

TÂNIA MARA SILVA MEIRELES

**FORMA INCORPORADA:
UM OLHAR SOBRE A RELAÇÃO FORMA E CONTEÚDOS
EXPRESSIVOS NO CORPO CÊNICO**

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes
2010**

TÂNIA MARA SILVA MEIRELES

**FORMA INCORPORADA:
UM OLHAR SOBRE A RELAÇÃO FORMA E CONTEÚDOS
EXPRESSIVOS NO CORPO CÊNICO**

**Dissertação apresentada à Pós-
Graduação da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas
Gerais como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em
Artes.**

**Área de Concentração: Arte e
Tecnologia da Imagem**

**Linha de Pesquisa: Artes Cênicas:
Teorias e Práticas.**

**Orientador: Prof. Dr. Antonio
Barreto Hildebrando.**

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes
2010**



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

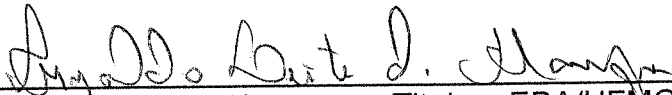
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **TÂNIA MARA SILVA MEIRELES** Número de Registro **2007669000**.

Titulo:

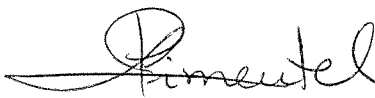
“FORMA INCORPORADA: um olhar sobre a relação forma e conteúdos expressivos no corpo cênico”



Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. Arnaldo Leite Alvarenga – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Ernani de Castro Mallet – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 12 de maio de 2010

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: Palácio e seu jardim. Fonte: GOMES FILHO, 2004, p.37..... | 34 |
| Figura 2: Parque aquático. Fonte: GOMES FILHO, 2004, p.37..... | 35 |
| Figura 3: Sapatos. Fonte: http://misswallflower.tumblr.com | 37 |
| Figura 4: Cena teatral. Fonte: http://galeria.brfoto.com.br | 37 |
| Figura 5: Ângulo. Fonte: http://30.media.tumblr.com | 37 |
| Figura 6: Cama. Fonte: http://27.media.tumblr.com | 38 |
| Figura 7: Cena de filme. Fonte: http://img1.visualizeus.com | 38 |
| Figura 8: Foto antiga. Fonte: http://25.media.tumblr.com | 38 |
| Figura 9: Jovem na neve. Fonte: http://farm3.static.flickr.com | 39 |
| Figura 10: Teatro coletivo. Fonte: http://bp2.blogger.com | 39 |
| Figura 11: O quarto. Fonte: http://lacygamine.tumblr.com | 39 |
| Figura 12: Relatividade (1953). M.C. Escher (1898-1972). Fonte: http://www.portlandart.net | 40 |
| Figura 13: Sinuosidade: toalha ou cão? Fonte: http://img2.visualizeus.com | 40 |
| Figura 14: Aquarela Simétrica 78 (1950). M.C. Escher. Fonte: http://artscenecal.com | 40 |
| Figura 15: Álbum. Fonte: http://cefeetedio.blogspot.com | 41 |
| Figura 16: Carro amarelo. Fonte: http://www.urbanistas.com.br | 44 |
| Figura 17: Bandeja com garrafas. Fonte: http://3.bp.blogspot.com | 45 |
| Figura 18: Quadrado com círculos. Fonte: http://3.bp.blogspot.com | 46 |
| Figura 19: Árvores. Fonte: http://www.lloydgodman.net | 47 |
| Figura 20: Composição de figuras. Fonte: http://4.bp.blogspot.com | 48 |
| Figura 21: O olho. Fonte: GOMES FILHO, 2004, p.42..... | 49 |
| Figura 22: Desenho de um avião. GOMES FILHO, 2004, p. 43..... | 50 |
| Figura 23: A porta. Fonte: GOMES FILHO, 2004, p. 44..... | 51 |
| Figura 24: Atelier de desenho da figura humana. Fonte: www.leticiaabarreto.com.br ...52 | |

| | |
|---|----|
| Figura 25: Desenho de figura humana em blocos. Fonte: http://eriales.blogspot.com | 53 |
| Figura 26: Asa de pássaro – Albrecht Dürer (1512). Fonte: Galeria PICASA Web.... | 53 |
| Figura 27: Primeira aquarela abstrata (1910). Fonte: http://www.arteduca.unb.br/galeria | 64 |
| Figura 28: Cossaco (1910-1911). Fonte: http://www.arteduca.unb.br/galeria | 65 |
| Figura 29: Nove pontos em ascensão. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.141..... | 69 |
| Figura 30: Salto da dançarina Gret Palucca. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.36..... | 71 |
| Figura 31: Esquema gráfico do salto. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.36..... | 71 |
| Figura 32: Tradução dos compassos musicais em pontos. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.37..... | 72 |
| Figura 33: Ponto + tensão-direção = linha. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.60..... | 74 |
| Figura 34: Arquétipo das linhas retas geométricas. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.51..... | 75 |
| Figura 35: Esquema de variação de temperatura – Nascimento de uma superfície. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.52..... | 76 |
| Figura 36: Linhas retas esquemáticas com um centro comum. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.127..... | 77 |
| Figura 37: Linhas retas livres com e sem um centro comum. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.53..... | 78 |
| Figura 38: Composição dramática – linhas retas livres. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.127..... | 78 |
| Figura 39: Linha quebrada ou angulosa. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.60..... | 80 |
| Figura 40: Linhas quebradas – ângulo reto, obtuso e agudo. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.61..... | 81 |
| Figura 41: Litografia. Fonte: KANDINSKY, 2005. | 82 |
| Figura 42: Tensões da linha reta (2) e curva (3). Fonte: KANDINSKY, 2005, p.70.. | 83 |
| Figura 43: O círculo e a espiral. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.72..... | 84 |
| Figura 44: Encontro dos dois sistemas numéricos com as origens das formas primárias em arte. Fonte http://www.esfcastro.pt:8079/users/franciscosilva/Cubismo | 85 |

| | |
|--|-----|
| Figura 45: Esquema de repartição dos pesos visuais no plano. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.117..... | 88 |
| Figura 46: Planos resultantes de variadas linhas quebradas e curvas. Fonte: KANDINSKY, 2005, p.75 (parcial)..... | 89 |
| Figura 47: Esqueleto estrutural do movimento de Palucca. Fonte: BECKS-MALOMY, 2003, p.150..... | 109 |
| Figura 48: Posições da coluna vertebral em várias culturas de dança. Fonte: BARBA e SAVARESE, 1995, p.232..... | 110 |
| Figura 49: Icosaedro – forma geométrica tridimensional. Fonte: http://www.stgallen.es/productos/herramientas/icsaedro.. | 114 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 15 |
| 1 CAPÍTULO 1 – UM PASSO ALÉM DO VER: A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR DIFERENCIADO..... | 24 |
| 1.1 Processos Visuais..... | 25 |
| 1.2 Gestalt: um sistema de leitura da forma..... | 29 |
| 1.2.1 Leis da <i>Gestalt</i> | 33 |
| 1.2.2 O Ponto, A Linha e o Plano Sobre a Perspectiva da <i>Gestalt</i> | 48 |
| 1.3 Pensamentos Analógicos - um olhar diferenciado para o artista cênico..... | 52 |
| 2 CAPÍTULO 2 – O PONTO, A LINHA, O PLANO: TECENDO ESTRUTURAS DE RESSONÂNCIA INTERIOR..... | 62 |
| 2.1 Kandinsky e a Teoria da Forma..... | 66 |
| 2-1-1 O Ponto..... | 67 |
| 2-1-2 A Linha..... | 73 |
| 2-1-3 O Plano..... | 85 |
| 2.2 Contrapontos – Ponto, Linha e Plano ou Corpo, Movimento e Espaço.... | 90 |
| 2-2-1 Corpo Ponto..... | 92 |
| 2-2-2 Corpo Linha..... | 94 |
| 2-2-3 Corpo Espaço..... | 97 |
| 2-2-4 Três Pontas de Dois Triângulos Equiláteros..... | 98 |
| 3 CAPÍTULOS 3 – CORPOFORMA: UMA APROPRIAÇÃO CONSCIENTE DO ELEMENTO FORMA..... | 100 |
| 3.1 <i>Corpoforma Ponto</i> | 102 |
| 3.2 <i>Corpoforma Linha</i> | 105 |
| 3.3 <i>Corpoforma Espaço</i> | 114 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 122 |
| 5 REFERENCIAIS..... | 129 |

RESUMO

Ancorada no conceito de Atuação Polifônica, proposto por Ernani de Castro Maletta e que pressupõe a incorporação e apropriação consciente das diversas vozes que expressam e compõem o fenômeno teatral, a pesquisa teve como objetivo investigar, a partir das Artes Plásticas, o elemento *forma* como um dos possíveis meios de desenvolver a sensibilidade visual e a consciência corporal do artista cênico. Forma entendida, aqui, como a estrutura essencial e interna, de construção de espaço e de matéria a qual permite a ressonância da subjetividade – pensamentos e sensações – de seu criador, na configuração espacial externa de seus limites. Tanto o processo de organização visual quanto o processo artístico abordados na pesquisa realizada baseiam-se na percepção visual e, assim, a análise estrutural da teoria da *Gestalt* colabora no esclarecimento das relações psicofísicas entre percepção e forma. A síntese da transposição dos elementos constitutivos das formas artísticas – Plástica e Cênica – apóia-se conceitualmente na Teoria das Formas de Wassily Kandinsky. Cria-se o termo *Corpoforma* para distinguir o processo de investigação dialogal entre tais aspectos artísticos no intuito de apontar caminhos, suscitar reflexões e gerar procedimentos acerca da compreensão e uso consciente do elemento forma, literalmente incorporado em um corpo cênico, permitindo a organicidade estrutural entre forma e conteúdos expressivos.

Palavras-chave: forma, corpo cênico, conteúdos expressivos.

ABSTRACT

This research aimed to investigate 'form' as a possible element of developing the stage performer's consciousness and visual sensitivity. 'Form' should be understood here as the inner and essential structure to construct space and materials in which will reflect the artist's subjective impression. His/Her way of shaping space will reveal his/her thoughts and sensation. In this work, both artistic and visual processes are based on the principles of visual perception and the complex semiotics of a theatrical event. Thus, Gestalt theory will be used to elucidate the relationship between psychophysical perception and form. Besides, Ernani de Castro Maletta's Polyphonic Performance Concept helps to explain and justify the presence of various 'voices' in the making up of a theatrical phenomenon. Finally, Wassily Kandinsky's Theory of Forms synthesizes those constituent elements of plastic and scenic arts. As a result of such analysis, a term is created, namely 'Corpoforma' (bodilyformed). This not only helps distinguishing the dialogic artistic and theoretical aspects involved in such a discussion, but also encourage to reflection as well as to generate procedures that may lead to the understanding and a conscious use of 'form' in the scenic body. It, consequently, will improve an organic organization involving 'form' and expressive contents.

Keywords: form, scenic body, expressive contents.

Ao *Senhor meu Deus*
a quem tudo devo e nada me deixa faltar.

Aos meus amados pais *Orbílio (in memorian)* e *Dagmar*
em seu apoio incondicional.

A cada um dos meus *professores*, colegas e *alunos*
que participou, interferiu e modificou
o rumo de minha vida.

AGRADECIMENTOS

A *Jesus Cristo* que, em seu amor incondicional, permitiu que eu chegasse até aqui, me suportando, me iluminando e me guiando. Ao *Senhor meu Deus* toda honra e toda glória!

À pessoa muito especial e de grande sensibilidade artística, meu orientador, *Antonio Barreto Hildebrando*, por sua brilhante competência em me atender na medida certa de minhas necessidades. Em especial, agradeço pela confiança em mim depositada e por me dar o exemplo de distinta generosidade.

Aos meus pais – *Orbílio*, por desde cedo me ensinar que *a educação é a maior herança que se pode deixar para um filho* e *Dagmar*, por me ensinar que o amor e a paciência são elementos fundamentais para uma vida em harmonia. Aos meus irmãos *Luiz Márlcio*, *Hélio Márcio*, *Cláudio Marcos*, *Paulo Marquez* (*in memorian*), *Rúbia Márcia*, *Miriam Marta* (*in memorian*) e *Vânia Maura*, por me revelarem a possibilidade de riqueza (conteúdo) dentro da diversidade (formal) da vida.

Em especial, ao meu amado marido, *Cláudio Manoel*, cúmplice de todos os momentos, por ter sido um porto seguro durante toda esta travessia do Mestrado, e às minhas filhas amadas, *Patrícia* e *Rachel*, pelos seus apoios logísticos com a vovó *Dagmar*.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, em nome do atual coordenador, Prof. Fernando Antônio Mencarelli e respectivo corpo docente. Em particular, aos professores *Lucia Gouvêa Pimentel*, *Ernani Maletta*, *Evandro José Cunha*, *Fernando Mencarelli*, *Jalver Bethônico*, *Luiz Otávio Carvalho*, *Mabe Bethônico*, *Marcelo Kraiser*, *Maurílio Rocha*, por terem feito parte deste processo.

Aos *colegas professores* do Curso de Graduação em Teatro e de Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFMG, pelos ensinamentos, trocas, compartilhamentos de idéias, experiências, e acervos bibliográficos, os quais acrescentaram conteúdo à forma pesquisada. Em particular,

- Ao meu querido amigo, *Arnaldo Leite de Alvarenga*, entre outras tantas razões, obrigada por sua sempre generosa disponibilidade e indiscutível competência em compartilhar suas reflexões pertinentes, doar seu tempo na leitura crítica da primeira versão do texto, além

do significativo empréstimo de parte de seu valioso acervo bibliográfico. Ser sua colega de trabalho, mais que uma alegria, tem sido um privilégio.

- A *Ernani Maletta*, pela motivação gerada em mim por sua Tese “A Formação do Ator Para Uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas”, abrindo espaço conceitual para o desenvolvimento do estudo do elemento forma em Artes Cênicas.

- *Eugênio Tadeu, Lucia Gouvêa Pimentel, Luiz Otávio Carvalho, Maurício Gino, Mônica Medeiros, Rita Gusmão, Tânia Araújo, Vlad Eugen Poenaru e Wanda Tófani* pela disponibilidade em contribuir para resolver dúvidas que surgiram durante o percurso desta pesquisa, por indicar bibliografia específica, além do empréstimo de parte de seus respectivos acervos bibliográficos.

Aos membros integrantes da minha Banca de Qualificação, *Ernani Maletta e Fernando Mencarelli*, pela valiosa participação crítica e reflexiva ao meu processo.

À querida amiga, *Ana Cristina Pereira*, companheira de tantas jornadas do universo da Dança, dentre tantas outras razões, muito obrigada pela prontidão com que me atendeu em todas as minhas solicitações, dúvidas e empréstimos bibliográficos, mesmo estando envolvida em seu próprio processo de conclusão de doutorado. Seu apoio foi muito significativo e inesquecível.

Aos colegas contemporâneos da Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, pelas vivências compartilhadas. Em particular, à querida amiga, *Virgínia Lemes*, companheira de tantos momentos de tensão, alegrias e conquistas. Muito obrigada pelos empréstimos bibliográficos valiosos, pelos nossos tempos de reflexão, risadas e muito trabalho.

À minha querida *Dulce Beltrão*, eterna mestra, comadre, amiga, colega, companheira... Dentre muitas razões, pelo seu apoio incondicional, com suas palavras de incentivo, amizade e reflexão. A sua presença em meu percurso artístico-profissional é um privilégio!

A todos os queridos mestres e coreógrafos com quem trabalhei. Em particular, *Adriana Coll, Beverley Payne, Dulce Beltrão, Sylvia Calvo, Freddy Romero (in memorian), Jairo Sette (in memorian), Klauss Vianna (in memorian) e Luis Arrieta*, pelo privilégio de ter encontrado minhas ressonâncias interiores através da incorporação de suas respectivas

criações artísticas em dança. Em especial, à mestra querida, *Bettina Bellomo*, por seu profissionalismo e sensibilidade artística. Todos vocês contribuíram para dar forma corporal ao meu conteúdo expressivo.

Ao professor *Frederico Bracher Jr. (in memorian)*, por me ensinar a desenvolver um olhar sensibilizado às formas e por sempre lembrar aos seus alunos que *um artista é feito de 98% de transpiração e 2% de inspiração*.

Aos muitos funcionários da Escola de Belas Artes/UFMG, em suas várias funções relacionadas ao meu processo de Pós-Graduação. Em particular,

- Ao atual chefe do Departamento de Fotografia Teatro e Cinema, *Maurício Gino*, pela disponibilidade e atenção dispensadas na elaboração do vídeo *Corpoforma*.

- À secretária do respectivo Departamento, minha querida *Elza Maria dos Santos*, por sua constante disponibilidade e eficiência em atender minhas necessidades, durante meu processo, e fora dele, inclusive.

- Aos funcionários do Departamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFMG. Em particular, a secretária *Zina Pawlowski*, por sua atenção e eficiência em atender minhas demandas.

- A todos os funcionários das Bibliotecas da UFMG. Em particular, *Maria Holanda Vaz de Mello*, *Anderson Abreu*, *Edméa Pizzani* e *Telma Melo*, da Escola de Belas Artes, pela atenção e eficácia em atender às minhas várias demandas.

- À secretária do Departamento Pessoal/EBA, *Maura Virgínia Xavier*, por sua atenção ao meu processo de afastamento e retorno às atividades da Graduação, neste período final da Pós-Graduação.

A todos os queridos *professores*, *colegas* e *alunos* da Dança, do Teatro e das Artes Plásticas que, de suas muitas e singulares maneiras, contribuíram para acrescentar conteúdo à forma por mim estruturada, cooperando, direta e indiretamente, para que eu chegasse até este ponto de meu processo artístico-profissional.

A arte é um pensamento que passa pela razão e se fixa em uma forma

François Delsart

INTRODUÇÃO

Esta dissertação teve como objetivo investigar o elemento *forma* das Artes Plásticas como um dos possíveis meios de desenvolver a sensibilidade visual e a consciência corporal do artista cênico, por compreender que existe uma relação direta entre forma e conteúdos expressivos.

Visto que o termo *forma* é polissêmico e possui um teor muitas vezes ambíguo, defino aqui seu significado. Conceituo *forma* como a estrutura essencial e interna, de construção de espaço e de matéria a qual permite a ressonância da subjetividade – pensamentos e sensações – de seu criador, na configuração espacial externa de seus limites. Neste sentido, conteúdo e forma não se excluem, mas, pelo contrário, tornam-se uma unidade expressiva do artista. Almeja-se, assim, que o elemento fundamental *forma* seja usado estrategicamente como veículo de produção de sentidos e como meio de possibilitar a visualização da dimensão interior do artista. A construção da relação *corpoforma* parte do olhar advindo das Artes Plásticas para, em seqüência, buscar contrapontos para sua apropriação nas Artes Cênicas, apoiada conceitualmente na idéia de uma *Atuação Polifônica*¹.

A investigação do elemento forma não visa à criação de uma codificação de gestos e de emoções, mas entendo que esse processo possibilita a construção de um profícuo arquivo de memórias musculares à medida que as formas são observadas, incorporadas e, conseqüentemente, apropriadas pelo artista cênico. Forma entendida como base para o trabalho do artista, em especial na fase pré-interpretativa, na busca de um treinamento corporal para operacionalizar organicamente suas intenções e ações no espaço cênico. O aprofundamento dessa relação torna-se, a meu ver, de grande importância para o incremento da consciência e da expressividade do artista cênico, uma vez que a reflexão sobre o estudo da forma em sua prática artística possibilita a organização de suas habilidades motoras, aliadas aos seus processos intuitivos de criação.

¹ A idéia de *Atuação Polifônica* é apresentada pelo professor Ernani de Castro Maletta em sua Tese de Doutorado, intitulada *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*, defendida em 2005, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Proponho um estudo das formas a partir da construção de um olhar sensibilizado às mesmas e a seus conteúdos expressivos e dos processos conceituais e plásticos das Artes Visuais, em especial da Pintura. Busco apoio teórico, então, na lógica estrutural da *Teoria das Formas*, elaborada pelo artista russo Wassily Kandinsky, para desenvolver contrapontos no diálogo entre as Artes - Plásticas e Cênicas. Por último, traço uma análise sobre o material pesquisado, a qual, espero, abra caminho rumo às possibilidades de apropriação da forma como meio articulador dos processos de incorporação consciente e estruturada de conteúdos significativos na construção de um corpo cênico hábil e expressivo.

O fenômeno das artes cênicas é de natureza múltipla, compreendendo, assim, várias áreas artísticas na sua constituição e realização. Não me refiro aqui ao conceito *wagneriano* de *Obra de Arte Total (Gesamtkunstwerk)*, no qual a combinação de várias linguagens artísticas – música, canto, dança, literatura, artes plásticas e arquitetura – encontra-se representada em cena, como se a arte teatral não fosse um acontecimento autônomo em si. (MALETTA, 2005) Mas refiro-me a algo que vai além disto. Algo que se relaciona às demandas da cena contemporânea que pressupõem uma interdisciplinaridade² dessas linguagens e solicitam uma apropriação de conhecimentos diversos das mesmas, em cena.

Muitas vezes, atores, bailarinos, músicos e cantores, que desenvolveram habilidades específicas anteriormente, são requisitados a se apresentarem, isolada ou coletivamente, em trabalhos que exigem outras competências, não-privilegiadas em suas áreas específicas de atuação. Creio que uma maneira de ampliar a preparação do artista para as demandas da cena, seja propiciar elementos para uma formação que leve à *Atuação Polifônica*.

De acordo com o conceito, desenvolvido por Maletta, entende-se por artista polifônico,

aquele que, tendo **incorporado** os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, **se apropriar** deles, construindo um discurso polifônico através do contraponto entre os

² Inspiro-me no conceito de *Interdisciplinaridade* baseado na Nova LDB nº 9394/96 e nos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN: “A interdisciplinaridade supõe um eixo integrador, que pode ser o objeto de conhecimento, um projeto de investigação, um plano de intervenção. Nesse sentido, ela deve partir da necessidade sentida pelas escolas, professores e alunos de explicar, compreender, intervir, mudar, prever, algo que desafia uma disciplina isolada e atrai a atenção de mais de um olhar, talvez vários” (BRASIL, 2002, p. 88-89)

múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos³: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico, musical, vocal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo. (MALETTA, 2001, p.53)

Portanto, entendo que a forma, e o discurso sobre ela, proveniente das Artes Plásticas, tornam-se um dos discursos a ser investigado e apropriado pelo artista cênico. O suporte artístico deixa de ser outro que não o próprio corpo, no qual os significados se fazem incorporar. Significados estes que buscam uma organização pelos conteúdos estruturados e articulados sob o procedimento da observação, da experimentação e da apropriação do elemento forma.

Neste ponto, preciso abrir um parêntese para falar de minha própria formação que, creio, pode ser considerada polifônica e geradora de meu olhar estruturado a partir de uma sensibilidade construída ao longo de um profundo contato com as Artes Plásticas, com a Dança e com o diálogo estabelecido entre essas áreas artísticas.

Desde criança gostava muito de me expressar pelo movimento. Movimento este que se transformava em desenhos. Para isso, utilizava suportes disponíveis, como papel de embrulhar pão, folha de jornal, parede etc. Por volta de meus quinze anos de idade, minha mãe, mais duas irmãs e eu iniciamos o Curso Livre de Desenho e Pintura com o artista plástico realista, Frederico Bracher Jr (1920-1984)⁴. Após um ano de aulas semanais, elas interromperam o curso e eu continuei. Fui sua aluna por quase dez anos consecutivos. Lembro-me agora desse tempo privilegiado em que muitas de suas aulas de pintura eram ministradas ao som de sua atuação ao violino, instrumento este construído por suas próprias mãos!

Paralelamente ao Curso de Desenho e Pintura, havia iniciado, praticamente na mesma época, o Curso Livre de Dança Clássica, no Studio Anna Pavlova, que contava com a direção geral de Dulce Beltrão e de Sylvia Calvo. Desenvolvi as aptidões artísticas e

³ Vale ressaltar que os diversos discursos artísticos estão sempre carregados de ideologias estéticas, certamente significando vozes polêmicas – o que, sem dúvida, contribui para fazer do teatro uma arte viva e original. (MALETTA, 2001, p.53)

⁴ Frederico Bracher Jr (natural do Rio de Janeiro) apresenta uma formação polifônica: professor, pintor, escultor, gravador, ceramista, diretor de orquestra, músico violinista. Fundador da Associação dos Artistas Plásticos de Minas Gerais, primeiro órgão da classe do estado, do qual foi presidente; membro fundador da Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora, onde atuou como diretor e músico.

técnicas para dançar, dar aulas de balé e coreografar⁵. Estes foram tempos de formação, de prática e de profissionalização, em ambas as áreas artísticas, concomitantemente. Em meio ao referidos cursos livres, iniciei e concluí minha primeira Graduação em Artes, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais⁶.

Percebo agora como o diálogo entre as áreas artísticas acontecia em uma natural e mútua influência, não havendo uma fronteira nítida entre elas. Tal vivência incorporada gerou uma transformação que contribuiu para meu entendimento do uso do corpo cênico em seus espaços internos e externos. Como *espaços internos*, refiro-me a dois universos: o universo subjetivo, com suas sensações e sentimentos; o universo objetivo da estrutura física, como entranhas, ossos, articulações, músculos etc. Os *espaços externos* referem-se à estrutura proveniente da configuração interna, a qual se deixa visível e perceptível, através de seus limites estruturais externos. Assim, o corpo tridimensional, habitado e habitando espaços cênicos, também se relacionou com outros atuantes (bailarinos, atores), objetos cênicos, marcas espaciais de foco de luz, entre outros. Essa relação também ampliou minha sensibilidade e se estendeu para o mundo circundante, *extra-palco*.

Fechando o breve parêntese, retomo reiterando a proposição de que a investigação do elemento formal promova um deslocamento na percepção do artista, conduzindo-o a um exercício diferenciado do pensamento, expandindo sua capacidade de imaginação, de criação e de visualização, tão necessárias ao ofício do artista cênico.

Neste sentido, as palavras de Maletta reforçam meu pensamento de que noções básicas sobre as Artes Plásticas, em especial sobre o elemento forma, contribuem para ampliar as habilidades intelectuais tanto quanto os processos corporais no uso do espaço, pois

quanto mais desenvolvidos os aspectos específicos das artes plásticas – forma, cor, volume, textura – , melhor será a relação do corpo do ator com o espaço, com o cenário e objeto de cenas, com o figurino e com o desenho de luz. Especialmente, maior será o entendimento do conceito de movimento e desenho coreográfico. Por sua vez, as habilidades intelectuais estimuladas facilitam o

⁵ Participação profissional nas companhias de dança: Central Valley Dance Company, direção de Beverly Payne, na função de bailarina (Califórnia - USA); Baletatro Minas, direção geral Dulce Beltrão e Sylvia Calvo, nas funções de bailarina, assistente de coreografia e de aulas de clássico; Grupo Elo, direção Bettina Bellomo e Luis Arrieta, nas funções de bailarina, assistente de coreografia e de aulas de clássico; Grupo Gamaleão, direção geral Marjorie Quest, bailarina, assistente de coreografia e de aulas de clássico.

⁶ Bacharel em Pintura a Óleo (1981); Licenciatura em Desenho e Plástica (1997); Bacharel em Desenho (2003) - EBA/UFMG.

aprendizado de todas as outras e estão intimamente ligadas à dramaturgia e à direção, em especial à matemática das marcas e à organização e geometria das cenas. (MALETTA, 2005, p.23)

Entendo, portanto, que a forma torna-se o elemento específico estimulador de conexões de habilidades intelectuais e artísticas e favorece o atuante em suas apropriações de espaço, estimulando sua sensibilidade estética, inclusive e conseqüentemente, em relação aos processos visuais da área do artista cênico, como figurino, cenários e adereços. E, em especial, como elemento articulador na incorporação de personagens sobre e sob a pele do próprio artista.

A proposição apresentada neste trabalho é fruto de demandas em meu atual processo de investigação. Desde que entrei em contato com o teatro e comecei a trabalhar no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG na área de Estudos Corporais, constatei o fato de que, embora estivesse lidando com uma das áreas das Artes Cênicas, assim como a Dança, os atores tinham suas especificidades. Apesar de o ator e o bailarino⁷ se expressarem através do próprio corpo e de uma maneira presencial em relação ao público, apresentam-se, em boa parte das vezes, de uma forma diferenciada.

Posso iniciar pela especificidade da técnica corporal. Se o dançarino tem várias técnicas que correspondem às modalidades como as da dança clássica, moderna, folclórica, contemporânea, jazz, danças de caráter⁸ etc., o mesmo não acontece, pelo menos na mesma proporção, em relação ao ator. Eugênio Barba⁹, em sua busca por “revelar conhecimento e indicações úteis” para o trabalho do ator-bailarino, expõe que “os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de ‘conselhos’ para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida geralmente um texto ou as indicações de um diretor de teatro.” (BARBA, 1995, p.8)

⁷ Faço aqui a opção de não usar o termo *dançarino* por entendê-lo genérico e menos comum na bibliografia consultada. Ressalvo, contudo, que o termo *bailarino* refere-se ao artista que desenvolveu a técnica específica de *Dança Clássica*.

⁸ A coreógrafa e bailarina Dalal Achcar define danças de caráter “como sendo passos e movimentos inspirados em danças folclóricas e de época, adaptadas para serem usadas em ballets e óperas. [...] Exemplos de dança a caráter: polka, minueto, mazurka, jota”. (ACHCAR, 1980, p.59)

⁹ Eugênio Barba – grande personalidade do teatro contemporâneo; fundador e diretor do Odin Teatret (Noruega/1964). Criador da Antropologia Teatral, disciplina que estuda o comportamento humano nos níveis sociocultural e fisiológico em uma situação de representação, na ambição de revelar conhecimentos úteis ao ator-bailarino. (BARBA, 1999)

O uso da ação vocal no trabalho do ator difere bastante das demandas do trabalho do bailarino. Em um número maior de vezes, o ator será solicitado a usar a ação verbal concomitantemente à ação não-verbal, sendo que o mesmo não acontece na mesma proporção com o bailarino. Por conseqüência, a memória do bailarino é mais relacionada à espacialidade e à percepção cinestésica¹⁰, ou seja, ligada à memória muscular e ao movimento. Por sua vez, a memória do ator relaciona-se mais com um texto e com uma visualização de construção da personagem.

Assim sendo, busco parâmetros práticos e objetivos que apontem caminhos ao artista cênico, em especial ao ator, na tentativa de atingir seu potencial expressivo através de seu próprio corpo, elemento maior e singular de sua arte. Desse modo, algumas questões me inquietaram e ainda me inquietam, levando-me a buscar resposta para as perguntas que faço a mim mesma e, dentre elas, destaco algumas a seguir.

Baseada em minha experiência artística, como contribuir para ampliar a área de conhecimento dos alunos de Graduação em Teatro, durante o período relativamente curto, ou seja, de dois a quatro semestres¹¹, nos quais eles têm um contato mais específico com os Estudos Corporais? Qual é o elemento síntese do trabalho desenvolvido em minhas duas áreas de formação e atuação capaz de propiciar o incremento e a ampliação do repertório corporal do ator?

Comecei, então, a revisitar a minha trajetória, a analisar todo o meu processo de construção desse conhecimento e descobri algo de especial comum às minhas duas áreas. Algo que foi e ainda é de grande valia para a construção de meu processo artístico. Algo que, conseqüentemente, acabou por responder às perguntas acima mencionadas. Por mais óbvio que essa descoberta possa ser, a mesma se apresentou, para mim, como uma grande revelação. Até então esse algo que se fez revelar era tão familiar, tão próximo que eu mesma não o havia distinguido. Refiro-me à questão do olhar, o olhar de observação às formas, o olhar de apreensão das mesmas. Tanto nas Artes Plásticas quanto na Dança, meu

¹⁰ Cinestesia: sentido que proporciona a percepção dos movimentos musculares. (AURÉLIO, 1975, p.127)

¹¹ O aluno do Teatro - EBA/UFMG (até a presente data) cursa disciplinas específicas na área de Estudos Corporais e Vocais nos dois primeiros semestres do curso, em seu núcleo comum. De acordo com sua opção (Bacharelado ou Licenciatura), cursa mais duas disciplinas relacionadas ao trabalho corporal. As demais lhes são ofertadas como disciplinas optativas.

conhecimento iniciou-se e foi acionado através do desenvolvimento dos processos visuais, não verbais, articulados através das formas.

A expressão de ordem formal na qual a Arte se estabelece é muito bem exposta pela artista plástica Fayga Ostrower¹², quando diz que “o conteúdo expressivo das obras de arte não se articula de maneira verbal, através de palavras, e sim de maneira *formal*, através de formas. São sempre as formas que se tornam expressivas”. (OSTROWER, 2004, p.4)

Revela-se assim a resposta às minhas perguntas: a forma se constitui como o elemento síntese dos procedimentos artísticos, não-verbais, possível de articular processos de conteúdo expressivo. A forma coloca-se como o eixo integrador e objeto de conhecimento, devendo ser ajustada a um plano de intervenção no trabalho do artista cênico. (BRASIL, 2002, p.88-89)

Como ex-aluna da Escola de Belas Artes da UFMG, sinto-me em um ambiente privilegiado, ao investigar e lidar com elementos com os quais trabalhei em boa parte de minha vida – movimento, espaço, desenho, pintura, criação, disciplina, observação, repetição, corpo, forma e expressividade. Contudo, a necessidade de trans-formar tais formas de conhecimento plástico não-verbais, em verbais, em palavras e reflexões, constitui-se no grande desafio do presente.

Além da revisão bibliográfica, a pesquisa foi realizada com os pressupostos da abordagem qualitativa, na busca de efetivar meios para uma relação dinâmica entre o sujeito/artista e o objeto/forma e seus vínculos associativos entre os mundos objetivo e subjetivo. De acordo com Chizzotti,

A abordagem qualitativa parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o sujeito e o objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objeto e a subjetividade do sujeito. O conhecimento não se reduz a um rol de dados isolados, conectados por uma teoria explicativa; o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes em significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações. (CHIZZOTTI, 2000, p.79)

¹² Fayga Ostrower (1920-2001), artista plástica de renome internacional; pesquisadora; arte educadora, autora de vários livros de reflexão sobre o fazer artístico; dedicou-se por mais de 20 anos ao ensino da arte.

Ainda, segundo Chizzotti, “todas as pessoas que participam da pesquisa são reconhecidas como sujeitos que elaboram conhecimento e produzem práticas para intervir nos problemas que identificam”. (CHIZZOTTI, 2000, p.38) Procuo assim, intervir e produzir algo que contribua na solução de questões que identifico nesta investigação. Para tal, busco revisitar minhas experiências ao longo deste percurso artístico profissional e é a partir delas que, inevitavelmente, seleciono os teóricos e analiso as questões aqui apresentadas, as quais desejo que contribuam para a apropriação do elemento forma pelo artista cênico, como mais uma das possibilidades dentre os possíveis procedimentos teórico-práticos em nossa área

A Dissertação está dividida em três capítulos. **O Capítulo 1 – Um passo Além do Ver: A construção de um olhar diferenciado** – procura demonstrar a importância de se desenvolver um olhar diferenciado para o entendimento, estudo e apropriação do elemento forma como veículo de sensibilização dos sentidos. Desta maneira, faz-se necessária a compreensão básica de como acontece o processo de organização visual, intrínsecos à área das Artes Plásticas, e as suas implicações e influências no reconhecimento do mundo à nossa volta, alcançando, assim, o fenômeno das Artes Cênicas e de seus processos. Veremos que, em boa parte das vezes, tanto o processo de organização visual quanto os processos artísticos baseiam-se na percepção visual. A abordagem da análise estrutural da teoria da *Gestalt* ajuda a esclarecer as relações psicofísicas entre percepção e forma. São as forças organizadoras do cérebro, inerentes à nossa vontade, que tendem a se dirigir para o sentido de harmonia, de clareza e de equilíbrio visuais.

O Capítulo 2 – O Ponto, A Linha, O Plano: Tecendo estruturas de ressonância interior – elege os elementos ponto, linha e plano como os elementos básicos para a construção da estrutura das Artes Plásticas. Apóio-me teoricamente na síntese da Teoria das Formas, do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), o qual cultivava analogias entre elementos da geometria e características humanas. Tais elementos plásticos estão impregnados de intenções interiores, atributos e expressões humanas, produzindo, assim, seres vivos e autônomos. A partir desta lógica, sou inspirada a construir minha própria lógica de transposição do elemento *forma* das Artes Plásticas para as Artes Cênicas. As buscas do teórico pela transparência das ressonâncias interiores do artista através do

Ponto, da Linha e do Plano, amalgamam-se aos meus elementos Corpo, Movimento, Espaço.

O Capítulo 3 – *Corpoforma*: Uma apropriação consciente do elemento forma – busca traçar a tessitura de conceitos, pensamentos e atitudes que colabora com a estruturação do elemento forma desenvolvido no capítulo anterior. Esta se estabelece como um dentre os diversos discursos polifônicos apropriados e incorporados pelo artista em seus processos de criação e produção artísticas. Forma como meio de sensibilização e incremento dos sentidos, inclusive através da memória corporal, para um corpo cênico expressivo.

As **Considerações Finais** fazem a síntese do trabalho pesquisado, modelado e estruturado em busca de procedimentos *Corpoforma* que sinalizem o elemento *forma* como veículo de produção de sentidos e como meio de possibilitar a visualização da dimensão interior do artista, pela organização das habilidades motoras aliadas aos seus processos intuitivos de criação.

CAPÍTULO 1

UM PASSO ALÉM DO VER: A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR DIFERENCIADO

A obra de arte surge como uma reorganização criativa da realidade e não apenas como seu produto ou derivado.

Carl Gustav Jung

Tanto o processo de organização visual quanto os processos artísticos baseiam-se, em boa parte, na percepção visual¹³. Percebemos o mundo a nossa volta através de nossos sentidos. A meu ver, este fato torna-se relevante o bastante ao fazermos duas considerações iniciais. A primeira refere-se à questão de 80% de nossas percepções sensoriais estarem vinculadas às percepções visuais. Literalmente, somos governados pela vista que “verifica, aprova ou rejeita, contraria”, ficando os outros sentidos praticamente anulados e/ou a ela submissos. (BERTHERAT, 2002, p.17) Em segundo lugar, remeto-me à questão do fenômeno teatral e de sua capacidade de comunicação com a platéia. Espectador e artista estão presentes em um mesmo ambiente, em uma relação vivencial e relacional de ver, ouvir, sentir, em vários níveis de interação.

Assim também, a neurolinguística aplicada à comunicação esclarece que a nossa capacidade de comunicação no dia a dia está relacionada a aspectos perceptivos que se estruturam em 7% pela palavra articulada, 38% pelo tom de voz e, 55% em ação corporal. (RIBEIRO, 1993, p.13) Entendo, portanto, que esses são dados que devam ser considerados com atenção por aqueles que se valem dos processos artísticos das Artes Cênicas, sejam eles amadores ou profissionais, tradicionais ou vanguardistas, pois são eles os sujeitos dessa relação direta e presencial com o espectador.

¹³ Todavia, os cegos também são capazes de fruição dos processos artísticos através de seus demais sentidos.

Pela sua importância para este trabalho, vejamos alguns aspectos relacionados à organização dos processos visuais humanos para que os mesmos sejam entendidos e eficientemente aproveitados pelo artista cênico, em seu devido tempo e de acordo com a estética dramática selecionada.

1.1 Processos Visuais

De acordo com os estudos apresentados por cientistas e pesquisadores no campo da percepção e de sistemas visuais desenvolvidos ao longo dos tempos¹⁴ e, sobretudo, da segunda metade do século XX até os dias de hoje, podemos apontar alguns fatos de interesse para o contexto desse trabalho.

Se para uma boa parte dos animais a visão é um meio essencial de sobrevivência, para o ser humano ela vai bem mais além, constituindo-se também em um instrumento do pensamento. Como afirmam Mueller e Rudolph (1970): “Graças a seus olhos e a seu cérebro, o homem é capaz de formular certas perguntas e de idear meios para dar-lhes resposta”. (MUELLER, RUDOLPH, 1970, p.9) É ele o possuidor do mais complexo sistema visual entre todos os seres vivos. Embora o aparelho físico da visão esteja bem desenvolvido ao nascermos, nossa capacidade de ver é um processo a ser construído, como se estivéssemos aprendendo uma língua nova, de palavra em palavra, sentença por sentença e assim por diante. A relação entre a visão e outros sistemas sensoriais – audição, tato, olfato, paladar – começa bem cedo.

O olho e o cérebro, juntos, organizam, analisam e processam todas as informações que chegam do mundo exterior. Ambos estão constantemente analisando as informações recebidas e comparando-as com as experiências passadas. Neste sentido, as coisas, os fatos e as pessoas têm suas identidades estabelecidas, as quais são reconhecíveis por serem vistas dia após dia, de tempos em tempos. (MUELLER, RUDOLPH, 1970) Assim, tanto o processo de organização visual quanto os processos artísticos baseiam-se inevitavelmente na percepção visual.

¹⁴ Entre eles, destaco os autores Rudolf Arnheim; Sally P. Springer e Georg Deutsch, Conrad G. Mueller e Mae Rudolph.

De acordo com Mueller e Rudolph, a visão humana sustenta grande relação com os demais sentidos.

O olho, a pele e o ouvido dão-lhe informações sobre o espaço; a pele e o olho revelam-lhe também a forma e a estrutura de um objeto. O mecanismo de equilíbrio do ouvido interno, que reage à gravidade e à aceleração ou diminuição aos movimentos do corpo, proporciona uma orientação no espaço que os olhos corrigem ou confirmam. Em condições normais, o ouvido interno e o olho trabalham juntos harmonicamente, mas, às vezes, dão informações contraditórias. (MUELLER, RUDOLPH, 1970, p.11)

O corpo é um sistema incrivelmente elaborado para funcionar em rede, em harmonia constante com o todo. Convém ao artista cênico estar atento ao trabalho corporal como um todo, ciente das íntimas relações que ocorrem entre os sentidos e a percepção, porta aberta para as conexões com um corpo consciente e expressivo.

Mas o que é a percepção? A percepção é um campo contínuo de forças que recebe constantes estímulos do mundo exterior e a esses estímulos somam-se fatores de nossa mente que estão diretamente ligados ao nosso dia a dia, ao nosso passado, aos nossos hábitos culturais, ao nosso acervo de conhecimento construído ao longo de nossas vidas. (MUELLER, RUDOLPH, 1970, p.15)

De acordo com Ostrower, a percepção é um processo altamente dinâmico, ou seja, de forças em atividade, que vai muito além de um mero registro mecânico de estímulos. Participamos ativamente desse processo de percepção, em vez de estarmos passivamente presentes. A artista continua, dizendo que “a percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir de condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda a partir de certas necessidades e expectativas”. Daí a necessidade de filtrar os incontáveis estímulos que recebemos continuamente. Sendo assim, esta já se constitui uma filtragem de significados, dentro do nosso quadro de interesses. “Na interpretação pessoal, nosso subjetivo junta-se ao objetivo, pois cada um de nós entra com sua própria experiência de vida, seus valores e suas aspirações.” (OSTROWER, 2004, p.25-26)

Gomes Filho¹⁵ refere-se às forças perceptivas e cinestésicas de natureza fisiológicas como vitais para o processo visual. Percebemos e interpretamos as mensagens visuais através da maneira pela qual nos movemos, ficamos de pé, reagimos à luz ou escuridão, aos movimentos bruscos, e assim por diante. (GOMES FILHO, 2004, p.17)

Segundo Santaella¹⁶, a *percepção* é a *coluna dorsal* de todas as formas de arte, apresentando um papel de destaque não só na racionalidade e inteligência lógica, como também, e em especial, na sensibilidade. A autora continua dizendo que, “sem a percepção, não haveria sensibilidade nem inteligência. A luz faz para a vida aquilo que a percepção faz para a inteligência”. (*apud* BARROS, 1999, p.11) Atentemos, assim, para a relação entre luz e percepção. Sem o efeito da luz sobre o planeta não seria possível viver, e, particularmente relacionado aos processos visuais, não poderíamos ver.

De acordo com o Dicionário Aurélio (1975), luz é uma radiação eletromagnética (de comprimento de onda de 4000 a 7800 Å[angströms]) capaz de provocar sensação visual num observador normal. Mas como vemos? Segundo Tormann¹⁷,

o olho humano é um órgão sensorial que permite perceber as sensações de luz e interpretar, por meio de imagens, o meio ambiente.[...] Nós podemos ver apenas objetos que emitam ou sejam iluminados por ondas de luz em nosso alcance de percepção, que representa somente 1/70 de todo o espectro eletromagnético. Quando os raios de luz provenientes de um objeto atravessam o olho, formam uma imagem real e invertida localizada exatamente sobre a retina¹⁸ para que ela seja nítida. A retina transmite as informações ao cérebro, através do nervo óptico, que processa uma inversão da imagem fazendo com que vejamos o objeto na sua posição normal. É assim que a gente vê. (TORMANN, 2006, p.40)

Portanto, podemos entender que o olho é um aparelho de captação de imagens e um importante elo de conexão com o mundo exterior. Por meio das imagens que vemos, nosso cérebro interpreta o mundo que nos rodeia. E para trabalharmos com a forma, partindo das

¹⁵ João Gomes Filho é doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), professor e Coordenador de Design de Produção e Design em cursos de Graduação e Pós-Graduação.

¹⁶ Maria Lúcia Santaella Braga – Doutorado em Teoria Literária na PUC-SP; Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Inteligência e Design na PUC-SP.

¹⁷ Jamile Tormann - coordenadora Pedagógica e Professora de Iluminação Cênica no Curso de Pós-graduação em Iluminação e Designer de Interiores, pela Universidade Castelo Branco-RJ e Faculdade Oswaldo Cruz-SP.

¹⁸ A retina (um dos componentes do olho humano) é uma membrana sensível à luz, localizada no fundo do olho e conectada ao cérebro via nervo óptico (um dos componentes do olho humano, responsável por fazer a conexão do olho com o cérebro). Sua função é receber ondas de luz e convertê-las em impulsos nervosos, que são transformados em percepções visuais. (TORMANN, 2006, p.38)

Artes Plásticas para chegar às Artes Cênicas, estejamos atentos às condições que possibilitam a visão.

Tomemos por exemplo um objeto qualquer. Para que ele seja visto, analisado e codificado, são necessários três fatores que estimulem os olhos: a intensidade da fonte de luz que ilumina ou é refletida por esse objeto, suficiente para que ele seja visto; o tempo de exposição para vê-lo (acima de 1/10 de segundos) e uma condição de contraste para que ele seja visto distinto de outros a seu redor; e o tamanho suficiente do objeto para que o mesmo possa ser visto. (TORMANN, 2006)

Os estudos revelam ainda que o mundo visível não é apreendido de uma só vez, porque o ser humano percebe uma sucessão de imagens, ficando por conta do cérebro organizá-las e codificá-las. Assim, a visão é só o início do processo de enxergar e apenas uma parte da história. Tenhamos como exemplo um indivíduo adulto que tendo perdido a visão muito cedo (durante sua infância, por exemplo) e, por algum motivo excepcional, a recupera. Embora o sistema fisiológico da visão esteja funcionando perfeitamente, ele terá total dificuldade de identificar as coisas novas que estão à frente de seus olhos, a não ser que as reconheça pelo toque, ou seja, pelo tato, habilidade desenvolvida anteriormente. Será necessário um tempo de reconhecimento, de identificação e familiarização com todas as novas informações visuais. (MUELLER, RUDOLPH, 1970, p.15)

É importante entender que a visão é seletiva e que o olho vê nitidamente aquilo em que está focado ou concentrado em determinado momento. Essa escolha é parcialmente dirigida pelo cérebro e está diretamente relacionada aos interesses pessoais. Como mencionado anteriormente, essa escolha estará condicionada ao meio cultural do indivíduo.

Nosso sistema visual é capaz de eliminar o irrelevante, como também de reconhecer o inusitado em questão de segundos ou num simples correr de olhos. (MUELLER, RUDOLPH, 1970, p.16) Este simples fato pode ser usado, conscientemente, em favor de uma estética teatral, como por exemplo, o efeito de distanciamento brechtiano¹⁹. Em

¹⁹ De acordo com o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, “este princípio estético vale para qualquer linguagem artística; aplicado ao teatro, ele abrange as técnicas ‘desilusionantes’ que não mantêm a impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática ou da personagem”.

questão de segundos o público pode perceber a entrada de um ator que esteja com um figurino ou objeto cênico diferenciado dos demais em cena e que traz em si um discurso próprio, uma crítica específica como, por exemplo, a um determinado fato político ocorrido, quebrando o andamento da peça nesse momento e remetendo imediatamente a esse acontecimento passado.

E mais, onde há lacunas, o cérebro é capaz de preenchê-las. A memória participa, completando as informações limitadas ou faltosas. O olhar humano exige a integridade, tende para o equilíbrio. (MUELLER, RUDOLPH, 1970, p.15) Tenhamos como exemplo um ator que apareça pela abertura de uma janela em um cenário no palco e tenha apenas a parte superior do tronco à vista. O cérebro do espectador na platéia preenche mentalmente o espaço, completando sua figura corporal.

Os processos de organização visual citados acima se relacionam em grande parte com o sistema de leitura da forma desenvolvido no início do século XX pela Escola *Gestalt*, no campo da Psicologia Perceptual da Forma. Entendo que seus fundamentos teórico-conceituais sejam mais um apoio em relação ao entendimento da plasticidade do elemento forma, fornecendo, assim, maiores subsídios para possíveis experiências em fruição, incorporação e produções artísticas. No intuito de aproveitar sua contribuição, vejamos alguns aspectos importantes sobre a *Gestalt* e sua teoria de leitura da forma.

1.2 *Gestalt*: Um sistema de leitura da forma

A *Gestalt* é uma teoria da psicologia experimental baseada nos fenômenos naturais da percepção humana que estuda as relações psicofísicas entre percepção e forma em sua análise estrutural, acabando por descobrir certas leis que regem a percepção humana das formas. Esse padrão de leitura das formas, organizado e desenvolvido pelo nosso sistema nervoso, esclarece e facilita a compreensão de como processamos as imagens e as idéias. O filósofo e psicólogo vienense Christian Von Ehrenfels (1859-1932) é considerado seu precursor, sendo desenvolvido posteriormente pelos psicólogos Max Wertheimer (1880-

(1999, p.106) Este foi um princípio estético muito usado pelo poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898 – 1956).

1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886-1940), na Universidade de Frankfurt (Alemanha, 1910). (GOMES FILHO, 2008)

Gestalt é uma palavra de origem alemã. Na busca de uma tradução adequada para o português, veremos que muitos autores concordam no fato de não haver uma correspondência ideal em nossa língua. Sendo assim, ela pode apresentar a correlação com as palavras *forma*, *configuração*, *consciência*. Tais pesquisadores descobriram que os fenômenos da percepção abordam organizações que se originam na estrutura do cérebro, sendo, assim, espontâneas, surgindo em nossa mente independentemente de nossa vontade e/ou aprendizado.

Os pesquisadores buscavam entender porque as informações visuais de um mesmo fenômeno (por exemplo, a observação de um objeto) eram captadas de diferentes maneiras pelas pessoas. Era uma busca pelo entendimento de *por que vemos as coisas como as vemos?* De acordo com Gomes Filho, segundo essa teoria,

o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina A excitação cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe, na percepção da forma, um processo posterior de associação das várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e, unificada. (GOMES FILHO, 2004, p.19)

Assim, não vemos partes isoladas, para depois reconhecer o todo como se acreditava até então pela teoria atomista (corrente científica que procurava entender o todo pelo conhecimento das partes), mas sim o contrário. Percebemos relações de uma parte dependente de outra. Esta é a síntese da teoria *Gestaltiana*, a saber, só se pode ter conhecimento do todo pela integração das partes, em contraposição à soma. Nesse sentido, a síntese precede a análise.

Tenhamos por exemplo, um *terno masculino*. O mesmo é mais que a soma do *paletó* com a *calça*, mas transforma-se em um terceiro elemento com características próprias, que podem significar uma figura paterna, um empresário e assim por diante. Ostrower refere-se à síntese dos processos de integração da *Gestalt*, pela ciência da física, citando o exemplo de um elemento do cotidiano de todos nós, o sal de cozinha. Ele é composto por duas substâncias que são tóxicas isoladamente, o cloro (um gás sufocante) + o sódio (da

família dos metais alcalinos). Contudo, juntas, em síntese, as substâncias formam o cloreto de sódio, fundamental para o funcionamento do organismo humano. (OSTROWER, 1998, p.70)

Os pesquisadores da *Gestalt* começaram seus estudos pela percepção e sensação do movimento. Eles queriam entender os processos psicológicos na ilusão de ótica, onde o que se percebe não corresponde integralmente à realidade. A ilusão de ótica aparece por nossa percepção ser global, por relações, e não por partes isoladas. (GOMES FILHO, 2004, p.19)

Arnheim²⁰ explica que, com as pesquisas sobre os processos psicológicos da percepção visual, tornou-se evidente que “as características estruturais globais são os dados primários da percepção”, sendo a forma observada um produto instantâneo, tanto da visão quanto da abstração intelectual. (ARNHEIM, 2005, p.38) O pesquisador cita o interessante exemplo da criança que vê o “caráter canino”, ou seja, distingue o cão de outras coisas ou seres (como a bola, o pássaro, a babá), antes mesmo de saber diferenciar um cão do outro (por exemplo, se é um cão da raça *poodle* ou *collie*; se é o cão do vizinho ou da casa da vovó etc.).

Segundo Severo²¹, o verdadeiro objeto de interesse da Teoria da *Gestalt* são as formas psicológicas, ou seja, os aspectos subjetivos, portanto não-materiais, das formas fisiológicas. “A forma psicológica só existe na percepção humana e é nesse contexto que a *Gestalt* a analisa. É ela, pois, a forma que nós absorvemos quando percebemos uma imagem, e através dela podemos realizar nossas representações e assimilações de informação.”²²

Essas questões nos levam a considerar a importância dos elementos formais para a construção de significados expressivos a serem transmitidos pelas Artes Cênicas, que, como dito anteriormente, relacionam-se com seu espectador ao vivo e a cores, em um

²⁰ Rudolf Arnheim (1904-2007) - filósofo, psicólogo, pesquisador, professor de teoria da arte.

²¹ Márjorie Garrido Severo é Mestre em Educação (UFBA), com Formação e em Artes Visuais (UFS), professora do Curso de Designer Gráfico – UNIT.

²² Disponível em www.proead.unit.br/professor/marjorie/.../GESTALT_AULA520II20%UNIDADE.pdf - acessado em 02/07/2009.

processo sinestésico²³ e de fruição simultâneos. Assim, podemos entender que o espectador instantaneamente captura a imagem que lhe é apresentada em cena, ou seja, pela sua forma global, percebendo em seguida suas nuances, seus detalhes. E ele pode ser devidamente direcionado a perceber uma forma como metáfora de outra, capaz de remetê-lo a outros significados.

E para que aconteça a análise dos processos visuais, faz-se necessário distinguir dois tipos de forças atuantes nesse campo, denominadas por Kurt Koffka (*apud* GOMES FILHO, 2004) de forças externas e forças internas.

As forças externas são constituídas pela estimulação da retina através da luz proveniente do objeto exterior.

Essas forças têm origem no objeto que olhamos, ou melhor, nas condições de luz em que ele se encontra.

As forças internas são as forças de organização que estruturam as formas numa ordem determinada, a partir das condições dadas de estimulação, ou seja, das forças externas. As forças internas têm a sua origem, segundo a hipótese da Gestalt, num dinamismo cerebral que se explicaria pela própria estrutura do cérebro. (GOMES FILHO, 2004, p.20)

Assim, para enxergarmos o objeto dependemos da condição de luz que incide sobre o mesmo (forças externas), como também da organização de sua estrutura interna, a qual determina sua forma externa. É bom ressaltar que o autor denomina aqui *objeto* “qualquer coisa visível, qualquer manifestação visual concreta possível de ser lida, analisada e interpretável formalmente”. (GOMES FILHO, 2004 p.25) Neste sentido, o artista cênico – ator, bailarino – se constitui também como um objeto. E, essa organização da estrutura interna, constitui-se de grande importância na construção de conteúdos expressivos para o artista cênico, sinalizando desta maneira, um procedimento indispensável para alcançar a forma externa, a forma que será percebida pelo público.

Por meio de inúmeras pesquisas e experimentos sobre os fenômenos da percepção, os psicólogos da *Gestalt* encontraram certas constantes na maneira como se ordenam e se estruturam as formas psicologicamente percebidas. As leis nada mais são do que forças organizadoras do processo fisiológico de nosso cérebro, as quais, como já mencionado

²³ *Sinestésico: relativo à sinestesia, ou seja, relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertence ao domínio de um sentido diferente (p. ex., um perfume que evoca uma cor, um som que evoca uma imagem, etc.).* (AURÉLIO, 1975, p.1305)

anteriormente, são espontâneas e atuam sem esforço. São as mesmas que esclarecem o porquê de vermos as coisas de certa maneira e não de outra. (GOMES FILHO, 2004, p. 19)

Relaciono a seguir, as cinco leis da *Gestalt* que regem nosso sistema de leitura visual das formas e, portanto, regem nossa faculdade de conhecer as imagens e formas do mundo circundante. Para tal, baseio-me no trabalho desenvolvido Gomes Filho, professor atento às necessidades didático-pedagógicas das artes visuais, que, por sua vez, também são de interesse das Artes Cênicas, como um todo.

Desenvolvo contrapontos às Leis da *Gestalt*, os quais são construídos em formato de dinâmicas teórico-práticas aplicadas por mim ao aluno/ator. Os contrapontos são elaborados a partir de observações, inferências, tanto quanto por investigações por mim realizadas sobre este tema, nos últimos anos. A intenção não é de passar uma fórmula única ou criar um manual simplificado de dinâmicas, mas sim a tentativa de exemplificar, na prática, algumas das dinâmicas produzidas em um processo empírico, junto ao aluno/ator, para que o mesmo construa e estabeleça intimidades na relação com o elemento forma e inicie sua própria análise sobre o mesmo. Esse elemento perpassa todo seu tempo-espço de vida, artístico ou não.

1.2.1 Leis da *Gestalt*

As leis da *Gestalt* estabelecem suporte para o sistema de leitura visual da forma e permitem as articulações analíticas e interpretativas da relação sujeito/objeto. O “abc da leitura da forma” passa pelo viés da fisiologia do sistema nervoso de nosso organismo cerebral, para responder o “porquê de umas formas agradarem mais que outras”, através de diversos e minuciosos experimentos. (GOMES FILHO, 2004, p.18)

Segundo Gomes Filho (2004), a lei de Pregnância é considerada por muitos autores como a mais importante e a mais sintética das leis da *Gestalt*. As demais, Unidade, Segregação, Unificação, Semelhança, Proximidade, Continuidade, Clausura ou Fechamento dão continuidade ao sistema das forças de organização da percepção visual das formas. Assim, vejamos a seguir as Leis da *Gestalt*, com uma ênfase maior sobre a Lei da Pregnância.

Pregnância - A palavra *pregnância* deriva do termo alemão *pragnanz* que significa *boa forma* ou *boa figura* ²⁴. *Pregnância* se refere à tendência de percebermos melhor as formas quanto mais simples elas forem. São as forças organizadoras do cérebro que tendem a se dirigir para o sentido de harmonia, clareza e equilíbrio visuais. (GOMES FILHO, 2004, p.37) Ou seja, quanto melhor for a organização visual da forma observada, no que se refere a facilitar sua leitura e interpretação, maior será seu índice de *pregnância*.

Considero a *pregnância* uma lei importante que deve ser estudada e posteriormente apropriada pelo artista em seus processos cênicos (formação, treinamento e apresentação), em especial quando utilizada em procedimentos no formato de *Contraponto*, como veremos mais a frente.

Entendo que esta lei pode ser explorada fundamentalmente nos processos do artista cênico, no seu exercício consciente de ser claro na mensagem que deseja transmitir ao público. Clareza esta relacionada à correspondência entre forma e conteúdo ao selecionar e organizar o grau de complexidade diante dos diversos signos cênicos que podem ser empregados para compor o trabalho teatral – o ator e suas ações verbais e corporais, o texto, o figurino, o cenário, o som, o espaço etc. – usados concomitantemente, ou não. Além do mais, podem existir situações onde a falta de clareza é apresentada propositalmente, com total consciência e anuência do ator.



Figura 1 – Palácio com jardim.

²⁴ Disponível em: www.psicologado.com/.../exemplificacao-sobre-as-leis-da-Gestalt, - acessado em 16/10/2009.



Figura 2 – Parque aquático.

A Figura 1 demonstra, por sua organização formal, um alto grau de pregnância, estabelecida nas linhas estruturais harmoniosas do castelo, tanto quanto as do jardim. Já a Figura 2 do parque aquático, apresenta um baixo nível de pregnância pela configuração formal confusa e irregular, dificultando sua imediata interpretação visual..

De uma maneira geral, as Artes Plásticas buscam uma clareza de organização visual. Quando o artista negligencia a qualidade de clareza em seu trabalho, corre o risco de ter negligenciado, por conseqüência, sua qualidade expressiva. Sobre o tema da clareza, Ostrower entende que,

o artista tem a obrigação de ser claro na linguagem que usa. Se ele for pintor, não é suficiente que na imagem se possam reconhecer objetos ou figuras. É preciso que nestes objetos ou figuras sejam claramente reconhecíveis também as linhas, as cores, os contrastes, os ritmos, enfim, todos os elementos de sua linguagem visual. *A clareza tanto vale para obras figurativas quanto abstratas.* (OSTROWER, 2004, p.27) Grifo da autora.

Da mesma maneira, percebo que o caráter de organização, equilíbrio e clareza podem ser igualmente investigados, explorados e adaptados para os processos de formação e treinamento do artista cênico. Stanislavski²⁵, em seu livro intitulado *A Preparação do Ator* (2006), também não permite a falta de nitidez gestual e de qualidade plástica nas ações do

²⁵ Constantin Stanislavski (1863-1938) – ator, diretor e professor, teórico, escritor; fundador do Teatro de Arte de Moscou em 1897; responsável pela criação do *Método das Ações Físicas* que investiga o processo de criação do ator, na busca de um teatro natural a partir do corpo cênico.

ator em cena, conquista esta possível através do domínio corporal da musculatura não tensa e sob controle, ou seja, comandada.

Vejamos, por exemplo, o aluno/ator em suas buscas para construir sua partitura corporal – estrutura organizada e repetível das ações físicas do movimento expressivo para a ação dramática. Muitas vezes ele acaba por se perder em excessos de movimentos (formas concatenadas), perdendo assim também em clareza de movimento/forma e significado/conteúdo. A busca pela pregnância de suas próprias formas corporais serve de uma boa base para conduzir o aluno para posteriores investigações, mais complexas e elaboradas, como por exemplo, as formas em movimento.

Investigo, portanto, recursos práticos e objetivos para o ator na apropriação desse conceito, em seu processo de construção de partituras corporais. Utilizo para tal, certas dinâmicas práticas interativas apresentadas ao ator e nas quais ele é levado a exercitar clareza e objetividade no desenho espacial de suas ações corporais. No exemplo que se segue, parto de duas situações diferentes e consecutivas com o objetivo de conquistar maior grau de clareza pela simplicidade formal.

Contraponto 1: Em uma primeira situação, o aluno/ator é exposto a uma série de imagens figurativas, apresentadas a ele em formatos variados como em fotos, em revistas, em obras de arte etc. Procuro selecionar um material que apresente um grau variado de clareza formal. Após um tempo de observação e análise visual, o aluno será incentivado a escolher a imagem, ou as imagens, que visualmente expressem alguma coisa ou um fato com maior clareza formal e, por conseguinte, menor senso de ambigüidade. O procedimento inverso, ou seja, a busca pelas imagens de leitura e interpretação mais duvidosas e menos claras, também colabora para reforçar o entendimento do conceito de clareza nas formas apresentadas.

Apresento, a seguir, imagens de graus variados de pregnância da forma que servem de exemplo às aplicações práticas dos contrapontos por mim utilizados. As imagens variam de um nível alto ao baixo de pregnância da forma, inclusive de ambigüidade da mesma.

Nível Alto de Pregnância:



Figura 3 – Sapatos.



Figura 4 – Cena teatral.



Figura 5 – Ângulo.

Nível Médio de Pregância:



Figura 6 – Cama.



Figura 7 – Cena de filme.



Figura 8 – Foto antiga.

Nível Baixo de Pregñacia:



Figura 9 – Jovem na neve.



Figura 10 – Teatro coletivo.



Figura 11 – O quarto.

Nível Ambíguo de Pregnância:

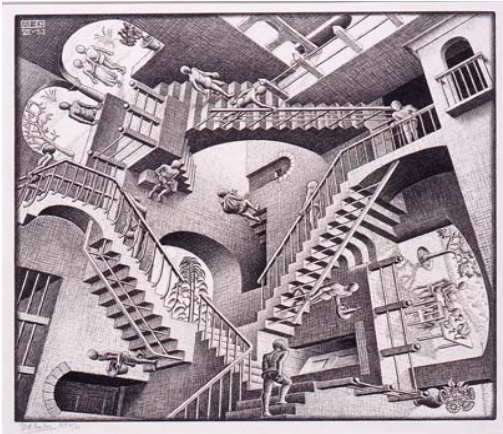


Figura 12 – Relatividade (1953). M.C. Escher (1898-1972).



Figura 13 – Sinuosidade: toalha ou cão?



Figura 14 – Aquarela Simétrica 78 (1950). M.C. Escher.

Em seguida, o aluno é levado a refletir sobre os motivos que o levaram a tal escolha. Colocamos em uma roda de discussão essa questão para que os outros colegas também sejam levados a refletir sobre suas escolhas, se concordam com ele, ou não, e porquê. Até então, a relação com o elemento formal processa-se em um caráter intelectual, de apreciação visual e não efetivamente em um caráter prático.

Contraponto 2: Em uma segunda situação, proponho a transposição do conceito de pregnância para o campo tridimensional e cinestésico do atuante. Divido a turma em dois grupos: o grupo A observa, o grupo B executa. Para tal o grupo A deve aguardar de costas, de tal forma que não veja a construção que está sendo feita pelo grupo B. Solicito aos integrantes do grupo B que pensem em um estado de espírito, em uma emoção a ser incorporada preenchendo uma forma a ser moldada em seus próprios corpos. Embora estejam em grupo, o processo é predominantemente individual e nele cada um elabora e cria sua própria escultura corporal. Sem que esse pensamento seja expresso verbalmente e manifesto a outros presentes, os atuantes do grupo B deverão se posicionar de forma a transmitir essa imagem, desta vez executando, individualmente, sua criação em uma escultura corporal estática e presente, ou seja, mantendo o tônus muscular através da sustentação da concentração do estímulo interior.

Faz-se necessário também que cada um saiba memorizar sua escultura para poder repeti-la mais de uma vez, quando assim for solicitado. Enquanto isso, o outro grupo (A) aguarda de olhos fechados ou de costas no intuito de não participar da elaboração das esculturas. No momento apropriado, os mesmos são convidados a se posicionarem de maneira a olhar e analisar as figuras que se lhe apresentam à frente. O objetivo é decifrar qual a intenção contida em cada uma das esculturas corpóreas. É perceber as intenções interiores incorporadas e que habitam esses corpos.

Entre erros e acertos, entre aproximações e distanciamentos, acontece uma variante interessante de construção de significados, com um núcleo comum de estruturas edificadas corporalmente. Diante da reação dos observadores do grupo A, por vezes, um ou outro executante do grupo B é estimulado a fazer ajustes, reformulações em sua criação escultórica na tentativa de se alcançar maior clareza e expressividade na comunicação corporal. Para tal, o aluno deve se auto-observar para construir ajustes ou reformulações.

Existe, assim, em cada uma das *re-formula-ções*, o entendimento de que algo pode ser melhorado, de que algo pode ser feito para dissipar ainda o caráter duvidoso ou de sentido ambíguo destas formas projetadas no espaço. Ao mesmo tempo, é praticado o exercício da crítica e da capacidade de adaptação às novas solicitações. Igualmente é construída a capacidade de escuta exterior para transformações interiores, e vice-versa.

Em um dado momento, os grupos se alternam, passando todos pela mesma experiência. O exercício continua até o ponto de se conquistar o encontro mais eficiente entre impulso interior e forma escultórica visível. Tais dinâmicas podem render várias horas/aula de observação, experimentação e reflexão acerca de um conceito básico, mas é muito importante – pregnância da forma (artes plásticas) – ser corporalmente claro em cena (artes cênicas).

O exercício pode e deve ser desenvolvido em um grau crescente de complexidade ao ser realizado em grupo: partindo das duplas, depois em trios, quartetos e, assim, chegar a grupos maiores. O aluno não está mais só, realizando uma tarefa individual. Agora ele tem que se relacionar com o outro e buscar, na forma global (o aluno e seus colegas de grupo) o mesmo estado de espírito nesse ambiente escultórico de formas e espaços; exercita-se o propor situações e o deixar que o outro também o faça.

O elemento tempo também é um fator de complexidade, tendo o aluno cada vez menos espaço de tempo para criação e elaboração de sua escultura corpórea, devendo ser mais hábil, sem prejuízo, contudo, do conteúdo ou da intenção interior. Exercita-se sua capacidade criativa e de adaptação a novas propostas, assim como o domínio do controle emocional frente ao limite de tempo imposto. No trabalho em grupo o foco se mantém o mesmo, embora variando as formas, suas relações com o conteúdo interior e com o espaço.

O aluno deve sempre procurar a pregnância? A *Gestalt* literalmente lida com a relatividade dos contextos. Deste modo, eu entendo que ele deva conhecê-la para saber aplicá-la, conscientemente, todas as vezes que julgar necessário. O aluno deve procurar a pregnância, dependendo de seu estágio de desenvolvimento com o fazer artístico. O conhecimento e apropriação do conceito de pregnância em períodos de formação e

treinamento do ator consolidam sua natural incorporação ao resultado final, ou seja, a cena teatral.

Unificação – Ela se apresenta quando há uma coerência formal na linguagem visual e, assim, são percebidos os fatores de equilíbrio e harmonia no objeto ou composição observada. Gomes Filho adverte que dois princípios básicos concorrem para a unificação da organização formal, ou seja, as leis de *proximidade* e *semelhança*. Entendo que essa coerência deva estar presente no trabalho cênico, onde os excessos não ajudam na leitura visual, salvo casos, onde este é o real objetivo da cena.



Figura 15 – Álbum.

Na Figura 15 podemos perceber a unificação do todo pela coerência formal, proximidade e semelhança das diversas fotos (tipo 3x4). A unificação se reforça também pela figura envolvente de círculos que se interligam.

Segregação – Significa a capacidade perceptiva de separar, identificar e evidenciar unidades formais. De acordo com os estímulos causados pelo campo visual, níveis de segregação são estabelecidos. (GOMES FILHO, 2004)



Figura 16 – Carro amarelo.

Na Figura 16 podemos segregar o corpo do homem da forma do carro amarelo, o chão da pista de rolamento, todos em um primeiro plano. Em segundo plano, percebemos o campo gramado e a vegetação e, em último plano, algumas construções e o céu. Podemos também segregar outras unidades formais como as partes do carro – faróis, lataria, rodas etc.; partes do figurino e acessórios do homem – paletó, calça, sapato, óculos etc.

Como no exemplo anterior, visualizemos um ator em cena. A figura do ator forma uma unidade separada do ambiente. O chão é outra parte distinta. Os objetos cênicos, idem. Na figura do próprio ator, pode-se separar seu rosto (olhos, nariz, boca) como uma unidade, membros (inferiores e superiores) como outra unidade, e assim por diante.

Semelhança – Eventos semelhantes tendem a se agruparem ou a permanecerem juntos, seja por fatores de cor, tamanho, textura, direção, peso, odor, som e outros. Assim, estímulos mais semelhantes entre si, acabam por construir unidades, agrupamentos. (GOMES FILHO, 2004)



Figura 17 – Bandeja com garrafas.

Na Figura 17 podemos perceber a semelhança entre as garrafas, pela cor e formato, como também no padrão da bandeja, em suas linhas seqüenciais e uniformes.

Com o olhar sobre as Artes Cênicas, este fator pode criar harmonia ou mesmo desarmonia. Tenhamos o contexto do figurino e as ações vocal/corporal dos atores-bailarinos em uma “festa de gala”, por exemplo: o espectador pode perceber rapidamente os grupos que se formam em cena pelos *convidados* (vestidos e se comportando apropriadamente para a ocasião), pelos *serviçais* (porteiros, garçons, copeiras, etc., igualmente vestidos a propósito de suas respectivas funções) e possíveis *penetras* (vestidos e se comportando não tão apropriadamente para tal ocasião). A lei de semelhança pode ser acionada igualmente quando, por exemplo, for colocado o mesmo tema musical, todas as vezes que a personagem entrar em cena. A associação estabelece-se, assim.

Proximidade – Elementos localizados mais próximos tendem a ser vistos como grupo. Segundo Gomes Filho, “proximidade e semelhança são dois fatores que muitas vezes agem em comum e se reforçam mutuamente”. (GOMES FILHO, 2004, p.34)

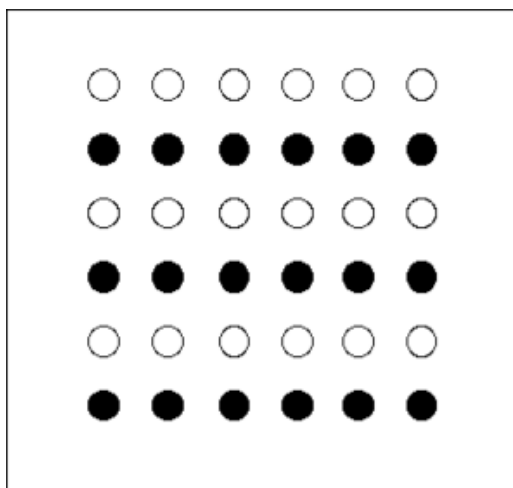


Figura 18 – Quadrado com círculos.

Na Figura 18, as bolas escuras tendem a ser vistas juntas, tanto quanto as bolas claras formam outro grupo pela proximidade e semelhança. A alternância reforça o equilíbrio formal da imagem.

Tenhamos, por exemplo, um contexto cênico de briga entre *gangs*. Pela localização espacial, o espectador é levado a perceber quais personagens estão do lado de quem, quais estão indecisos, e quais estão prestes a fugir dali.

Continuidade – Tendência de percebermos a configuração e continuidade de linhas no sentido delas fluírem para uma mesma direção específica. Trata-se da impressão visual de como tais partes se sucedem, e como alcançar a melhor forma possível do objeto ou sua “forma mais estável estruturalmente”. (GOMES FILHO, 2004, p.33)



Figura 19 – Árvores.

Na Figura 19 temos a tendência natural de seguir com os olhos as linhas dos troncos das árvores longilíneas, de suas respectivas bases até o topo. O teatro pode tirar proveito da lei de continuidade, por exemplo, pela direção do olhar estabelecida pelo ator-dançarino que pode ser seguido pelo olhar da platéia. Assim também, quando ele estabelecer uma posição corporal para uma direção determinada, fará com que o público tenha a tendência de olhar para tal direção.

Clausura ou Fechamento – É a tendência que temos de fechar, visualmente, figuras incompletas. Toda “boa forma” tem seus limites bem marcados, assim, encerra-se em si mesma. As forças de organização buscam espontaneamente uma ordem espacial, que tende para unidades em todos fechado.

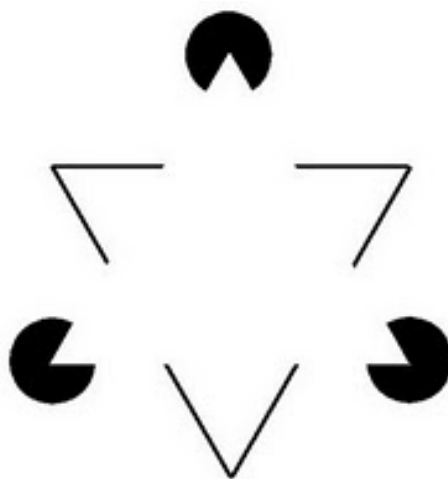


Figura 20 – Composição de figuras.

Na Figura 20 percebemos primeiro a figura de um triângulo claro (inexistente) no centro antes mesmo de identificar dois grupos de figuras próximas e semelhantes. Em nosso sistema visual, as forças organizadoras da forma naturalmente procuram uma ordem espacial e, assim, tendem a fechar os contornos, mesmo que eles não existam.

Entendo que esta lei também pode ser bem explorada no recurso de projeções visuais durante a peça teatral como também no material visual de divulgação do trabalho cênico. Entendo que esse efeito pode ser gerado em cena quando há uma conexão visual entre atores que não se tocam realmente. Por exemplo, um ator se coloca em uma atitude corporal que demonstre seu intuito de abraçar o outro ator que, por sua vez, se encontra próximo dele sem, contudo, o tocar, mas igualmente incorpore a intenção de receber (de se encaixar em) seu abraço. Esse efeito também é muito parecido ao da continuidade da forma.

1.2.2 O Ponto, a Linha e o Plano Sob a Perspectiva da *Gestalt*

Ainda sobre a análise gestaltiana de Gomes Filho, o autor define forma como a imagem ou figura visível do conteúdo. Segundo ele, a forma nos informa sobre a natureza externa do objeto.

A percepção da forma é o resultado de uma interação entre o objeto físico e o meio de luz agindo como transmissor de informações, e as condições e as imagens que prevalecem sistema nervoso do observador, que é, em parte, determinada pela própria experiência no campo visual. (GOMES FILHO, 2004, p.41)

Destaco a seguir, três dentre os componentes básicos da forma e suas respectivas conceituações a partir de Gomes Filho, ou seja, o ponto, a linha e o plano, a título de interesse dessa pesquisa²⁶.



Figura 21 – O olho.

O Ponto – Gomes Filho revela que “qualquer ponto tem uma grande força de atração visual sobre o olho”, ponto este naturalmente encontrado ou produzido pelo próprio homem. (2004, p.42) O ponto é assim percebido quando este se constitui no centro de forte atração visual dentro da estrutura de um objeto ou composição. (Figura 21) Este fato é rapidamente percebido quando temos à frente a imagem de um rosto. Procuramos, inevitavelmente, os olhos desse rosto. Gomes Filho também nos dá o exemplo do semáforo como outra forte atração visual do conceito de ponto. (GOMES FILHO, 2004, p.42)

²⁶ Apesar dos conceitos geométricos dos elementos primários do ponto, da linha e do plano não terem tamanho e se relacionarem com o sentido de infinitude, de não limite, considero relevante mencionar os conceitos destes elementos à luz da *Gestalt* e como abordados pelo pintor Wassily Kandinsky, como veremos mais à frente. Assim, o plano abordado por ambos não passa de um segmento do plano geométrico, que é infinito.

A Linha – É definida como uma sucessão de pontos, como também como um ponto em movimento. De um modo geral, a linha delimita e contorna os objetos. A mesma é utilizada para a representação visual das coisas do mundo concreto, assim também como em situações simbólicas, abstratas ou realistas do universo da arte. (GOMES FILHO, 2004)

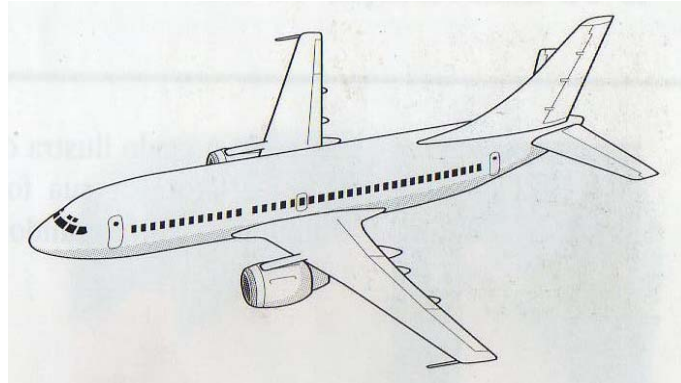


Figura 22 – Desenho de um avião.

Na Figura 22 podemos perceber o desenho de um avião, no qual as linhas configuram suas diversas unidades como fuselagem, janelas, portas, asas, turbinas etc.

O Plano – De acordo com Gomes Filho, o plano é definido por uma sucessão de linhas, embora o plano em geometria, por definição, tenha só duas dimensões – largura e altura. Contudo, para efeito de leitura, Gomes Filho destaca dois conceitos de plano: “o comprimento e a largura predominam fortemente em relação à espessura (independente da massa do material que o constitui), como por exemplo, o plano da porta da Figura 23; “o plano existindo apenas como superfície de qualquer objeto ou manifestação visual”. (GOMES FILHO, 2004, p.44)

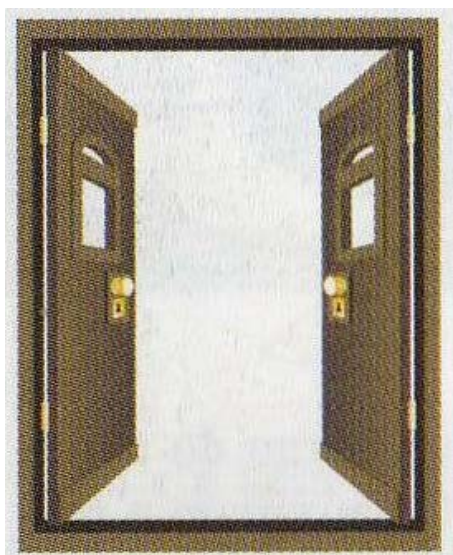


Figura 23 – A porta.

Todo o processo de organização visual é, na verdade, um grande trabalho de dar significado ao mundo - composto de formas – à nossa volta. Portanto, entendo ser apropriado que o artista busque também um olhar que vai além dos modismos de época, da crença tradicional ou cultural, de vícios ou automatismos de imagens pré-concebidas que são construídos dia a dia. Refiro-me ao pensamento analógico – aquele que compara –, capaz de analisar as imagens e relacioná-las entre si de acordo com a sua forma, dimensão e localização espacial. É um pensamento concreto e não, como de costume, simbólico.

Entendo que o olhar analógico seja um procedimento integrante da formação do artista plástico, sobretudo daquele que desenvolve um trabalho realista, ou seja, que busca em seu trabalho artístico uma correspondência das formas conhecidas da natureza, do mundo. O mesmo pode ser apropriado pelo artista cênico como uma maneira de aguçar a acuidade visual e promover uma sensibilidade sutil, necessária para a observação de muitas das formas presentes em seu processo artístico. Assim, vejamos a seguir, de que se compõe esse procedimento.

1.3 Pensamento Analógico – um olhar diferenciado para o artista cênico

Ao analisarmos as questões relacionadas ao elemento forma como articulador plástico de um corpo cênico expressivo, é possível partir de vários pontos de vista e, por isso, é importante precisar de onde falo agora. Parto de um lugar que propõe um olhar diferenciado no processar das informações visuais. Não um olhar que simplesmente vê um objeto à frente, mas um olhar que relaciona esse objeto ao meio onde ele está inserido, atentando para sua posição no espaço e para a sua forma.



Figura 24 – Atelier de desenho da figura humana.

Tenhamos, por exemplo, um artista plástico que se propõe a executar um desenho realista de observação da figura humana. (Figura 24) O desenhista não se atém a dados tais como: se o modelo é uma pessoa amável ou mal humorada; se seu nome é José ou Maria, etc. Contudo, a ele interessa ser o mais fiel possível à forma visualizada à frente, mantendo a posição e as proporções de seu corpo, tais como: quantas vezes o tamanho de sua cabeça está contida em sua altura; se a estrutura corporal (tridimensional) na qual o modelo se fixou corresponde à estrutura que o artista está construindo em seu desenho (bidimensional) e assim por diante. O objetivo nessa transposição de dimensões é reproduzir a forma do modelo na folha de papel o mais fiel possível à realidade, em uma escala de tamanho reduzida. Este é um exercício de abstração mental – um verdadeiro jogo de relações.



Figura 25 – Desenho de figura humana em blocos.

Para o desenho de observação temos, por exemplo, o método de figuras em bloco como o demonstrado na Figura 25. O método utiliza a construção de linhas de eixo associadas à relação de partes do corpo com figuras geométricas. Esse pode ser uns dos métodos que auxilia a construção do desenho da figura humana.

Portanto, se faz necessário um deslocamento da maneira cotidiana de ver as coisas do mundo no qual as imagens que nos chegam estão constantemente vinculadas à nossa memória e a um contexto de significados. Refiro-me ao pensamento analógico ou de comparações – processo de fusão e de síntese das imagens observadas –, se constituindo em uma das possíveis maneiras de se investigar a realidade plástica à nossa volta.



Figura 26 – Asa de Pássaro – Albrecht Dürer (1512).

A pintura Asa de Pássaro (aquarela s/ pergaminho) do artista alemão renascentista Albrecht Dürer (1471-1528) pode servir aos propósitos de um estudo anatômico da asa do animal, mediante a acuidade com que o artista captou os detalhes da mesma. (Figura 26)

Em relação ao artista cênico essa sensibilidade de reconhecimento da forma é trabalhada na busca mimética da incorporação de seus personagens, inserido em um processo composto por etapas. Em um procedimento inicial, ele precisa observar e, grosso modo, copiar, para posteriormente, e isto é o que importa realmente, chegar à *forma incorporada* organicamente. Nessa altura, a forma observada, estudada e incorporada deve estar organizada estruturalmente em seu corpomente e, *trans-formada* assim, em um novo elemento de significado. Como o artista plástico, o artista cênico também processa uma síntese do que observou e incorporou ao apresentar seu trabalho cênico. A transformação teatral é uma síntese artística da vida.

O olhar analógico pode ser definido como uma forma de pensamento por imagens, capaz de processar por síntese as formas e abstraí-las do espaço real para o espaço da criação. É um tipo de capacidade de analisar e comparar as formas do objeto de estudo (*objeto* este como mencionado anteriormente no item 1.2) na tentativa de interpretá-lo e reproduzi-lo de uma maneira formal, plástica. O resultado disso pode estar tanto no plano bidimensional quanto no tridimensional.

Segundo Arnheim, a construção da imagem, artística ou não, é uma representação de sua equivalência, executada de acordo com as propriedades de um meio específico daquilo que se observa, ou seja, respeitando-se as características essenciais de sua estrutura. “A forma visual pode ser evocada pelo que se vê, mas não pode ser tirada diretamente dela.” (2005, p.129-130) É necessário observar sua constituição e assim, captar a semelhança estrutural entre essa coisa e sua representação, o que, de acordo com o teórico, se torna uma grande proeza de abstração.

Como o olhar analógico pode ser utilizado pelo ator? Como vimos, a *Gestalt* nos mostra que nosso sistema fisiológico processa as imagens visuais que chegam até nosso cérebro e que o mesmo – o cérebro – tende para uma força organizadora de harmonia, equilíbrio e

clareza dessas formas observadas, independentemente de nossa vontade ou aprendizado. O pensamento/olhar analógico, então, busca filtrar e reservar as percepções subjetivas de interpretação da forma (relacionada com as experiências ou vivências anteriores com esse tipo de forma) para analisar o restante da mesma pela constituição de sua estrutura, ou seja, a parte material e concreta da imagem observada.

Tenhamos como exemplo a ocasião em que o artista cênico deverá interpretar naturalmente uma pessoa idosa. O ator necessitará fazer um estudo prévio de observação e pesquisa, dentre outras coisas, sobre as formas que ele próprio irá investigar na pessoa de um velho ou de vários idosos. O ator procura, assim, desvendar as formas mais coerentes e de equivalência da mecânica fisiológica, tanto quanto das forças que agem sobre este corpo vivo. Quando as formas observadas são transformadas em formas físicas, passam por níveis diferenciados de organização das ações corporais. E esse é um processo construído, não acontecendo automaticamente a partir simplesmente do desejo do ator e, por isso, é necessário haver técnica.

O corpo humano, em sua totalidade, é organizado em vários níveis estruturais como, por exemplo, os que passam pelo nível celular, pelo nível do sistema nervoso e assim por diante. Seguindo a mesma lógica, Barba (1999) entende que existem níveis variados de organização na totalidade da representação de um ator. Nesta altura, preciso abrir um aparte para o entendimento dos conceitos de pré-expressividade, técnica de inculturação e aculturação do processo de organização expressiva do ator e assim relacioná-los ao olhar analógico – olhar de comparações precisas.

A antropologia teatral define a pré-expressividade como o nível básico ou de alicerce do trabalho do ator. Nessa fase o ator desenvolve o como fazer antes mesmo do quê fazer, sendo esta, uma fase operativa, ainda não focada totalmente na expressão de um significado, mas na presença física do ator. (BARBA, 1999, p.188)

Segundo Ferracini²⁷, como o próprio nome diz, pré-expressividade significa aquilo que vem antes mesmo da elaboração da expressão, “da personagem construída e antes da cena

²⁷ Renato Ferracini é, desde 1993, ator, pesquisador, colaborador integrante do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, São Paulo. (FERRACINI, 2001)

acabada. É o nível onde o ator produz e, principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais”. (FERRACINI, 2001, p.99)

A Antropologia Teatral constatou que o nível pré-expressivo está na base das várias técnicas dedicadas à representação, independentemente da cultura a que estão vinculados os artistas. Deste modo, “a técnica que *coloca o corpo em forma* é codificada independentemente do resultado/significado” (BARBA, 1999, p.188). Nesse contexto, Barba e outros estudiosos da Antropologia Teatral perceberam que o processo é mais universal do que se esperava, e a técnica se transforma na busca do ator-bailarino pela “formas, maneiras, comportamentos, artifícios, distorções, aparências...”. (BARBA, 1999, p.188) Por esse entendimento, compreendo que o uso da forma incorporada encontra operacionalidade no processo pré-expressivo do trabalho do artista cênico.

No primeiro caminho os atores fazem uso de sua espontaneidade percebida naturalmente em seu meio sócio-cultural desde seu nascimento. Desta maneira, entende-se por técnica de inculturação o “processo de absorção, passiva, sensório-motora, do comportamento cotidiano de uma dada cultura”. (BARBA, 1999, p.188) Por isso mesmo Barba diz que o teatro que usa variações dessa técnica, pode ser chamado de transcultural. A inculturação pode ser considerada um processo via de dentro para fora.

A técnica de aculturação refere-se a outro caminho utilizado para o trabalho do ator. São técnicas corporais diferentes da naturalidade cotidiana, sendo os atores-bailarinos submetidos a comportamentos artificiais e/ou estilizados. É uma técnica considerada, portanto, um processo via de fora para dentro. Segundo Barba, esta técnica “é a distorção da aparência usual (natural), a fim de recriá-la sensorialmente de uma maneira fresca e surpreendente”, através de um trabalho continuado e repetitivo. (BARBA, 1999, p.190)

E é nesse contexto que entendo a aplicação pertinente do pensamento/olhar analógico, sensível às formas que serão observadas, incorporadas e apropriadas pelo ator-dançarino. No processo da aculturação, ele se torna mais óbvio e direcionado aos interesses e demandas do artista cênico, sendo consciente e voluntário. Pela inculturação, o processo

analógico é naturalmente apreendido, na mimese passada de uma pessoa para a outra, quase que inconscientemente, ou seja, naturalmente, sem uma intenção inicial objetiva.

Para o estudo dos Contrapontos vistos anteriormente, em relação às leis da *Gestalt*, o procedimento nada mais foi do que a utilização do olhar analógico para posterior transposição da forma observada para outro suporte. Como visto, na dinâmica proposta no exercício de entendimento da Lei de Pregnância, a observação realizada pelo grupo A foi um procedimento do olhar analógico, de comparações e análise, não havendo, contudo, uma transposição para o suporte como o papel ou a tela. Neste caso, o processo de comparação foi empregado ao se analisar as estruturas formais das esculturas corpóreas entre si, executadas pelo primeiro grupo, A. Essa análise esta que acaba por influenciar novas articulações, sendo apropriada e incorporada às esculturas seguintes, elaboradas, assim, pelo segundo grupo, B.

Embora o procedimento do olhar analógico não seja necessário para todas as ocasiões, percebo que o mesmo contribui, em parte, para o processo de apropriação da forma pelo artista cênico. Entendo que o olhar sensível às formas está presente no processo da Mimese Corpórea de Burnier²⁸ Abro, assim, um parêntese para correlacionar o olhar analógico com o processo de Mimese Corpórea, como proposto pelo pesquisador.

A pesquisa de Burnier busca a observação, a codificação e a teatralização da observação das ações físicas e vocais encontradas no cotidiano, nas lendas e nos costumes do povo do interior do Brasil. Atentemos para o fato de que este procedimento nada tem de uma pura imitação, mecânica e estereotipada da pessoa observada. A busca não é só por aspectos físicos, mas, sobretudo orgânicos, que envolvem o jeito e o comportamento da mesma. É a busca por equivalências. (FERRACINI, 2001, p.203)

Burnier considera que, “a imitação é o processo mais primitivo e instintivo do ser humano”. (BURNIER, 2001, p.181) Ela vem sendo utilizada como meio de comunicação e aprendizagem do legado intangível que se manifesta nas práticas culturais e sociais dos povos como um todo. Esse legado utiliza o corpo como suporte da cultura imaterial. Trata-

²⁸ Luís Otávio Burnier (1956-1995) – ator, diretor, *performer*, pesquisador, ligado à antropologia teatral (criada e difundida por Eugênio Barba); criador e fundador do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, São Paulo (1984).

se, assim, de uma aprendizagem inconsciente passada de uma forma natural e prática, na busca de se estabelecer uma comunicação. (WULF, 2004)

Contudo, Burnier trabalha com a mimese, mas de uma forma conscientemente organizada e artística, na busca de uma artificialidade naturalmente construída para fins teatrais. E é nesse contexto que entendo que o procedimento do pesquisador assemelha-se com alguns dos fundamentos dos processos visuais em Arte Plásticas, como o olhar analógico, um olhar sensível na ação da assimilação do mundo das formas. Percebo que, em sua concepção, conteúdo e forma não se separam, pelo contrário, buscam amalgamar suas correspondências.

Burnier (2001) considera três fases em seu processo de Mimese Corpórea: a *observação*, a *codificação* e a *teatralização*. A Observação, como o próprio nome diz, corresponde a um tempo de observação, baseado, sobretudo na percepção visual do observador sobre uma pessoa ou um objeto de pesquisa. A observação se processa de uma maneira funcional, ou seja, seguida da ação de “imitação” de sua corporeidade²⁹.

A construção de uma percepção apurada do olhar no processo do ator assemelha-se à do artista plástico. Ambos desenvolvem uma reorientação do olhar, que acaba por colocá-los em um estado de consciência diferenciado. Eu diria *um estado de atenção*, ou seja, aquele capaz de permitir uma percepção de detalhes sutis, que vão além da forma que delimita o objeto de pesquisa, mas que dá a perceber também o universo interior, um estado de espírito que emana de seu objeto de estudo. Assim, é na primeira fase que se ativa o procedimento de *observação – imitação – observação – imitação...* Segundo Burnier, esta dinâmica propicia uma progressiva incorporação e apropriação dos elementos sutis do observado, ação esta que ocasiona precisão na imitação. (BURNIER, 2001)

Na segunda fase, encontra-se o tempo de Codificação. As ações físicas, uma vez incorporadas pelo imitador, começam a ser codificadas, ou seja, recebem nomes que facilitam o seu reconhecimento pelo pesquisador/artista. Esses são nomes fantasias – não estão vinculados ao conteúdo das ações, mas os mesmos auxiliam o artista na

²⁹ Segundo Burnier, corporeidade é a forma do corpo habitada pela pessoa, “é a maneira como informações de ordens diversas, referentes à pessoa, operacionalizam-se e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se somatizam.” (BURNIER, 2001, p.185)

memorização das ações e na sua rápida localização. Contudo, o próprio corpo já iniciou seu processo de memorização.

Na terceira e última fase está a Teatralização. Esse é um tempo de organização/adaptação do material observado, memorizado e codificado até então. É o momento de realizar a transferência dos contextos. O material observado e codificado é readequado em um contexto artístico. Nessa fase, todo material sofre transformações para fins de adaptação, pois o fundamental é transformar para apropriar. Burnier se refere a esta etapa como sendo a passagem das ações observadas de *apresentadas* para *re-apresentadas*. Re-apresentar, então, tem um duplo sentido para o autor, no contexto teatral: no primeiro sentido significa que o ator não é outra pessoa, mas a representa; no segundo sentido significa apresentar e reapresentar em cada noite. (BURNIER, 2001)

Fechando o parêntese sobre a Mimese Corpórea e concluindo a ação de construção de um olhar diferenciado, percebo que o mesmo está presente em sua fase inicial de trabalho, tanto de observação, quanto de imitação do objeto de estudo do ator. O material resultante dessa primeira fase mostra um processo de síntese das formas do mundo observado.

A percepção é um processo de síntese que não acontece sem imparcialidade. O ser humano percebe a realidade à sua volta de maneira dinâmica e seletiva. E essa seleção não é neutra. Interpretamos o mundo de acordo com nossas impressões registradas até então, as quais vão de acordo com nossas vivências e experiências passadas. Ostrower fala desse processo de reconhecimento das coisas, que, por vezes, é tendencioso sob o ponto de vista de quem o vê, pois, segundo a autora,

[...] nesta sucessão de imagens que embasam os processos de percepção, interpretação e compreensão, cada contexto que for articulado irá influenciar a configuração do seguinte, ao se juntarem dados novos ou se recombinarem os dados de uma maneira diferente. (OSTROWER, 1998, p.262)

Assim, texto e contexto se relacionam na construção de formas expressivas no trabalho cênico. E a arte apresenta-se como um campo profícuo de construção e reconstrução de formas em seus contextos expressivos, síntese das percepções e experiências humanas, as quais deixam transparecer o que Ostrower chama de *beleza essencial*, ou seja, “a verdade

das coisas, na plenitude de seus significados”. (OSTROWER, 1998, p.289) Tais conteúdos expressivos acabam por transcender a forma como apenas aparência, funcionalidade ou com o cunho utilitarista. É pelo viés da transcendência da forma, que vai além de sua pura aparência externa, que entendo ser possível revelar a *beleza essencial*, caminho aberto para potencialidades do artista cênico, responsáveis pela transformação do ordinário da vida em vida extraordinária: vida artística.

De acordo com Ostrower, como visto anteriormente, “são sempre as formas que se tornam expressivas” e a artista explica que “o conteúdo expressivo das obras de arte não se articula de maneira verbal, através de palavras, e sim de maneira formal, através das formas.” (OSTROWER, 2004, p.4) E se ela já nos fala do *meio* pelo qual o artista materializa algo de seu universo expressivo e sensível, Silva Júnior³⁰ desenvolve seu foco especialmente no fator subjetivo desta materialização. Na construção da relação entre arte e psicanálise, o pesquisador revela que a forma e o conteúdo apresentam-se unificados e potencializados. Em tais processos criativos em arte (literatura, música e artes plásticas), Silva Júnior expõe que “a arte é uma forma simbólica por meio do qual a consciência organiza e expressa à experiência emocional.” (SILVA JÚNIOR, 1998, p.611).

Silva Júnior constrói uma analogia bastante interessante para a minha pesquisa ao dizer que “a forma é a parte visível do conteúdo, a sua pele plena de ressonâncias”. (SILVA JÚNIOR, 1998, p.611) Pele esta que literalmente reveste o corpo do ator em seus processos de manifestação artística. Em seu trabalho³¹, o pesquisador mantém o foco no processo criativo, “na tensão entre a ruína emocional ou o caos interior e os recursos lingüísticos empregados pelo poeta na sua ordenação”,

A arte emerge de um desejo intrinsecamente (sic) humano – a necessidade de forma. [...] Subjacente à desintegração ou não-integração psíquica existe um nível profundo que busca a ordem e que dá forma ao caos emocional. O artista deve operar sobre sua experiência, senti-la intensamente, mas simultaneamente separar-se reflexivamente dela; separar o sujeito que sofre a experiência da mente que pensa e cria a obra de arte. (SILVA JÚNIOR, 2005, p.6)

³⁰ José Francisco da Gama e Filho Júnior é psicólogo, pesquisador, professor da Sociedade de Psicanálise da cidade do Rio de Janeiro.

³¹ Tese de Doutorado de Jose Francisco da Gama e Filho Junior: O Processo da Criação e da Composição Poética. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO, 2005 (258 p.).

O artista sustenta a busca pela harmonia através de sua percepção, transformada em criação, criação esta que se faz forma e que surge modelada e adaptada a cada tempo e lugar, a serviço de um pensamento, de uma ideologia, de um modo de ser de um povo. Assim, as Artes Plásticas, em especial, fazem a conexão olhar – forma – espaço, como uma linguagem perceptiva não só dos sentidos, mas também do pensamento.

Nesse contexto, chamo a atenção do artista cênico, em especial do ator, para que lance um olhar diferenciado ao elemento *forma* nas Artes Plásticas, em especial através das reflexões do artista russo Wassily Kandinsky. De uma maneira singular, ele construiu a *ponte* que leva o artista e seu espectador ao mundo interior da sensibilidade humana e que, segundo Gombrich³², “anelava por uma regeneração do mundo através de uma nova arte de puro ‘intimismo’”. (1999, p.570) Vejamos, a seguir, a construção conceitual de Kandinsky em sua *Teoria das Formas* e como ela pode ser apropriada pelo contexto expressivo do artista cênico.

³² Ernest Hans Josef Gombrich (1909-2001) foi um historiador e crítico de arte austríaco, autor de livros, dentre eles, *História da Arte* (Londres, 1950).

CAPÍTULO 2

O PONTO, A LINHA E O PLANO: TECENDO ESTRUTURAS DE RESSONÂNCIA INTERIOR

*O essencial da pintura reside no pensamento, e é necessário,
primeiramente, que o pensamento abrace o Um para que o
coração possa criar e se encontrar na alegria: então, nessas
condições, a pintura poderá penetrar a essência das coisas até o
imponderável.*

Shitao

Considerando os parâmetros do efeito da leitura da forma sob o olhar da *Gestalt*, voltemos nossa atenção às reflexões de Kandinsky que, em sua *Teoria das Formas*, buscava o desaparecimento do objeto em detrimento de uma variedade rica de formas. E, a partir dessa lógica, vejamos como o artista cênico polifonicamente pode se apropriar e incorporar de uma variedade também rica de formas.

Kandinsky publica sua *Teoria das Formas* em 1926, quando ainda era professor da *Bauhaus* (Casa da Construção), escola alemã de arquitetura e desenho. Ele pertence ao primeiro grupo de professores de *Bauhaus*, fundada em 1919 por Walter Gropius (1883-1969). A escola se tornou um ambiente favorável à experimentação e criação de vanguarda, guiada pela idéia de que Arte e Arquitetura não devem ser estranhas entre si. Kandinsky ensinou nessa escola de 1922 até o seu fechamento e desativação pelo regime nazista, em 1933. Segundo Gombrich, as teorias da *Bauhaus* são, por vezes,

condensadas no *slogan* “funcionalismo” – a convicção de que, se algo é projetado rigorosamente para corresponder à sua finalidade e função, podemos deixar que a beleza apareça por si mesma. Há certamente uma grande dose de verdade nessa convicção. [...] Mas, como todos os *slogans*, o “funcionalismo” se baseia realmente numa supersimplificação. (GOMBRICH, 1999, p.560-561)

Kandinsky busca a pureza das formas em sua simplicidade básica e encontra, nesse período, um amadurecimento propício para a criação e investigação das formas abstratas. A publicação de seu livro *O Ponto e linha sobre o plano* é uma continuação orgânica de sua obra anterior, *Do Espiritual na arte* (1912), no qual o artista apresenta sua Teoria das Cores. Ambos têm em comum o rigor e o objetivo de construir a estrutura dos meios puros da arte, os quais ultrapassam as aparências e alcançam a alma humana. Sua busca é intensa pela expressão interior através das cores e formas puras da arte, tanto quanto da relação entre forma e conteúdos expressivos.

Como a forma não passa de uma expressão do conteúdo e o conteúdo difere segundo os artistas, segue-se que podem existir, na mesma época muitas formas diferentes que são igualmente boas. A necessidade cria a forma. Há nas profundezas peixes que não têm olhos. O elefante tem uma tromba. O camaleão muda de cor, etc. Assim, o espírito de cada artista se reflete na forma. A forma traz o selo da personalidade. (KANDINSKY, 1996, p.143)

Tanto a *Teoria das Cores* quanto a *Teoria das Formas* de Kandinsky são frutos de sua inquietação pessoal e geram uma produção artística instigante e criativa, em meio a tempos também de grandes mudanças no panorama da vida diária. Estes são períodos que antecedem a Primeira Guerra Mundial. Os artistas e o público vêm de quase cinco séculos de tradição renascentista e de um ponto de vista moderno construído com bases na geometria euclidiana³³ (Antiguidade Clássica), metáfora do saber de seu tempo. A experimentação de novas formas de expressão está no ar.

A fidelidade visual com a realidade do mundo circundante assim construída e, até então, valorizada, começa a ser questionada pelos artistas das últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX. Nessa atmosfera é conferido a Kandinsky o crédito pela primeira pintura abstrata, ou seja, que não apresenta qualquer objeto reconhecível e está livre da representação da natureza. (Figura 27)

³³ Na matemática, ciência do raciocínio lógico, o espaço euclidiano é imutável, simétrico e geométrico. Os gregos foram os primeiros a sistematizar e organizar todo o conhecimento desenvolvido, até então, a esse respeito. O principal trabalho dos gregos é elaborado por um discípulo de Platão, Euclides de Alexandria (360 a.C.- 295 a.C.), que escreve o tratado de Geometria intitulado *Elemento*. BARCO, Luiz. *Arte e Matemática* - Vídeo 4. São Paulo: TV Cultura, 2005.



Figura 27 – Primeira aquarela abstrata (1910).

De acordo com Gombrich, a arte abstrata é consequência de inquietações das idéias e experimentos dos artistas plásticos, processo já iniciado pelos antecessores do pintor russo, especialmente pelo francês Paul Cézanne (1839-1906), considerado o pai da arte moderna, e pelo holandês Vincent Van Gogh (1853-1890). “Ambos deram o passo importante de abandonar deliberadamente a finalidade da pintura como ‘imitação da natureza’”. (GOMBRICH, 1999, p.548)

O artista russo é criado por uma tia após a separação de seus pais, quando ainda criança. Tal tia tem o costume de lhe contar muitas histórias do folclore russo e o coloca em cursos de música e desenho. Ainda criança aprende a tocar piano e violoncelo. Anos depois, gradua-se em Direito e Economia, sem, contudo, deixar de ser atraído pela música e pela pintura. Já adulto transfere-se para Munique, considerada centro cultural na época, a fim de estudar pintura. Seu interesse por novas filosofias, sobretudo pela Teosofia, além da Música e da Pintura, permite com que ele esteja em constante contato com poetas, músicos e pintores da Alemanha, Rússia e França.

Dessa forma, o artista promove palestras, exposições, e sua postura reflexiva é determinante para ser considerado o criador da arte abstrata. Sua obra teórica e pictórica é habitada por um homem espiritualizado, que tem como tema primordial a salvação do homem. Kandinsky entende que a arte tem uma função que vai além da criação comum de um objeto, como fazem os artesãos, mas tem em si uma força com sua finalidade definida,

a de “servir à evolução e ao aperfeiçoamento da alma humana”. (KANDINSKY, 2005, p. 190) Ainda sobre o sentido da pintura para o pintor russo e segundo Gombrich,

Do espiritual na arte (1912), ele destacou os efeitos psicológicos da cor pura, o modo como o vermelho brilhante pode afetar-nos como o toque de um clarim. A sua convicção que era possível e necessário gerar desse modo uma comunhão de espírito a espírito estimulou-o a expor essas primeiras tentativas de música cromática (Fig.372), que inauguram efetivamente o que passou a ser conhecido como “arte abstrata”. (GOMBRICH, 1999, p.570)

A figura mencionada na citação anterior (Fig.372) é considerada um marco da pintura abstrata e refere-se à pintura *Cossacos* (1910-11) de Kandinsky. (Figura 28) Percebemos que, de uma maneira polifônica, Kandinsky se apropria dos elementos da Música para tecer sua própria Teoria das Formas na Pintura. A música, por ser abstrata por natureza e se expressar de uma forma imediata, conectando-se com a alma humana³⁴, é determinante para o cultivo da nova arte - a arte abstrata.



Figura 2 8 – Cossaco (1910-1911).

Inspirada pelo olhar de Kandinsky, e com intenções similares, aproprio-me da estrutura baseada em sua análise dos conceitos de ponto, linha e plano. A partir de minha vivência

³⁴ Artigo publicado originalmente por: MIKOSZ, J. S. Wassily Kandinsky. AMORC Cultural, Curitiba-Paraná, v.15, p. 16-23, 01- out. - 2002. Disponível em: www.scribd.com/.../Trajetoria-de-Wassily-Kandinsky - acessado em 01/09/2009.

sou impulsionada a desenvolver uma análise a partir do olhar sobre o corpo cênico e a criar contrapontos como o de construir um vocabulário da linguagem corporal. O objetivo é apontar caminhos pelos quais o artista cênico cultive sua própria gramática a favor de suas partituras corporais e criações cênicas. Como o pintor, minha intenção é mostrar as relações “orgânicas” entre os elementos das artes plásticas com a vida “em cena”, e deixar que se revele o leque de possibilidades no trato com a criação expressiva da forma incorporada.

2.1 Kandinsky e a Teoria das Formas

De acordo com Philippe Sers (1991), em suas palavras de prefácio para o livro de Kandinsky, *Ponto e linha sobre plano*, a coerência interna caracteriza a *Teoria das Cores* do artista, a qual tem como hipótese a cor como um elemento da linguagem da alma humana. Seu ponto de partida são as qualidades de Quente/Frio, Claro/Escuro da cor. Com o contraste da cor quente, tendência do amarelo, e da cor fria, o azul, é estabelecida a noção de espaço-temporalidade, quando a primeira cor aproxima o espectador e a segunda o afasta. Ainda de acordo com Kandinsky, com o contraste entre claro e escuro, tendência do branco e do preto, consecutivamente, são estabelecidas analogias e relações em que o branco contém todos os possíveis, silêncio de antes do nascimento, assim como o preto é o oposto, silêncio após a morte, o fim das possibilidades. (KANDINSKY, 2005)

Ao construir sua lógica de pintura abstrata, Kandinsky alcança um lugar que possibilita o desaparecimento do objeto e o surgimento de uma variedade rica de formas. (KANDINSKY, 2005, p. XXIV) Pela mesma lógica, entendo que o cultivo da forma a ser construída pelo artista cênico desconstrói imagens ou modelos de formas já conhecidas ou preconcebidas para a construção de outras, ricas em possibilidades e criadas a partir da ressonância interior do artista, dando vida às suas personagens.

Nesta altura, reafirmo que a lógica construída por Kandinsky em sua *Teoria das Formas* é capaz de trazer “luz” ao trabalho polifônico do artista cênico, possibilitando a construção do caminho de estruturação do olhar, da percepção e da ação, respectivos ao seu fazer artístico. A princípio, o enunciado teórico do pintor pode parecer enfadonho, contudo,

entendo que a persistente sensibilidade do aluno/artista pesquisador – perfil daquele que *busca* e não só espera *receber* – propicia o cultivo das relações das conexões pintura/artes cênicas, necessárias ao seu fazer autoral.

Estejamos atentos em relação aos termos “sonoridade interior” e “ressonância” empregados pelo teórico durante sua análise. Ambos os termos se referem aos reflexos da alma humana e a suas respectivas sensações. Kandinsky inspira-se nos princípios de harmonia e contraste da música, na expectativa de despertar no espectador vibrações interiores e ocultas. As mesmas condensam força tensão e força viva que emanam da forma. A forma transforma-se em síntese do elemento que se deixa visível externa tanto quanto internamente. É sua natureza que revela, assim, seu caráter. (KANDINSKY, 2005)

A capacidade de análise e síntese do teórico é determinante para a criação de sua obra, tanto quanto para a elaboração de sua *Teoria das Formas*, a qual tem como ponto de partida o *ponto*, elemento inicial da aventura expressiva do artista plástico.

2.1.1 O Ponto

Forma primária e que dá origem a todas as outras. Evoca a concisão absoluta – breve, resumida, exata. O ponto é uma unidade bem definida. Observemos que a Geometria Euclidiana é baseada em três conceitos fundamentais – o ponto, a reta e o plano. São conceitos considerados *primitivos*, ou seja, que não aceitam uma definição por serem evidentes e convenientes em atenderem a certa teoria. E é exatamente aí que se apóia Kandinsky para criar sua *Teoria das Formas*.

O artista inicia sua explicação pela correlação da definição de ponto em geometria³⁵ e, filosófica e artisticamente, desenvolve seu raciocínio,

O ponto geométrico é um ser invisível. Portanto, deve ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto é igual a Zero.

³⁵ Geometria (latim) – palavra de origem grega – *agrimensura* (medida da terra) ciência que investiga as formas e as dimensões dos seres matemáticos, e suas propriedades a partir de um conjunto de elementos que são invariantes sob determinado grupo de transformações. (AURÉLIO, 1975, p. 684)

Mas esse Zero esconde diferentes propriedades “humanas”. De acordo com nossa concepção, esse Zero – o ponto geométrico – evoca a concisão absoluta, isto é, a maior reserva, que no entanto fala. (KANDINSKY, 2005, p.17)

Kandinsky constrói sua *Teoria das Formas* cultivando analogias entre elementos da geometria e propriedades humanas. Os elementos plásticos – ponto, linha, plano – estão impregnados de intenções interiores, características e expressões humanas, produzindo, assim, seres vivos e autônomos.

O artista continua sua lógica dizendo que o ponto geométrico encontra sua forma material primeiro na escrita. De tal modo, ele pertence à linguagem e significa silêncio, constituindo-se a “derradeira e única união entre o silêncio e a palavra”. (KANDINSKY, 2005, p.17) Nesse ambiente de fluidez da escrita, o ponto simboliza a interrupção. Pela sua configuração externa, ele é apenas aplicado utilitariamente, “torna-se um hábito arraigado com ressonância tradicional, que é muda”. (KANDINSKY, 2005, p.17) Nem mesmo abalos excepcionais ou *choques externos* podem tirar o homem desse estado de letargia, dentre eles, a *doença*, a *infelicidade* e a *guerra*. O emprego restrito e tradicional do ponto, assim configurado no seu dia a dia, tira do homem sua expressão interior e restringe sua sensibilidade viva. (KANDINSKY, 2005, p.18)

Contudo, os abalos do interior, criados pelo próprio homem, são capazes de tirá-lo do estado de letargia em que a vida cotidiana o coloca. Os abalos interiores são o caminho do silêncio à palavra, do estado de letargia à manifestação expressiva. O ponto, então morto, torna-se vivo. Eis aí a função da nova ciência da arte: “O olho aberto e o ouvido atento transformam as mais íntimas sensações em acontecimentos importantes. De todas as partes afluem vozes e o mundo canta. [...] e o que estava morto revive”. (KANDINSKY, 2005, p.18-19) O ser desperto e sensível é capaz agora, de perceber o mundo de formas que o rodeia.

Kandinsky cita o exemplo do deslocamento do ponto de seu lugar tradicional-utilitário para uma posição alógica, não tradicional ou previsível. Ele dá o exemplo da variação do posicionamento do ponto nas três frases que se seguem:

Hoje eu vou ao cinema.

Hoje eu vou. Ao cinema

Hoje eu. Vou ao cinema

Embora nas duas primeiras frases a mudança do ponto ainda abrigue a lógica da intenção de quem fala, na terceira frase, se não for explicado como um erro tipográfico, “o valor interno do ponto aparece como um relâmpago, mas logo se apaga”. (KANDINSKY, 2005, p.19) A escrita é perturbada por um elemento estranho, anárquico. Aos poucos, o ponto, que apresentava características inexpressivas e mudas, cresce em ressonância e se torna vivo.

Mas só quando o ponto ganha espaço e liberdade de dimensão ele é capaz de afastar-se da escrita e crescer em ressonância, clareza e força. O ponto *arrancado* da escrita vive como um ser autônomo e, agora, liberto da dependência da escrita e de seu estado *prático-utilitário*, evolui para a *necessidade interior* da pintura. É o mundo da arte. (Figura 29)

E no caso específico de Kandinsky, é o mundo da pintura. (KANDINSKY, 2005, p.20)

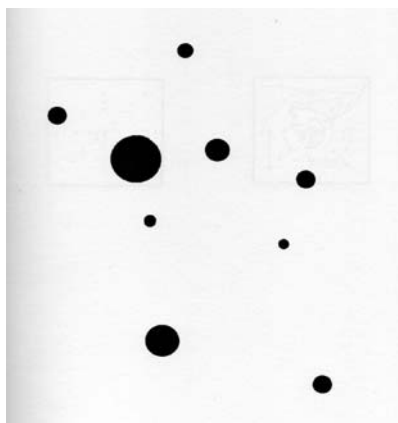


Figura 29 - Nove pontos em ascensão.

Kandinsky ressalta que não existem sonoridades absolutas quando tratamos com elementos básicos ou primários. Na verdade esses são complexos e nada têm de simples. As noções dos elementos são sempre relativas. O absoluto é desconhecido, inclusive de outras instâncias. Ele lembra que a linguagem científica é igualmente lida com noções

relativas e não absolutas. Por esta razão a sonoridade primária do ponto se altera de acordo com sua forma e dimensão, tanto quanto sua localização espacial.

As formas do ponto variam de acordo com suas ressonâncias interiores. Assim, ele pode variar da menor forma básica, resultado do primeiro encontro do material – lápis, pincel, buril etc. –, com o plano – papel, tela, metal etc. –, como também crescer em proporção e tornar-se superfície. Kandinsky conceitua o ponto intuitivamente, explicando que sua definição e limite dependem da relação do mesmo com o plano e com outros elementos aí distribuídos. De qualquer maneira, a forma abstrata do ponto é idealmente pequena e redonda. Mas seus contornos são variáveis tanto quanto são suas dimensões. Por exemplo, pode ser mais anguloso e lembrar um triângulo ou pode apresentar uma tendência a imobilidade como um quadrado.

O ponto pode adquirir uma infinidade de aparências. Contudo, seu caráter primário permanece inalterado. Seu significado interior é de natureza afirmativa, introvertida, e sua tensão permanece concêntrica, mesmo quando apresenta tendência a expandir-se. Assim se expressa o pintor ao relacionar o espiritual contido na arte: “De fato, não são as formas exteriores que definem o conteúdo de uma obra pictórica, mas as forças-tensões que vivem nessas formas. Se, subitamente, por um azar, as tensões desaparecessem ou se esvaíssem, a obra viva logo desapareceria”. (KANDINSKY, 2005, p.26)

No entanto, o ponto apresenta também a tendência de manter-se solidamente em sua posição. Mantém sua característica geométrica que é a de estabelecer um lugar no plano. Não se desloca em qualquer direção, não avança nem recua. Tal estabilidade reduz ao mínimo o elemento tempo para sua percepção. E nessa questão Kandinsky encontra e estabelece uma correlação da Música com a Pintura. De tal modo, o ponto por ser breve, quase exclui o elemento tempo da composição pictórica. O artista já havia descoberto em sua elaboração da *Teoria das Cores*, que *tempo* na pintura corresponde à *ocupação espacial*. Assim, o ponto, breve como a *percussão do tambor* ou das *secas bicadas do pica-pau na árvore*, permite um tempo também curto de fruição. (KANDINSKY, 2005) Os olhos do espectador passam por ele, não se detendo por quase tempo algum.

Kandinsky fala da força intrínseca do ponto em todas as artes. Os artistas que conseguem perceber e respeitar o valor das coisas sob sua aparência acabam por alcançar a pulsação

interior e a deixam perceptível para o espectador. Uma vez não havendo essa percepção, surgem obras as quais o pintor chama de *inúteis e repugnáveis*. (KANDINSKY, 2005) Entendo que esses fatos sejam interessantes tanto quanto relevantes para o artista cênico, ou seja, a força-tensão presente no ponto e o sentido de tempo. Assim, se pensarmos em termos de artes cênicas, cada imagem, cada cena necessita de sua dose certa de intenção interior e tempo certo para tocar o espectador na justa medida de sua fruição.

Por sua vez, o teórico destaca algumas artes, iniciando pela Arquitetura. Nela o ponto é o resultado da interseção de diversos planos; está tanto na origem como na terminação do mesmo, onde forças partem dele e a ele retornam. Na Dança a localização do ponto é objetiva, pois se apresenta nas pontas dos pés dos bailarinos ao tocarem o chão e pontuarem o caminho por onde passam. O artista cita o exemplo da imagem de um dos saltos da dançarina Gret Palucca ³⁶. (Figura 30)



Figura 30 – Salto da dançarina Gret Palucca.

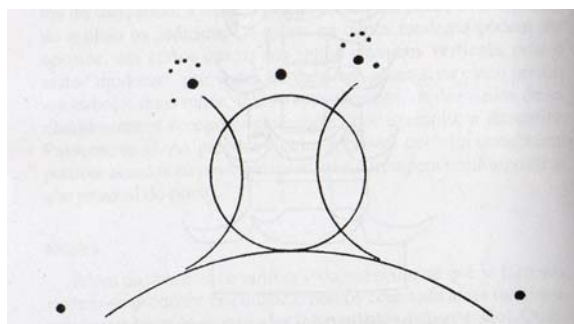


Figura 31 - Esquema gráfico do salto.

³⁶Gret Palucca (1902-1993) foi uma bailarina expressionista alemã venerada pelos vanguardistas das primeiras décadas do século XX, dentre eles, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Walter Gropius. Kandinsky se utilizava de suas fotos (BECKS-MALORNY, 2003, p.150-151) para traçar diagramas, nos quais o artista expressa a síntese das características do esqueleto estrutural da forma perceptiva.

A Figura 30 registra o momento da extensão máxima do salto de Palucca, de natureza excêntrica, desenhando no espaço uma estrela de cinco pontas (dois membros inferiores, dois superiores e a cabeça), além dos dez pontos que aparecem nas pontas dos seus dedos das mãos. Até mesmo as “paradas rígidas e breves” do dançarino, correspondem aos “acentos ativos e passivos” de correspondência musical do ponto. (KANDINSKY, 2005, p.34) Na Música: os pontos podem ser produzidos por uma variedade grande de instrumentos, sobretudo os de percussão; igualmente como fez com as fotos de Palucca, o artista transpõe trechos de compassos das partituras em pontos que se relacionam espacialmente com as notas musicais. (Figura 32)

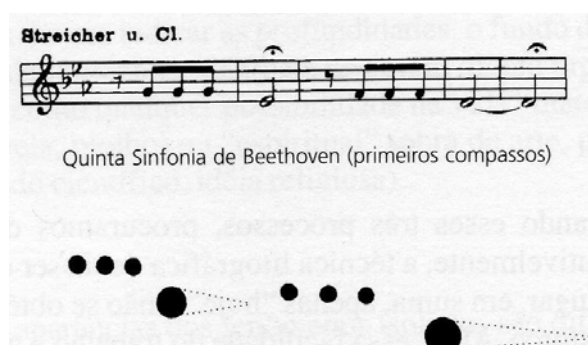


Figura 32 – Tradução dos compassos musicais em pontos.

Em relação às Artes Gráficas³⁷, é no espaço gráfico onde “as forças autônomas do ponto aparecem com evidência” (KANDINSKY, 2005, p.35) A ferramenta proporciona múltiplas possibilidades da forma, e nos três processos gráficos – gravura em metal, xilogravura e litografia – o ponto adquire três diferentes formas e, por conseguinte, três diferentes expressões, três diferentes sonoridades.

Concluindo a apreciação do ponto, o artista destaca a hierarquia da finalidade sobre a matéria. “A matéria é subordinada à finalidade e deve ser considerada e empregada como meio”. (KANDINSKY, 2005, p.44) Dessa maneira, a matéria é o *meio* e a composição é a

³⁷ Por Artes Gráficas Kandinsky refere-se à gravura em metal, à xilogravura (gravura em madeira), e à litografia (gravura em pedra). (KANDINSKY, 2005)

finalidade. Assegura-se, assim, a ressonância interior na qual o exterior não supera o significado interior. Entendo ser importante ressaltar que Kandinsky compreende que o conteúdo de uma obra se manifesta pela sua composição. Para ele, composição é a “soma interiormente organizada das tensões desejadas”. (KANDINSKY, 2005, p.26)

A análise do ponto feita até aqui é baseada no ponto imóvel e fechado em si mesmo. A partir daqui, veremos o que acontece quando o ponto deixa sua inércia e é atingido por uma força externa. Nesse momento ele é arrancado desse lugar no plano e impelido a tomar uma direção qualquer. Sua tensão concêntrica é transformada, transformando-o também em outro “ser, dotado de uma vida autônoma e submetido a outras leis”. (KANDINSKY, 2005, p.45) Surge, assim, a linha.

2.1.2 A Linha

Forma originada do ponto em movimento, ela traz em si o caráter dinâmico que rompe com a inércia. Como vimos, a linha é um conceito primitivo, não possuindo definição em geometria. A mesma é constituída de uma seqüência de pontos e considerada por Kandinsky como um elemento secundário do elemento originário, o ponto. De acordo com o artista,

A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, logo seu produto. Ela nasce do movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico. (KANDINSKY, 2005, p.49)

A transformação do ponto em linha se dá pela ação externa de forças e as mesmas podem ser de natureza diversa. E é exatamente essa diversidade de força que produz igualmente uma diversidade de tipos de linhas e suas combinações. O artista resume tais forças em dois casos: ação de uma única força e ação de duas forças. Partindo daí, surge o primeiro tipo de linha, logo quando uma força de fora atinge o ponto e o faz se mover em uma mesma direção. Surge a linha reta que tem a tendência de seguir em uma mesma direção rumo ao infinito. A linha reta possui uma só dimensão. Ela apresenta a “forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimento”. (KANDINSKY, 2005, p.49)

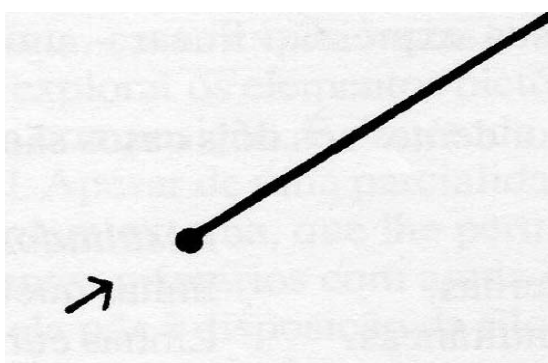


Figura 33 – Ponto + tensão-direção = linha.

Na Figura 33³⁸ temos a polaridade tensão-direção contida na linha reta. Eis aí a fórmula do movimento enquanto pintura, analisado por Kandinsky. O ponto tem tensão, a linha tem tensão e direção. Kandinsky destaca, a essa altura, que os elementos da pintura são resultados reais do “movimento tensão” e “movimento direção”. (KANDINSKY, 2005, p.50) A partir dessa base, cria-se toda uma possibilidade de análise das formas, ação menos clara em relação às cores, como considera o artista, tendo em mente sua *Teoria das Cores*.

São três os tipos de linhas retas, sendo que todas as outras se fazem variantes das mesmas. Temos, assim, a linha horizontal, a linha vertical e a linha diagonal. (Figura 34) Segundo Kandinsky, a linha horizontal é a mais simples das linhas retas. Em relação à concepção humana, ela se vincula à superfície na qual o homem se deita, move-se, ou se apóia como um todo. É uma base de natureza fria e que se estende por todas as direções horizontais. Sua ressonância são o frio e o plano. O artista faz a associação da linha horizontal à cor preta e à natureza silenciosa e calma. Ela incorpora a “forma mais concisa de todas as possibilidades de movimentos frios”. (KANDINSKY, 2005, p.51)

³⁸ Imagem parcial da Figura 24, KANDINSKY, 2005, p.60.

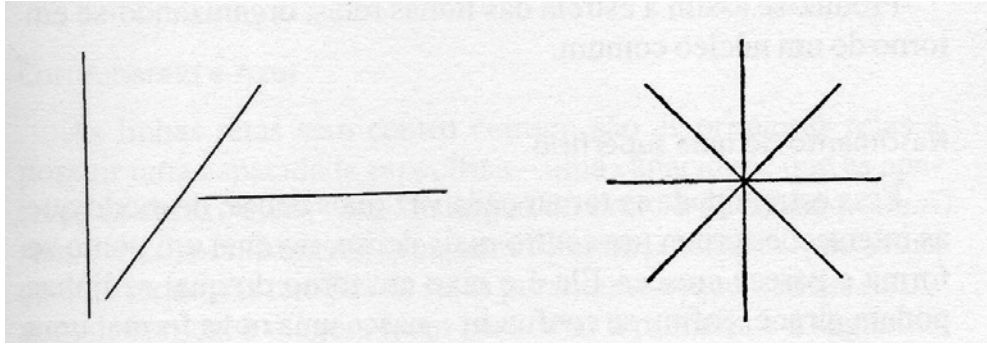


Figura 34 – Arquétipos das linhas retas geométricas.

A linha reta vertical encontra-se em oposição parcial à linha horizontal e ambas formam o ângulo reto. O plano agora tem altura e sua ressonância é quente. O artista faz a associação da linha vertical à cor branca e à natureza silenciosa e estática. Tanto a linha horizontal quanto a linha vertical são consideradas por Kandinsky como possuidoras de uma sonoridade reduzida ao máximo, sendo, assim, silenciosas. A linha reta vertical incorpora “a forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos quentes”. (KANDINSKY, 2005, p.51)

A diagonal é a terceira linha reta, apresentando-se entre as duas retas anteriores e em uma posição equidistante das mesmas. A diagonal forma dois ângulos iguais de 45° . A diagonal define, portanto, um equilíbrio exato entre as linhas horizontal e vertical, refletindo, assim, sua sonoridade interna de frio/quente. Apresenta a cor cinza (branco + preto). Ela abriga também outra potência cromática, mas antes de mencioná-la, faz-se necessário que passemos às retas lineares semidiagonais a seguir. A diagonal abriga “a forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos frio-quentes”. (KANDINSKY, 2005, p.51)

Estabelecido o protótipo das linhas retas e suas respectivas temperaturas, é possível avançar considerando que todas as outras linhas são conseqüências da mudança de posição das mesmas sobre o plano. Tenhamos em mente as linhas retas anteriores com um ponto comum a elas, assim como a forma de uma estrela. Se multiplicarmos estas linhas, todas as outras semidiagonais criadas (semi aqui entendida não como parte da diagonal, mas um reflexo da mesma) serão diferentes entre si pela inclinação que tende para o frio (horizontal) ou para o quente (vertical). Ao preenchermos todas as possibilidades, teremos

à frente a configuração de uma nova forma, o círculo. Estabelece-se assim uma das características da linha, a de construir superfícies. A estrela formada pelas linhas estruturais, somadas às semidiagonais, se tornam densas assim, formando uma superfície – o círculo. Fato este que Kandinsky também chama de *densificação*. (KANDINSKY, 2005, p.52)

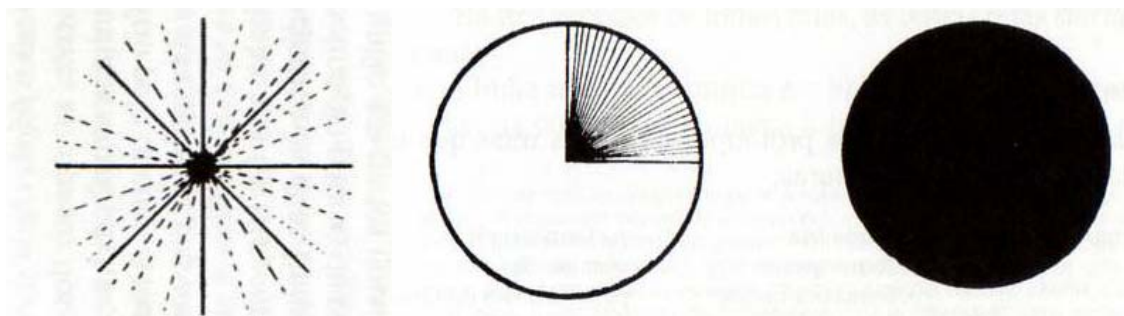


Figura 35 – Esquema de variação de temperatura – Nascimento de uma superfície.

Na Figura 35 podemos observar o arquétipo das linhas retas esquemáticas – horizontal, vertical e diagonal – e mais algumas semidiagonais. Aos poucos, todo o círculo é preenchido com uma variação de temperatura (do frio ao quente), originando o nascimento do plano na figura densificada.

Em relação às associações cromáticas de Kandinsky, observamos que o artista relaciona as semidiagonais à cor azul quando as mesmas tendem para a horizontal e, à cor amarelo quando tendem à vertical. Surge, assim, a cor da diagonal, o vermelho (intermediário entre amarelo e azul) ou verde (variação entre o azul e o amarelo), como também a cor cinza (branco + preto) como foi visto anteriormente.

A linha reta pode construir superfícies de duas maneiras diferentes e que dão o tom expressivo às suas configurações. A primeira maneira é manter um ponto central comum às linhas esquemáticas. A segunda maneira é não manter o núcleo comum, dando origem às linhas retas livres, que não passam das semidiagonais, agora, soltas pelo espaço do plano. Tais retas e suas variações cromáticas compõem o espectro das cores.

Nesta altura começamos a ter um material teórico capaz de se desdobrar em significados expressivos ao relacionarmos tais elementos com ressonâncias humanas. Para um melhor entendimento, observemos algumas figuras que contêm as linhas tratadas até aqui. Vejamos as figuras de alguns quadrados em configurações distintas de ocupação dos planos. Através deles, Kandinsky traça uma interessante análise sobre as tensões que se configuram a partir de diferentes maneiras de se construir superfície, de acordo com específicas ocupações espaciais.

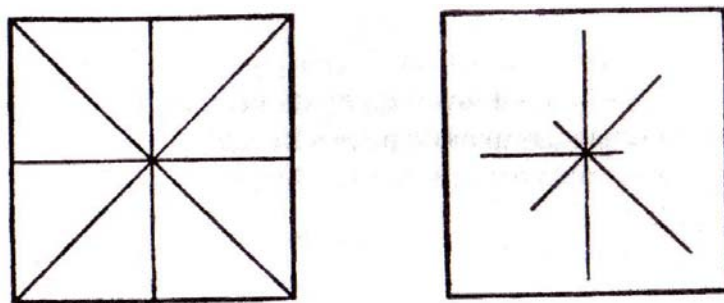


Figura 36 – Linhas retas esquemáticas com um núcleo central comum.

No primeiro plano quadrado da Figura 36 se configuram as linhas estruturais ou esquemáticas deste plano. As ressonâncias configuradas se equilibram por igual em relação à natureza frio/quente e suas linhas não apresentam a tendência a sair do plano. Sua sonoridade primária é forte e nunca pode ser totalmente abafada. As linhas, horizontal e vertical (preto e branco, respectivamente), têm a sonoridade reduzida ao mínimo, ao silêncio, à calma estática e estão fora do espectro das cores. Temos aí o lirismo silencioso e a expressão congelada das linhas elementares.

Já no segundo plano quadrado da Figura 36 temos os mesmos elementos, porém dramatizados – “expressão de pulsação complicada”. (KANDINSKY, 2005, p.127) As linhas centradas por um ponto comum e sem tocarem nos limites do quadrado, produzem uma dramatização à configuração.

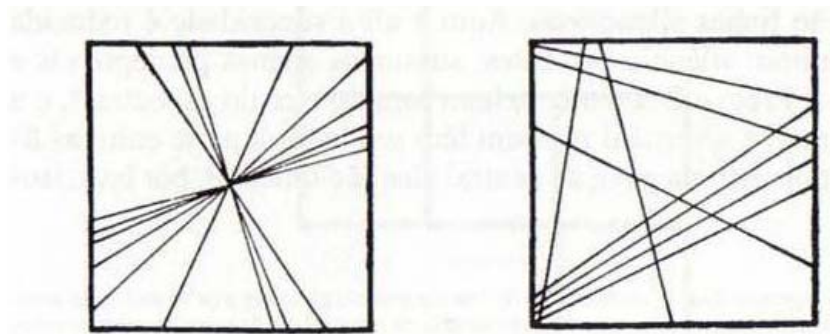


Figura 37 – Linhas retas livres com e sem um centro comum.

Na Figura 37, o primeiro plano quadrado configura uma composição de linhas retas livres com um centro comum que não se encaixam mais nas linhas esquemáticas. Tais linhas estão em um constante desequilíbrio que oscila entre o frio e o quente e já apresentam tendência a sair do plano. Segundo Kandinsky, as linhas retas livres se diferenciam das linhas retas estruturais pela temperatura, sendo que elas (as linhas livres) nunca chegam a se equilibrar entre frio e quente. No segundo plano quadrado, da Figura 37, podemos observar que as linhas não se prendem mais a um ponto fixo central e, por isso, demonstram uma relação mais “frouxa” com a superfície, como também parecem, por vezes, transpassar o limite do plano. (KANDINSKY, 2005)

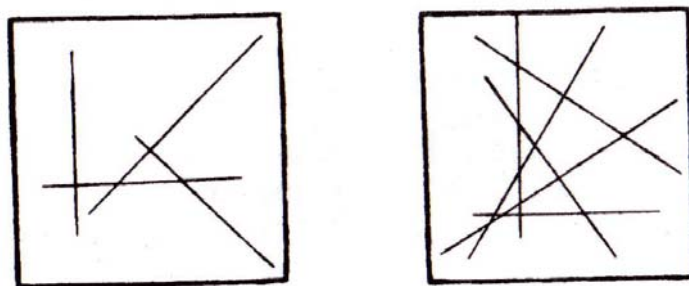


Figura 38 – Composição dramática – linhas retas livres.

Na Figura 38 temos no primeiro plano quadrado as linhas retas livres sem um centro comum. Esse quadrado apresenta linhas diagonais centrais. As demais (horizontal e vertical) estão descentradas. E no segundo plano quadrado, temos ainda as últimas linhas vistas no quadrado anterior, acrescidas de mais algumas, contudo, nem todas as linhas

tocam, necessariamente, os limites (horizontais e verticais) do plano. Todas as linhas são descentradas e a sonoridade dramática acentua-se pelo ponto de contato no alto, à esquerda deste plano.

Em relação aos seis planos quadrados vistos podemos observar que, a partir do terceiro quadrado temos o que Kandinsky chama de “as primeiras retas a possuir uma capacidade específica – uma capacidade que as aparenta às cores ‘vivas’ e as distingue do preto e do branco”. (KANDINSKY, 2005, p.54) Portanto, azul e amarelo têm diferentes tensões que sugerem, consecutivamente, recuo (horizontal – preto), e, avanço (vertical - branco). Abre-se, então, a possibilidade de composição do espectro das cores e de suas respectivas ressonâncias, as quais não são o foco da atual investigação. A construção descentrada dos três últimos planos quadrados reforça a ressonância dramática da composição. Neles, observamos as linhas retas livres, sem um ponto central comum entre elas. As linhas que não tocam os limites do plano se encontram em uma relação mais livre com o mesmo, e tendem a sair do plano.

Antes de prosseguir, destaco a sucinta análise que Kandinsky faz sobre o tema lirismo e drama, sob a sua ótica de artista plástico. Embora ele se refira a essa questão de maneira concisa em sua teoria, o faz com muita clareza e propriedade. Entendo que sua lógica de construção das relações dos elementos artísticos com as linguagens diversas vai ao encontro das pretensões dessa dissertação. Relações estas que dizem respeito à ausência da fronteira nítida entre manifestações artísticas distintas, quando o universo estabelecido é o das expressões humanas e de suas apropriações. Por sua maneira de se expressar, Kandinsky cria uma rede de conexões entre as artes gráfica, teatral e musical.

Na transição imperceptível da linha horizontal às linhas sem centro comum, o lirismo frio se transforma em lirismo cada vez mais quente, a ponto de ser em fim uma expressão dramática. Todavia, o lirismo permanece dominante – todo o domínio da linha reta é lírico, o que se explica pelo efeito de uma força externa única. O drama traz em si não apenas a sonoridade da defasagem (em nossos exemplos, o não-centrado), mas também a sonoridade do choque, o que pressupõe pelo menos duas forças em presença. (KANDINSKY, 2005, p.58)

A ação de mais de uma força agindo em direções diversas e se revezando faz eclodir, então, tantas outras formas que vão povoar o universo da criação artística, manifestado em linhas de temperaturas variadas e sonoridades expressivas – do lirismo calmo ao drama

candente. Contraponto este buscado e apresentado mais à frente, na proposição *corpoforma*.

Quando as duas forças se alternam produzem uma linha quebrada ou angulosa. Elas são o resultado de duas forças, na qual a ação é interrompida após uma pressão única, e em seguida toma outra direção. O artista explica que tal linha estabelece uma relação íntima com o plano, porque a mesma abriga em si a promessa do plano, contendo o ponto no encontro de duas linhas de direções diferentes. A partir delas é possível a construção de vários tipos de ângulos. (Figura 39)

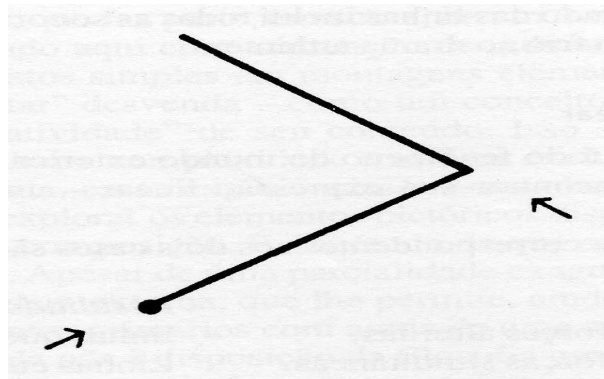


Figura 39 – Linha quebrada ou angulosa.

Mantendo seu raciocínio esquemático, Kandinsky destaca três ângulos básicos mais característicos: o ângulo reto de 90° , o ângulo agudo de 45° e o ângulo obtuso de 135° . (Figura 40) Todos os outros se diferem desses pelo número de graus, o que faz surgir o ângulo livre. Podemos perceber assim a lógica do teórico ao apresentar a direta relação que mantém entre as linhas estruturais com os ângulos básicos na qual são utilizadas as mesmas linhas/posições no plano.

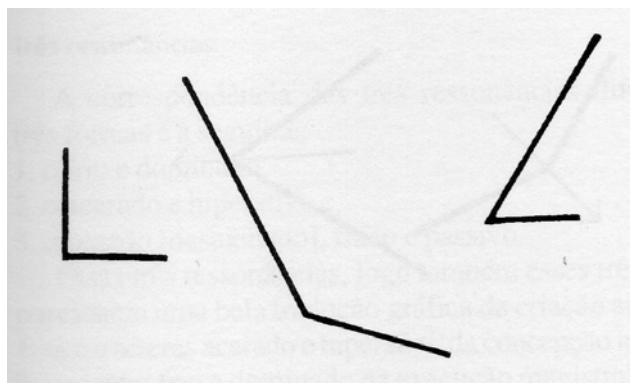


Figura 40 – Linhas quebradas - ângulos reto, obtuso e agudo.

Em matéria de características, o ângulo reto é o mais objetivo e, por conseqüência, o mais frio dos ângulos, mas sustenta a temperatura de quente-frio ou vice-versa. Por analogia tende ao vermelho (intermediário às cores amarela e azul) e a sua ressonância interior, assim, é de ser frio e controlado ³⁹. O mais fértil em tensão e mais quente é o ângulo agudo. Por analogia sua cor interior é a amarela. Sua ressonância é de afiado, de hipertensão e aceleração. Já o ângulo obtuso tende à distensão e à ocupação do plano, perdendo também em temperatura e, por analogia, sua cor é a azul. Sua ressonância é de pesado e passivo.

Está formado, portanto, o esquema linha-forma-cor exemplificado na Figura 41, em sua litografia para a escola de *Bauhaus* (1919-1923). Assim, as três cores básicas, amarelo vermelho e azul correspondem às três formas básicas no plano, triângulo, quadrado e círculo, que, por sua vez, se superpõem às formas no espaço do tetraedro (poliedro de quatro fases), do cubo (poliedro de seis fases) e da esfera. (KANDINSKY, 2005, p.84)

³⁹ Entendo ser necessário esclarecer o caminho da lógica de Kandinsky em relação às cores das formas primárias – triângulo, quadrado, círculo, e as cores primárias – amarela, vermelha, azul. De imediato notamos que sua lógica é construída pela relação das formas primárias com as cores primárias. Mas podemos nos surpreender com a relação, de certa maneira incoerente, das forças passivas do quadrado com a cor vermelha – quadrado/passivo; vermelha/quente. Contudo, o teórico procura relacionar a ressonância do elemento por vários caminhos. Então, pela lógica das três formas primárias, procedentes dos três tipos de linhas retas básicas, o quadrado compõe-se de duas linhas horizontais (ressonância azul) e de duas linhas verticais (ressonância amarela). Incorpora-se assim, a cor faltosa vermelha, sem, contudo, perder sua ressonância interior de estático (horizontal, vertical), proveniente das linhas que o compõem. (KANDINSKY, 2005, p.203)

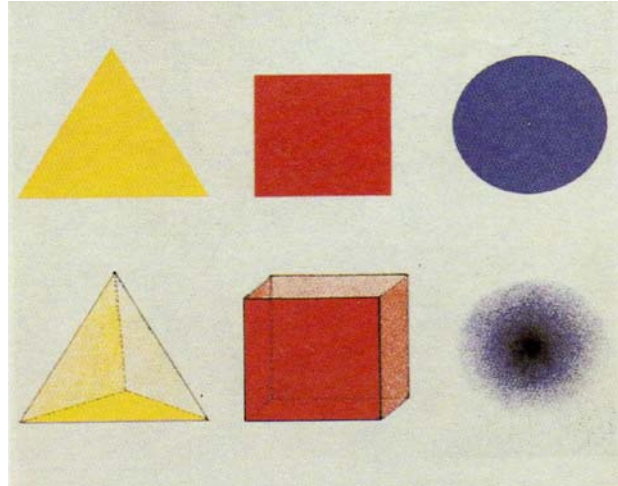


Figura 41 – Litografia de Kandinsky (1919-1923).

Concluindo sua reflexão sobre a linha, o artista explica que, além dos ângulos que as linhas retas quebradas formam, o comprimento de cada uma dessas retas abriga diferentes ressonâncias. Dessa forma, quanto mais ângulos e variedade de comprimento de retas, mais complexa se torna a forma. Kandinsky dá o exemplo de linhas em ziguezague como uma das linhas livres de ângulos múltiplos. (KANDINSKY, 2005, p.69) Portanto, podemos concluir que, quanto menos ângulos e menor variedade de comprimentos de retas, mais simples será a figura.

Para completar o esquema das linhas simples, o artista nos leva a considerar duas forças simultâneas exercendo sua ação sobre o ponto central da linha reta, mas acrescidas de uma terceira força, contínua e superior às anteriores. Surge o arco. (Figura 42) O teórico das formas explica que a diferença interna entre as linhas retas e linhas curvas está na quantidade e na natureza das tensões que as mesmas recebem. Se na linha reta as tensões primitivas são duas, na linha curva são três (o arco), progredindo em força até formar o círculo. O mesmo abriga a ressonância interna de calma e de uma força concentrada e consciente.

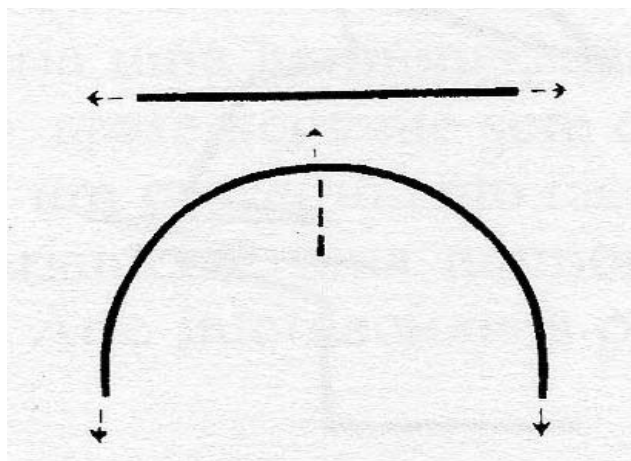


Figura 42 – Tensões da linha reta (2) e da linha curva (3).

Outra maneira de chegar à figura do arco pode ser pelo parentesco do ângulo obtuso, quando este tende para o plano e, em especial, ao círculo. Desta maneira, sua natureza interna é passiva (ângulo obtuso) e neutra (círculo). Sua formação pode ser descrita também como uma linha reta desviada de sua trajetória por uma força lateral contínua. Tal força pode continuar até a curva se fechar sobre si mesma, configurando-se um círculo. A linha curva que se origina do ponto, em algum momento o reencontra, fechando a figura circular. Princípio e fim se unem e tornam-se uma unidade. É por isso, considerado o plano mais efêmero e sólido ao mesmo tempo. (KANDINSKY, 2005)

Quando a linha curva recebe um desvio constante e regular produz o surgimento da Espiral. A espiral é, pois, um círculo desviado de maneira regular, sendo que a força contínua interna supera a força contínua externa. Kandinsky faz a interessante observação de que, em geometria, círculo e espiral não se diferem. Contudo, na pintura elas se diferenciam fundamentalmente, ou seja, o círculo (à direita na Figura 43) constitui um plano e a espiral (à esquerda da Figura 43) não passa de uma linha. (KANDINSKY, 2005, p.72)

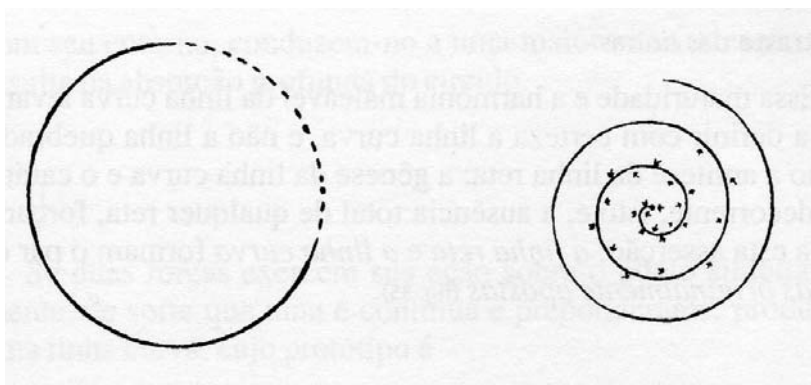


Figura 43 – O círculo e a espiral.

Nessa altura, Kandinsky declara que “a linha reta e a linha curva formam o par de linhas originalmente opostas”. Temos, então, três linhas retas e três ângulos de um lado e, em oposição, de outro lado as linhas curvas em sua ausência de linhas retas e ângulos. (KANDINSKY, 2005, p.72) Assim como o ponto, a linha também surge em outras artes nas quais sua pulsação interior parte de sua origem básica para atingir sua expressão síntese, em diversas outras transposições artísticas.

Kandinsky inicia sua análise pela arte da Música, na qual a linha significa o “meio de expressão preponderante”. (KANDINSKY, 2005, p.87) Torna-se curioso, tanto quanto significativo, que a representação gráfica da escrita da música seja feita pela combinação de pontos e linhas. O artista cita a característica linear – decorrente da idéia de ponto – da maioria dos instrumentos melódicos, como a flauta, o piano. Ele ressalta que o volume do som de diferentes instrumentos é representado pela espessura da linha, como por exemplo, o violino e a flauta determinam uma linha delgada; já a viola e o clarinete determinam uma linha mais espessa; o contrabaixo e a tuba, linhas mais espessas ainda do que as anteriores. Igualmente, a música configura a altura do som por cinco linhas horizontais. (KANDINSKY, 2005)

Kandinsky mostra-se muito sensível, quando se refere à arte da Dança, ao descrever como o bailarino utiliza todo o corpo em movimento para desenhar linhas precisas de expressão. Tal ação pode ser vista através das composições lineares corporais, tanto quanto nas espaciais como as evoluções (movimentações espaciais coordenadas) das danças clássicas e populares. (KANDINSKY, 2005)

No campo da Arquitetura tanto quanto no da Escultura, a linha se faz visível e concretamente presente. Kandinsky cita o exemplo da *Torre Eiffel*, em Paris, como “a primeira e mais importante tentativa de erguer uma construção altíssima toda em linhas”, sendo que nesse caso, a linha suplanta a superfície. (KANDINSKY, 2005, p.89) O teórico chama a atenção para a íntima relação entre o traçado gráfico nas construções arquitetônicas do homem com a *atmosfera espiritual* respectiva aos diferentes povos, em épocas distintas e como esta relação “seria uma tarefa importantíssima para a pesquisa estética analisar”. (KANDINSKY, 2005, p.88) O artista aponta o equilíbrio transitório entre as linhas de construção de espaço, ou seja, as verticais (mais quentes) e horizontais (mais frias), num jogo de quente-frio ou vice-versa. (KANDINSKY, 2005, p.89)

Ao se referir à arte da Poesia, o teórico fala da ação da métrica poética ritmada, que encontra sua expressão nas linhas retas e curvas. Além disto, o recitante também incorpora, em sua voz, uma linha melódica musical que acrescenta elementos de ressonância à poesia com suas tensões (crescendo) e distensões (decrecendo). (KANDINSKY, 2005, p.89)

A arte pictórica reconhece, assim, dois de seus elementos básicos e suas respectivas sonoridades internas – ponto/calma, linha/tensão. A expressão plástica dos mesmos, que não está disponível à palavra, está à espera do elemento que lhe propiciará suporte e ambiência: o plano.

2.1.3 O Plano

“Superfície material destinada a suportar o conteúdo da obra”. (KANDINSKY, 2005, p.105) As características desta superfície (rugosa, lisa, brilhante, fosca, etc.) dependem totalmente de seu material constituinte (pedra, madeira, tela, etc.). Kandinsky chama-o de plano original ou P.O.. O plano original esquemático é limitado por duas linhas retas horizontais e duas verticais. Em consequência às suas linhas estruturais – dois elementos de calma fria e dois de calma quente – sua ressonância interna são a serenidade e a

objetividade. O quadrado é a forma mais objetiva de um plano esquemático. (KANDINSKY, 2005, p.105-106)

Kandinsky analisa que o “movimento condicionado do ponto” faz surgir naturalmente a existência de três planos originais. (KANDINSKY, 2005, p.131) O teórico fundamenta-se no “esquema dos algarismos arábicos e romanos” e constrói a relação entre a origem dos dois sistemas numéricos com a origem das formas primárias em arte ⁴⁰. (Figura 44) Dessa maneira, os três tipos de linhas retas – horizontal, vertical, diagonal – produzem os três planos originais – quadrado, triângulo, círculo, como visto na Litografia de Kandinsky (Figura 41).

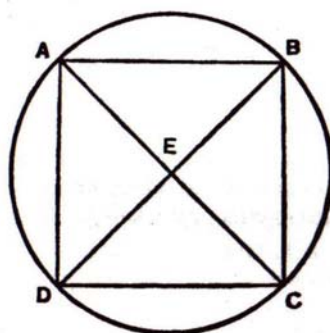


Fig. 103

Triângulos e quadrados inscritos num círculo demonstram a origem dos algarismos arábicos e romanos. A. S. Puchkin, *Obras*. Ed. Annenkoff, 1855, Petersburgo.

A D = 1
A B D C = 2
A B E C D = 3
A B D + A E = 4
etc.

Figura 44 – Encontro dos dois sistemas numéricos com as origens das formas primárias em arte.

O artista considera o plano esquemático como um ser autônomo no domínio de seu entorno, devendo ser considerado como um fator independente da força empregada sobre ele pelo artista. Portanto, este é um espaço que lida, inicialmente, com duas forças distintas e autônomas: a força tensão do artista e a força tensão do plano. A partir delas, o plano passa a ser habitado por tensões interiores paralelas diversas. Assim, a forma objetiva do quadrado dá lugar à tensão subjetiva (derivada das linhas horizontais e verticais predominantes), surgindo, assim, os polígonos – planos de vários ângulos. Todos

⁴⁰ Em seu livro, *Ponto e linha sobre o plano*, Kandinsky fundamenta-se no esquema de dois sistemas numéricos, algarismos arábicos e romanos, de acordo com A. S. Puchkin. (KANDINSKY, 2005, p.131)

os elementos colocados nesse espaço receberão, inevitavelmente, influência do tipo de plano utilizado.

É importante observar que, além das quatro linhas de limite, somam-se a cada uma delas ressonâncias que ultrapassam às já mencionadas de calmo e quente/frio. Assim, no caso do polígono quadrado, por exemplo, temos o acréscimo de mais tensões sobre este plano, ou seja, duas linhas horizontais – alta e baixa –, e duas verticais – esquerda e direita.

Com as devidas transposições de nossas associações de idéias, Kandinsky traça uma análise das tensões internas que habitam o plano original. Desta maneira, o alto remete à leveza e maior maleabilidade, ou seja, à sensação de liberdade de movimento. A “coerção é reduzida ao máximo”. (KANDINSKY, 2005, p.108) Inversamente, o baixo remete ao denso, pesado. A coerção se acha em seu ponto máximo. Em relação às duas linhas verticais laterais, temos a ressonância interna de calma quente, contendo nossa associação de ascensão.

Faço aqui uma observação: o teórico esclarece qual lado do P.O. deve ser analisado como esquerdo e direito. O esquerdo é aquele localizado à esquerda do artista ou espectador, quando o mesmo está posicionado de frente para o plano. Por consequência, o lado “direto” está à direita do mesmo. Dessa maneira, os lados direito e esquerdo coincidem com a direita e esquerda de quem observa. (KANDINSKY, 2005, p.110-111) Temos, assim, um esquema dos pesos estabelecido no plano que se relaciona com as forças de resistência dos limites do plano, repartindo-se de forma a ser visualmente mais leve na metade superior esquerda e, mais densa na metade inferior direita. (Figura 45)

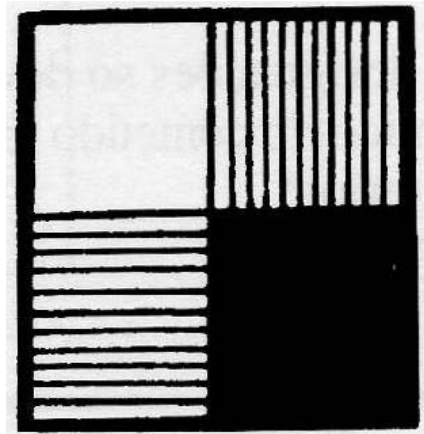


Figura 45 – Esquema de repartição dos pesos visuais no plano.

O lado esquerdo evoca a idéia de maior maleabilidade, sendo que em sua metade superior assemelha-se à linha horizontal alta, e nos remete à sensação ou ressonância interior de ascensão. Este lado torna-se gradualmente mais denso em sua parte inferior. O lado direito é exatamente oposto no sentido que, da metade para baixo concentra uma grande densidade, perdendo em força da metade para cima. (KANDINSKY, 2005, p.117)

O teórico acrescenta mais associações e parentescos com a natureza da vida humana. Então, a direção para a esquerda é relacionada ao ato de sair e ao movimento para longe, que traz uma intenção interior de liberdade para aventuras. As formas em tal direção ganham em movimento e velocidade. Por conseguinte, a direção para a direita evoca o percurso conhecido, o caminho de casa e seu objetivo é o descanso. Segundo Kandinsky, o movimento para esta direção desacelera e se esgota. Sintetizando, o artista acrescenta as imagens de: alto – céu; baixo – terra; esquerda – longe; direita – casa. Contudo, ele esclarece que tais relações não devem ser tomadas ao pé da letra. As mesmas se prestam a análise e demonstração da existência das tensões internas do plano. (KANDINSKY, 2005, p.110-111)

Em relação aos limites do plano, o teórico analisa as forças que aí habitam em seu interior, tanto quanto expõe a existência de “forças de resistência que isolam a entidade do P.O. de maneira definitiva de seu entorno”. (KANDINSKY, 2005, p.113) Quando as formas se aproximam das extremidades do plano, ganham em tensão interior e em dramaticidade. Contudo, no momento em que elas tocam o limite, perdem em tensão. O teórico analisa também que as concentrações das formas no centro do plano e afastado dos

limites do mesmo, ganham em ressonâncias líricas, e assim, são menos dramáticas. (KANDINSKY, 2005, p.125) Percebemos, dessa maneira, que a posição espacial dentro do plano abriga tensões específicas e distintas, dependendo da localização dos elementos aí colocados.

Além do quadrado, existe outra figura que apresenta prevalência para a direção horizontal ou vertical – o retângulo. O retângulo horizontal ressoa a calma fria e o vertical, a calma quente. Ambos abrigam uma tensão subjetiva, diferente da tensão objetiva do quadrado. Embora existam planos poligonais ou de vários ângulos, os mesmos são variantes complicadas da forma básica do quadrado. (Figura 46) E quanto mais ângulos, e variação no comprimento de suas linhas quebradas, mais complexo será o plano.

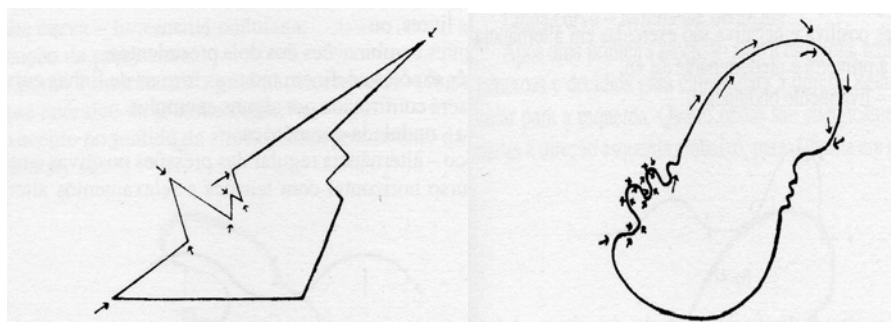


Figura 46 – Planos resultantes de variadas linhas quebradas e curvas.

O círculo une simplicidade e complexidade pela ausência de ângulos e pela gradativa transposição da esquerda para a direita no alto e da direita para a esquerda embaixo. A figura do círculo abriga as formas primárias da arte. Quando o círculo sofre uma compressão regular chega à forma oval e, se a mesma continua, vai dar origem a outras formas livres sem ângulos como formas sinuosas e ondulantes. (KANDINSKY, 2005, p.131-132)

Por fim, o teórico assinala que todas as possibilidades das formas sobre o plano e suas ressonâncias servem para as composições dos elementos pictóricos sobre a superfície material, como também para a destruição óptica dessa superfície, sendo esse o percurso que leva o espectador do exterior ao interior da obra. Por um lado, podemos ter um espectador com o olhar não exercitado, dependente do seu psiquismo para ver o exterior e

o interior da obra. Nesse caso, Kandinsky diz que ele será também incapaz de abstrair-se da superfície material para alcançar o interior, o espaço indefinível,

O olho educado deve ser capaz, por um lado, de ver a superfície da obra como tal e, por outro, de ignorá-la quando essa superfície exprime espaço. Uma simples composição linear pode ser tratada de duas maneiras – ou ela está integrada ao plano original, ou flutua livremente no espaço. (KANDINSKY, 2005, p.134)

O artista define como objetivos de sua teoria:

1. encontrar a vida,
2. tornar perceptível sua pulsação,
3. constatar a conformidade às leis de tudo o que vive.

Assim, recolhemos fatos vivos – enquanto fenômenos isolados e em suas relações. Cabe à filosofia tirar as conclusões, o que é um trabalho de síntese que leva às revelações internas – tanto quanto cada época permitir. (KANDINSKY, 2005, p.134)

Imbuída do espírito empirista de Kandinsky e na busca de respostas às minhas inquietações, encontro a esta altura, em uma de suas notas de rodapé, a estimuladora frase que me consola e me dá animo para buscar meus contrapontos: “Não temamos o erro possível: muitas vezes a verdade se revela através dos equívocos”⁴¹. (KANDINSKY, 2005, p.66) Iniciemos, pois, os Contrapontos em Artes Cênicas.

2.2 Contrapontos - Ponto, Linha e Plano ou Corpo, Movimento e Espaço

A idéia de relação esteve presente desde o início desta dissertação. Relação de expressões artísticas; relação orgânica; relação conteúdo e forma; relações do exterior com o interior e vice-versa; relação de elementos plásticos com o espaço e assim por diante. A meu ver, a relação do artista com sua criação é a força mais íntima e conflitante que urge por transparecer e tomar forma. Dar forma externa a algo que brota do interior é um exercício constante de desprendimento e de revelação. O artista de um modo geral, e em especial o artista cênico, se vê sujeito a este exercício.

⁴¹ Nota de rodapé do livro *Ponto e linha sobre o plano*, p.65-66, de Kandinsky (2005).

Kandinsky busca a autêntica relação de suas ressonâncias interiores com as exteriores, materializadas em suas obras plásticas. Ele está atento ao exercício que possibilite vazão aos seus impulsos criativos. O artista organiza seus materiais – ponto, linha e plano –, para depois dispor deles de maneira a construir formas de equivalência expressiva entre interior e exterior, entre o subjetivo e o objetivo. Forma configurada do conteúdo interior.

O teórico traz um interessante exemplo da capacidade que temos de ver as coisas dependendo do nosso ponto de vista. Literalmente, o lugar no qual estamos localizados pode fazer toda diferença na experiência vivenciada. O artista estimula-nos a nos colocarmos em uma situação imaginária, na qual estamos a observar a rua lá fora através da janela: posição interior. Desse ponto de vista, nossos sentidos são atenuados pelo vidro – frio, transparente e inflexível – e, isolados pelo mesmo, não percebemos totalmente o ambiente que vemos à nossa frente. Mas, uma vez aberta e transposta a porta que nos permite penetrar em tal ambiente, toda a percepção anterior torna-se irrelevante: posição exterior. Somos envolvidos por uma atmosfera na qual todos os nossos sentidos participam em rede e podemos sentir o pulsar da vida: “alternância contínua de timbres”, “os movimentos nos envolvem”, o “jogo de linhas e de traços verticais e horizontais”, “manchas coloridas que se aglomeram e se dispersam”, tudo envolto em uma ressonância aguda ou grave. (KANDINSKY, 2005, p.9)

Mas, até que ponto estamos predispostos a abandonar a zona de conforto e proteção por detrás da janela? Até que ponto estamos dispostos à ação de abrir a porta e penetrar no mundo à nossa frente? De acordo com Kandinsky, a “obra de arte reflete-se na superfície da consciência” (2005, p. 9) e temos, pois, a possibilidade de penetrar na obra para além do vidro duro e isolante e, assim, perceber sua pulsação por todos os nossos sentidos.

Por tudo isso, estejamos dispostos a acionar nossa atenção. O corpo consciente, atento e disponível à aventura das formas expressivas passa a ser a proposta presente. Adentremos, pois, para habitar essa ambiência interna e externa.

2.2.1 *Corpo Ponto*

Forma primária de unidade bem definida. Ser autônomo que possui identidade. Evoca a maior reserva que, no entanto, fala e encanta. Gênese de toda a criação humana. *Corpoponto* geométrico, primitivo por dispensar definição por sua evidência e conveniência em atender a esta proposição. É de natureza estática e de ressonância silenciosa e calma.

O *corpoponto* geométrico é um ser invisível enquanto intenção de vir a ser. Invisível também por parte de seu caráter subjetivo. O *corpoponto* visível contém todas as possibilidades da forma incorporada. O mesmo esconde diferentes propriedades humanas. Sua autonomia reserva uma força tensão de natureza concêntrica. Contudo, o *corpoponto* não é nada até que sua força interior seja provocada e se dê a perceber em ressonâncias.

O *corpoponto* encontra sua forma material primeira e única na estrutura viva da anatomia humana. De tal modo ele pertence à linguagem corporal do movimento e significa sopro de vida, a união entre a vida e a morte. Nesse ambiente de fluidez do movimento, o *corpoponto* simboliza a suspensão momentânea do que pode vir a ser (movimento).

Por sua configuração externa, ele não passa de um ser ordinário e tradicional, abrigando, assim, ressonâncias arraigadas aos hábitos e costumes do dia a dia. Sua ressonância interior, apesar de sua potência concêntrica, tende para o estado de letargia ou zona de conforto. *Corpoponto*, enquanto entorpecido pela rotina do cotidiano, tem sua expressão interior abafada tanto quanto sua sensibilidade limitada.

Felizmente o homem é capaz de criar, ele próprio, maneiras de tirá-lo do estado de letargia habitual. É a transformação interior do comando do piloto automático para o manual. O *corpoponto* abriga a capacidade de se auto arrancar desta posição cômoda e assim, aventurar-se ao movimento. Tal habilidade interior constrói o caminho precioso do estático ao movimento e o *corpoponto*, antes mudo, agora se expressa. O ser desperto e sensível é capaz agora, de perceber o mundo de formas que o rodeia, e habitá-lo.

Mas só quando o *corpoponto* intenciona abandonar seu estado de conforto imóvel e penetra no espaço circundante, ele é capaz de evoluir em força e ressonância objetiva. Liberto de suas ações automatizadas, ele se move rumo à criação. É o mundo da arte, da arte em cena.

O mundo da arte em cena é um universo de relações. Relações entre um macrocosmo em rede – mídia, teatro, temporada, enredo, elenco, etc. –, com o microcosmo que também trabalha em rede, o artista cênico – pele, músculos, ossos, mente, espírito etc. Tratamos, aqui, com um ser que não abriga uma sonoridade absoluta, porque a mesma não existe em elementos primários. Pelo contrário, esses são seres complexos e nada têm de elementares. Sua sonoridade, portanto, reflete múltiplas possibilidades, de acordo com seu estado interior, intenção e disposição. Conseqüentemente, sua forma exterior abriga suas múltiplas ressonâncias interiores.

O limite visível do *corpoponto* é a pele. Esta é maleável, envolve-o e dá visibilidade à sua estrutura flexível. Seu limite se relaciona com outros elementos distribuídos em seu entorno ou próximo dele, além da superfície que lhe serve de apoio. Já o limite interior do mesmo é invisível e imensurável. Sua ressonância pode alcançar espaços inesperados e transpor, inclusive, outros *corpopontos*. É sua imanência. É sua projeção.

A forma imagética do *corpoponto* é idealmente pequena e de natureza arredondada. Mais precisamente, espiralada. O que lhe dá forma externa são os músculos que por sua vez (e em sua maioria) estão devidamente fixados nos ossos. Contudo, podem apresentar uma grande variedade de formas de acordo com a multiplicidade de *corpopontos* existentes. Independente da variedade de aparências que o *corpoponto* possa revelar, seu caráter primário permanece intrínseco. Seu significado interior é de natureza introvertida, embora com a potência concêntrica a se expandir – excêntrica. Possui uma força espiritual latente, um sopro de vida que almeja relacionamento.

O *corpoponto* tem a característica geométrica de ocupar e estabelecer um lugar no espaço. Por sua natureza concêntrica, não se desloca para frente, nem recua. Tal posição e imobilidade reduzem ao mínimo o elemento tempo para sua percepção. Contudo, quando o *corpoponto* abriga uma tensão interior específica, o mesmo é capaz de atrair o olhar e atenção do espectador, acontecendo aí uma pausa – uma observação concentrada.

Atenção a esta questão: pausa, aqui, não significa interrupção ou parada. O *corpoponto* nunca pára, mas encontra-se em um estado de constante suspensão. Mesmo imobilizado carrega em si uma consciência presente, uma pulsação latente. A ausência de tensão interior, por menor que seja, equivale à falta de vida, à morte. E o *corpoponto* almeja por vida. A fundamental diferença entre um corpo ordinário e o *corpoponto* cênico está na força tensão incorporada. No primeiro, as forças tensões aparecem, mas se dissipam, não permanecem. No segundo, o jogo das forças tensões é organizado, estabelece-se e permanece intencionalmente.

Uma vez feita a análise do *corpoponto* em uma circunstância concêntrica, praticamente imóvel, estejamos atentos agora quando uma força externa atinge este elemento. Ele é impelido a sair de sua zona de conforto e dar vazão à sua força viva interior. Sua tensão concêntrica é transformada e, um novo ser ganha seu lugar. Surge, assim, o elemento *corpolinha*.

2.2.2 Corpo Linha

Forma originada do *corpoponto* em movimento. Traz em si o caráter dinâmico que rompe com a inércia. O *corpolinha* geométrico é um conceito primitivo, não sujeito a prévia definição. O mesmo é uma sucessão do *corpoponto*, mas agora acrescido do elemento direção. A dualidade tensão/direção é a fórmula do movimento. O *corpolinha* é o elemento fundamental à aventura expressiva do artista cênico.

O *corpolinha* é invisível pelo seu lado interior. Estrutura-se de espaços internos que tendem a se expandir e criar volume. Por outro lado, o *corpolinha* geométrico é sua porção visível. É produzido pelo rastro do *corpoponto* em movimento. Por sua vez, é de natureza excêntrica por abandonar a posição imóvel, concêntrica. Sua natureza interior é dinâmica e ressoa a investigação do espaço. Embora abrigue as características de tensão e movimento, simultaneamente, encontra-se enraizado, preso a um ponto no espaço.

A transformação do *corpoponto* em *corpolinha* se dá pela ação interna e externa de forças de naturezas diversas. A força tensão/direção de natureza interna provém do próprio ser em busca de abandonar o torpor cotidiano. Tal força produz uma mobilidade reduzida, ainda limitada à área que envolve o *corpoponto* do artista, sem, contudo, ser capaz de deslocá-lo do ponto espacial que se encontra. Surge a linha sinuosa, organicamente espiralada. A força tensão de natureza externa, capaz de mover o *corpolinha* de seu lugar sobre a superfície é de natureza diversa e se refere aos estímulos provenientes do meio em que está inserido – trabalho de composição, tema, coreografia, partitura corporal, texto, outro(s) *corpolinha(s)*, vozes de comando do encenador etc. Tais forças têm a ressonância interior das potencialidades máximas de movimento humano.

A linha sinuosa contém dois tipos básicos de linha: a *corpolinha sinuosa excêntrica* e a *corpolinha sinuosa concêntrica*. A primeira se movimenta no sentido de dentro para fora e sua ressonância interior é de vir a ser, de relacionar-se. A segunda movimenta-se de fora para dentro, e sua ressonância interior é de intimidade e reserva. Ambas são de natureza primitiva e calma e sua ressonância é de natureza intuitiva. Importante: todas as formas originam-se da linha sinuosa concêntrica e a ela retornam. Portanto, a mesma abriga uma capacidade latente para o lírico tanto quanto para o dramático. A figura geométrica que se associa à *corpolinha sinuosa* é o círculo. A partir da mesma todas as outras linhas surgem e se estruturam.

Visualizemos, então, o círculo ocupado e dividido em partes iguais por duas linhas que apresentam um ponto central e comum a elas. Na verdade, tais linhas não passam de trechos do círculo – os arcos. Cada uma dessas linhas é alongada, por duas forças iguais e opostas, ou seja, originando assim, a linha reta. Outra maneira de visualizarmos o nascimento das linhas retas espaciais é nos imaginarmos de pé, contidos bem no centro de uma bolha tão grande que nos possibilite mover os braços em abdução total e tocar, assim, seus limites internos. Já nos deparamos aí com a linha vertical imaginária central desta figura, produzida por nosso corpo de pé. Ao abrirmos os braços até a posição em cruz, os mesmos se posicionam paralelos à linha de base que nos sustenta, e temos a linha horizontal imaginária central. Por fim, se a partir dessa linha horizontal construída pelos braços, movemos os mesmos até o ponto onde ambos, alinhados, estão posicionados exatamente entre as duas linhas imaginárias anteriores (um braço posicionado na metade de cima e o outro na metade de baixo e oposta), encontraremos a linha diagonal imaginária

desta figura. A bolha imaginária tem duas diagonais, uma à direita do corpo, outra à esquerda do mesmo.

O conjunto de *corpólinhas sinuosas* é composto de *corpólinha horizontal*, *vertical*, *diagonal*. A *corpólinha horizontal* é de natureza fria e sua ressonância interior é de calma e imobilidade. Ela se relaciona com a superfície na qual se apóia, sendo que nesta posição é capaz de ocupá-la ao máximo. A mesma incorpora infinitas possibilidades de movimentos frios. A *corpólinha vertical* encontra-se parcialmente em oposição à anterior. Sua natureza é quente e sua ressonância interior também é silenciosa e estática. Nesta posição espacial ocupa pouca superfície do plano no qual se apóia, mas ganha em altura. A mesma incorpora infinidades de movimentos quentes. A *corpólinha diagonal* apresenta um equilíbrio exato entre as duas *corpólinhas* anteriores, contudo transmite um desequilíbrio aparente por sua inclinação espacial. Sua natureza interior é composta das qualidades de frio/quente e, portanto, abriga infinitas possibilidades de romper o silêncio estático das *corpólinhas* anteriores. A *corpólinha diagonal* abriga infinitas ressonâncias de lírico-dramático, dando origem às mais dinâmicas e expressivas de todas as *corpólinhas*: as *corpólinhas livres*.

A mobilidade das *corpólinhas livres* abarca os movimentos no sentido excêntrico e concêntrico, nas direções para cima, para baixo, esquerda, direita, diagonal direita, diagonal esquerda e todas as direções intermediárias a essas. O *corpólinha livre* contém a diversidade de qualidades dos movimentos: do mais leve ao mais pesado; do mais fluente ao interrompido; do mais lento ao mais rápido. Sua maior aventura é brincar com o equilíbrio. Mas seu maior limite é a transposição do espaço circundante.

O conjunto *corpólinhas retas* – *horizontal*, *vertical*, *diagonal* – é de natureza secundária por ser derivado do círculo, figura primária. Ressoa um estado de simplicidade com tendência ao complexo. Ele apresenta ressonância similar a das *corpólinhas sinuosas*, contudo, sua natureza é menos intuitiva e, sendo assim, mais objetiva.

Os conjuntos de *corpólinhas*, *sinuoso* e *linear* apresentam a possibilidade de investidas no tempo/ritmo, desenvolvendo movimentos que vão do lento, passando pelo moderado, indo até ao rápido. Quanto à fluência, os mesmos apresentam um processo contínuo e/ou interrompido, e suas variantes.

Todas as qualidades de tensão direção já presentes no *corpolinha* estão prestes a ganhar em potência quando alcançam o espaço que vai além do circundante. Enfim, é a vez do *corpoespaço* entrar em cena.

2.2.3 Corpo Espaço

Invólucro que abriga o conteúdo da criação artística. Tal envoltório é a transformação do *corpolinha*, antes fixo em um ponto sobre o plano, agora liberto para aventurar-se pelo espaço. Abriga dois lados: o invisível, volumoso, espaço interior de ressonância dinâmica; o lado visível, tridimensional, espaço exterior de ressonância investigativa e relacional.

Em conseqüência de suas *corpolinhas* de origem, sua natureza é de múltipla temperatura, variando do frio ao quente e vice-versa. O *corpoespaço* deixa-se habitar por uma potência de possibilidades de formas, agora inscritas em planos e direções diversas. Seu caráter é dinamismo puro e seu limite é mutável. Sua maior aventura agora é lidar com o equilíbrio instável e arriscar-se a saltar do plano de origem.

Se antes, o *corpolinha* já se movia em todas as direções sem se deslocar pelo espaço, agora tais direções avançam espaço afora. O movimento *corpoespaço* condicionado faz surgir uma infinidade de direções espaciais: para frente, para traz, lado direito, lado esquerdo, diagonal direta frente e diagonal direta atrás, diagonal esquerda frente e diagonal esquerda atrás. A elas se une o conjunto das intermediárias possíveis entre elas. Agregam-se também às direções mencionadas os níveis baixo, médio e alto, ampliando mais ainda as possibilidades de ocupação espacial.

As qualidades do movimento *corpoespaço* ressoam o caráter múltiplo dos temperamentos da natureza humana e a ele se associa a multiplicidade de atitudes possíveis. As qualidades de força-tensão abrigam o espectro do movimento: do mais leve ao mais pesado; do mais fluente ao interrompido; do mais lento ao mais rápido. Sua maior aventura é brincar com o equilíbrio no espaço circundante.

O *corpoespaço* é uma força-tensão produzida pelo próprio artista, relacionando-se diretamente com a força tensão do plano espacial. Ambas as forças tensões (do artista e do plano espacial) são distintas e autônomas. Todas as variantes de *corpoespaço*, tanto quanto qualquer outro elemento colocado no plano espacial adjacente ou próximo dele absorve direta influência do plano espacial. Uma vez conhecida a força tensão do espaço, o *corpoespaço* a usa em prol de sua própria força tensão. Ambas, aliadas e trabalhadas em justa cooperação, dão a ver as ressonâncias interiores da totalidade de seus componentes: o *corpoponto*, o *corpolinha*, e o *corpoespaço*.

2.2.4 Três Pontas de Dois Triângulos Equiláteros

Agora temos em mãos os elementos fundamentais de construção das expressões artísticas das Artes Plásticas e Cênicas necessários às suas respectivas estruturas. Kandinsky parte dos elementos básicos – o ponto, a linha e o plano – para construir sua teoria da forma bidimensional. A partir do teórico das formas plásticas, desenvolvo a possibilidade no trato e desenvolvimento da forma plástica tridimensional, a qual é estruturante do trabalho artístico do ator-dançarino. O ponto de partida, então, são os elementos fundamentais – o corpo, o movimento e o espaço – que estabelecem uma estrutura apta a ser desenvolvida, explorada e reconhecida pelo artista cênico em seus processos de formação e criação.

Assim como o artista plástico sintetiza o mundo através das formas plásticas, o artista cênico sintetiza as relações humanas através da prática de duas ações específicas: incorporar – apreender mental e corporalmente o conhecimento -, e apropriar – apoderar-se intelectual e artisticamente, de maneira autoral. O ator, em especial, pratica tais ações na construção de suas partituras corporais com a intenção de dar voz aos diversos discursos de suas várias personagens. É bom ter em mente o entendimento do pesquisador Maletta quando nos lembra que, se o “Teatro é, desde sua origem, uma arte polifônica”, o mesmo não acontece com o ator,

Uma importante diferença deve ser evidenciada: o Teatro é por essência uma arte polifônica. O ator não. Principalmente porque já está descartada, desde o início do presente estudo, a idéia de dom, do talento como uma estrutura inata,

fruto exclusivo da genética. Portanto, o ator precisa aprender a se apropriar de diversos discursos para a elaboração de um discurso polifônico: e isso não depende apenas da sua boa vontade, mas de uma preparação múltipla, que o habilite a reconhecer, incorporar e a tomar para si os diversos elementos e conceitos das várias linguagens artísticas presentes do fenômeno teatral. (MALETTA, 2005, p.54)

Entendo, assim que, a relação *corpoforma* seja a prática consciente da incorporação e da apropriação da plasticidade do elemento forma pelo artista cênico. Essa prática se constitui em um constante exercício de investigação e de experimentação na busca de um corpo cênico expressivo, que permita ao público a visualização do conteúdo antes mesmo que qualquer palavra seja articulada em cena.

CAPÍTULO 3

CORPOFORMA: UMA APROPRIAÇÃO CONSCIENTE DO ELEMENTO FORMA

A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador.

Luís Otávio Burnier

De acordo com o que foi exposto até aqui, percebemos através das Artes Plásticas que são sempre as formas que se tornam expressivas (OSTROWER, 2004), tanto quanto a arte é a forma simbólica da organização expressiva da experiência emocional do ser humano (SILVA JÚNIOR, 1998). Entendo que a síntese dessas duas concepções está na raiz da pesquisa feita. E para moldar um corpo cênico que revele as ressonâncias da alma humana, ressonâncias estas buscadas por Kandinsky em sua *Teoria das Formas*, precisaremos, dentre outras coisas, dinamizar energias potenciais e humanas, acordar memórias e desenvolver novas experiências.

Experiência e Memória estão intimamente ligadas. A memória é formada a partir das experiências vividas: “aos olhos que vêem se somam o cérebro que compara e o coração que bate acelerado. No momento de evocar, muitas vezes é o coração quem pede ao cérebro que lembre”. (IZQUIERDO, 2002, p.12) Imediatamente remeto-me às palavras do pesquisador mineiro Klauss Vianna (1928-1992)⁴², quando se refere à individualidade no processo de aprendizagem de cada um, ao dizer que “o que você aprende rápido vai embora rápido”. O pesquisador reafirma que “esse tempo precisa ser consciente”.

⁴² Klauss Vianna – considerado uma das figuras pioneiras e de destaque no campo da reflexão sobre o ensino da dança no Brasil por sua proposta de reformulação dos procedimentos pedagógicos para tal. www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/.../389ArnaldoAlvarenga - acessado em 10/02/2010.

(VIANNA, 1990, p.39) Em relação aos estudos referentes ao trabalho corporal, Vianna entende que,

Existe um processo de alquimia interior que acompanha cada ser humano e é com essa alquimia que cada um deve se exprimir, buscando não se trair, até chegar à integração de seus recursos físicos e psíquicos. [...] Mas essa transformação é um processo que exige tempo, mesmo quando se dá por etapas. E o tempo será inútil se cada humano não tiver por método um trabalho profundo e correto, centrado na conscientização e na continuidade, (VIANNA, 1990, p.133)

Entendo que o artista cênico que se dedica ao estudo da forma incorporada, constrói um arquivo próprio de memória muscular, reforça essa experiência com as repetições e ao querer aprender, mantém sua mente sempre ativa e dinâmica – processo de alquimia interior que exige tempo. Literalmente, é uma ação de “abrir espaços na mente e nos músculos”. (VIANNA, 1990, p.131) E, mais que esperar, é desejar que as respostas surjam.

Devemos manter um estado de atenção diferenciado para a estrutura relacional do trinômio olhar – forma – espaço. Proponho que a íntima relação da estrutura corporal do ator com esse trinômio deva ser investigada através do seu corpo, vivenciando e experimentando o movimento e a ação dramática pelo viés da metamorfose da forma.

Analisamos, portanto, os elementos encontrados no segundo capítulo, ou seja, o *Corpoponto*, *Corpolinha*, *Corpoespaço*, em tessitura com certos conceitos do universo cênico que possibilitam o uso consciente e versátil das formas artísticas. O *Corpoforma* se articula, assim, como uma roda, composta de eixos estruturais. Uma roda do tempo. Difícil saber, ao certo, onde esta roda começou a girar, mas a meu ver é certo que os nomes que se seguem são responsáveis por dar a ela vigor e rumo novos. E, sobretudo, permitem com que ela continue a girar.

3.1 *Corpoforma Ponto*

Ser autônomo, de identidade própria, que constitui a estrutura basilar da aventura pelo mundo das artes cênicas. Embora seja de natureza estática e de ressonância silenciosa e calma, abriga toda uma potência interior do vir a ser - movimento. Como afirma Burnier,

Para que a arte seja arte, é fundamental o contato com as *energias interiores, criadoras*, as *energias potenciais* do artista. Somente assim a arte estará revelando o ser, adquirindo um sentido mais profundo, transcendente. Para revelar é necessário mostrar e articular. As ações físicas, por serem a corporificação dessas energias interiores do ator, constituem-se no meio pelo qual ele articula seu discurso. [...] Um dos fatos mais importantes para a arte de ator é a capacidade de ele dinamizar energias interiores que normalmente se encontram em estado potencial em seu interior. As ações físicas ou são o resultado desse processo ou agentes deste. Ou seja, ou dinamizamos energias interiores e potenciais que se transformarão em corpo, em ações físicas; ou as ações físicas *acordam* tais energias no ator. (BURNIER, 2001, p.54)

O *corpoforma ponto* encontra sua forma material, viva, na anatomia humana e deve ser habitado de uma maneira espetacular, fora do cotidiano. Antes mesmo de o artista cênico incorporar personagens, faz-se necessário um conhecimento específico sobre si mesmo, em especial sobre este suporte operacional, ou seja, o corpo. Assim, que estrutura basilar é essa do corpo do artista? Que corpo é esse?

A pesquisadora francesa Thérésè Bertherat ⁴³ desenvolve uma maneira de lidar com o corpo humano que passa pelo viés da consciência corporal. Assim, inteligência, emoção e corpo não são vistos separadamente, mas sim, formando uma só unidade. Um dos fundamentos de seu método intitulado *Antiginástica* consiste em entender que o corpo faz parte de um sistema integrado, o qual possui inteligência, memória e é moldável. (BERTHERAT, 2008) A meu ver, esse é um bom começo para o entendimento de *que corpo é esse* que estamos falando, que deve ser habitado pelo artista que, por sua vez, dará forma e ressonância a outras personagens. Bertherat traça uma metáfora interessante, a *casa* como o *corpo* humano na qual cada um de nós habita.

⁴³ Thérésè Bertherat – fisioterapeuta e pesquisadora partidária da terapia corporal global; desenvolveu em Paris, em meados dos anos 70, o método da *Antiginástica* – técnica na qual se desenvolve a consciência corporal como prevenção de desarmonias, compensações corporais e emocionais. (BERTHERAT, 2008)

Neste instante, esteja você onde estiver, há uma casa com o seu nome. Você é o único proprietário, mas faz tempo perdeu as chaves. Por isso, fica de fora, só vendo a fachada. Não chega a morar nela. Essa casa, teto que abriga suas mais recônditas e mais reprimidas lembranças, é seu corpo.

“Se as paredes ouvissem...” Na casa que é o seu corpo, elas ouvem. As paredes que tudo ouviram e nada esqueceram são os músculos. Na rigidez, crispação, fraqueza e dores dos músculos das costas, pescoço, diafragma, coração e também do rosto e do sexo, está escrita toda a sua história, do nascimento até hoje. (BERTHERAT, 2008, p.1)

Dessa maneira, entendo que a consciência da incorporação da *forma articulada* seja capaz de abrir a porta dessa casa para que a mesma possa ser habitada, em todos os seus cômodos, pelo artista e suas (possíveis) personagens, durante seu processo de formação e elaboração artísticas.

Por sua vez, Vianna também entende que, partindo da individualidade de cada um, não se pode moldar um corpo cênico se o artista ainda não tem consciência de seu próprio corpo,

Mas não posso moldar um corpo quando ainda não tenho corpo: antes de qualquer coisa, devo partir do corpo que tenho, e isso requer disciplina e organização. Quando falo em disciplina e organização não me refiro a atitudes ditadas do exterior, mas ao ato de se dar organização, de estabelecer uma disciplina interna. Penso que é difícil alguém se sujeitar a qualquer tipo de condicionamento exterior sem que seja de alguma forma propenso internamente a aceitá-lo. (VIANNA, 1990, p.84-85)

Para que o *corpoforma ponto* se potencialize e incorpore formas maleáveis, é interessante o entendimento de como a forma é moldada no corpo humano. Para tal, Bertherat nos explica que nosso corpo não é feito só de músculos, mas são eles os responsáveis por nossa forma. (BERTHERAT, 2002, p.20-25) Nesse sentido, é necessário estar atento a íntima relação da musculatura com a forma e da forma com a musculatura.

Entendo que, através de procedimentos práticos, ao lidarmos com as possibilidades de uso incorporado de formas moldáveis sobre um corpo maleável, deixa-se registrada toda uma memória muscular. A forma como modo de modelar sensibilidade, emoção e imagens mentais está aqui concebida. Os músculos funcionam como filtros que retêm nossas emoções passadas. A tensão muscular gera a forma do corpo e assim, os gestos e atitudes se tornam (ao longo da vida) uma expressão do interior de cada um e são carregados de psiquismo. (BERTHERAT, 2002, p.46)

A pesquisadora traça outra interessante metáfora com o uso da imagem de um *tigre*, o tigre que habita no corpo de cada um de nós. O laço que nos une ao nosso *tigre* é a *rede sensível de nervos* sob a pele. (BERTHERAT, 2002, p.6) O melhor a fazer é não contrariá-lo, e sim conhecê-lo bem, cativá-lo, pois ele nos acompanhará por todos os dias de nossa vida e se tornará um aliado fiel.

Vejamos assim que, para a conquista de um corpo cênico funcional e expressivo torna-se necessário literalmente cativar e domesticar este tigre muito especial, único e individual.

Porque o tigre é capaz de tudo, capaz do bem e do mal. Ele mexe em todo o nosso organismo. Se for contrariado, pode provocar uma bossa nas suas costas, [...] Pode cortar-lhe a respiração, enrijecer-lhe o rosto, deformar-lhe o corpo. É capaz do pior. E do melhor. Pode modelar como é no natural, bonito e bem feito. Perfeito. A forma é com ele. É o tigre. Ele pode desfazê-la ou fazê-la. A forma, a energia, a beleza, a saúde, tudo passa pela lei do tigre. Ou então não passa. Reduz-se a palavras, a símbolos.
A forma, por exemplo. Como as pessoas não lhe vêem a realidade, contentam-se com os símbolos. Se deparam com um rosto sorridente no alto de um corpo que está fazendo careta, é o sorriso – simbólico – que consideram. Jamais os pedidos de socorro do corpo. (BERTHERAT, 2002, p.8)

Bertherat desenvolve sua pesquisa por mais de 30 anos a respeito da capacidade que cada um tem de criar seu próprio equilíbrio e, para tal, ser preciso conhecer o seu *tigre*, dar-lhe espaço, não ignorá-lo, para bem conviver com ele e dominá-lo. Dessa maneira, se para o dia a dia do ser humano se faz necessário o entendimento da existência deste tigre, o domínio do mesmo se torna imprescindível ao artista cênico. O *corpoponto* abriga aí, sua potência de força-tensão concêntrica.

Segundo Vianna, todo nosso corpo transmite um significado ao caminhar, ao ficarmos de pé, em todas as nossas ações e atitudes: “Para cada pensamento que surge a partir de uma sensação, um músculo se move. Através desses músculos, herança biológica do homem, o corpo inteiro registra a emoção.” (VIANNA, 1990, p.89)

A forma imagética do *corpoforma ponto* é idealmente pequena e espiralada. Segundo Vianna, a espiral crescente do Universo tem seu ponto de partida proveniente do interior

do corpo (VIANNA, 1990, p.85) e abriga em seu microcosmo o sopro da vida. Vianna nos expõe que

A energia do cosmo é em espiral e essa energia se repete no corpo humano. Quando é interrompida, ou quando não temos consciência de sua existência, os movimentos tornam-se aleatórios e perdemos nossa individualidade. [...] Não posso inventar, fabricar movimentos a partir do nada porque tudo tem um sentido muito profundo, tudo tem uma razão maior. Não podemos ficar longe desse circuito energético que é a relação entre microcosmo e macrocosmo. (VIANNA, 1990, p.63-64)

O limite visível do *corpoforma ponto* é a pele. É ela que cobre toda a estrutura maleável da forma corporal. Segundo Leloup⁴⁴, a pele é nosso órgão mais extenso. “A pele é a ponte sensível do contato com o mundo e pode ser um abismo. [...] é o nosso código mais intenso, um lar de profundas memórias”. (LELOUP, 2002, p.9)

Bertherat nos lembra que a milenar medicina chinesa há muito entende a relação entre o interior e o exterior do corpo, relação essa estabelecida pela pele. É nessa superfície que circula a energia em nosso corpo, além de estarem nela projetados pontos energéticos referentes aos órgãos internos (como pulmão, coração, etc.). Tal energia circula por todo nosso corpo do instante da concepção até a morte. Podemos nos esgotar, mas a energia não esgota, ela circula. (BERTHERAT, 2008)

O *corpoforma ponto* concentra toda uma potência latente do vir a ser ainda em estado de equilíbrio estático, sem, contudo, mover-se significativamente e deslocar-se de seu ponto no espaço. Quando o mesmo é atingido por forças de natureza interna – impulso criador – ou de natureza externa – motivações diversas –, ele é alcançado por um impulso capaz de tirá-lo do ponto de inércia. Ele se transforma em *Corpoforma Linha*.

3.2 *Corpoforma Linha*

Sua natureza é excêntrica e dinâmica, pois rompe com a inércia e sua ressonância é de investigação do espaço, além de incorporar múltiplas temperaturas, variado do frio ao

⁴⁴ Jean-Yves Leloup - filósofo, escritor, doutor em *Psicologia Transpessoal*, estuda o universo corporal através da ótica trinitária: a somática, a psíquica e a espiritual. (LELOUP, 2002)

quente e vice-versa. É constituído de tensão e direção, composição ideal que faz surgir o Movimento. O *corpoforma linha* invisível é o impulso interior que dá origem ao movimento. O *corpoforma linha* em movimento é o elemento fundamental da aventura expressiva do artista cênico. Segundo Appia⁴⁵,

O *movimento*, a mobilidade, eis o princípio director e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as uma às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão. (APPIA, 2002, p. 31)

A Dança Moderna americana, que surge em busca de uma ruptura com os padrões acadêmicos da dança clássica (final do século XIX, início do XX), retira seus fundamentos essencialmente das teorias e práticas de Delsarte⁴⁶. Dessa forma, o torso é o centro das atenções do gesto fundamental, o epicentro do movimento, como também “a força do gesto acontece em função da força da emoção” e, por isso, nenhum gesto deve ser apresentado sem significado. (BOURCIER, 2006, p.279) De acordo com Bourcier, Delsarte logo é atraído pela relação forma e conteúdo expressivo no corpo cênico,

O que chama sua atenção em primeiro lugar é a relação que descobre em cena entre voz, o gesto e a emoção interior. [...] Aos poucos, constata que a uma emoção, a uma imagem cerebral, correspondem um movimento ou, ao menos, uma tentativa de movimento. Daí este corolário-chave da dança moderna: a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto. (BOURCIER, 2006, p.244)

De acordo com Garaudy, o *Princípio da Trindade* refere-se ao homem que, feito à imagem de Deus, “traz, de forma manifesta no seu ser, a marca de sua tripla causalidade” [...] Os três princípios de nosso ser, a vida, o espírito e a alma, formam uma unidade”. (GARAUDY, 1980, p.82) Eis aí a potência concêntrica do *corpoforma ponto*, a união entre a vida e a morte, a suspensão momentânea do que pode vir a ser (movimento). Tende, no entanto, para a força tensão excêntrica, que busca vida criativa e expressiva no

⁴⁵ Adolphe Appia (1862-1928) – arquiteto e encenador suíço que se encontra entre os grandes nomes dos renovadores da estética teatral do início do século XX.

⁴⁶ François Delsarte (1811-1871) – estuda pintura e canto. Orador, ator, filósofo; fruto do cientificismo oitocentista, ele dedica mais de quarenta anos de sua vida a investigar as leis que regem o uso do corpo humano como meio de expressão e comunicação, nas mais diversas situações – parques, escolas, hospitais, necrotérios, asilos, cafés, rua, etc. – e em íntima relação com seus estados emocionais. (MADUREIRA, 2002)

espaço da vida cênica. Como se manifesta Kandinsky ao falar do ponto, ele abriga a “maior reserva, que no entanto fala”. (KANDINSKY, 2005, p.17)

O *Princípio da Correspondência* vai além do dualismo tradicional ocidental de corpo-alma, forma-conteúdo. A toda manifestação interior do espírito, corresponde uma manifestação do corpo. O *corpoforma linha* arrisca-se a abandonar sua inércia por um impulso interior. “A toda função espiritual corresponde uma função do corpo e a toda grande função do corpo corresponde um ato espiritual”. (GARAUDY, 1980, p.82) Assim, todo sentimento tem sua forma corporal, que é reforçada pelo gesto e vice-versa.

O fator vice-versa me parece bastante conveniente à proposição do reforço e uso consciente da forma incorporada pelo artista cênico. Segundo Azevedo, o estudo de forma correspondente a estados de espírito da personagem, tanto quanto sua permanência reforça no corpo do ator sua construção de caracteres distintivos da mesma. (AZEVEDO, 2002, p.55) Desta maneira, entendo que o ator, durante seus processos de criação e elaboração da personagem, pode investigar a construção da forma em uma via mão dupla, de dentro (emoções interiores) para fora (forma corporal), tanto quanto, de fora para dentro.

Como vimos, o *corpoforma linha* nasce do centro do corpo, mais propriamente, da coluna vertebral. Burnier, referindo-se aos componentes da ação física⁴⁷, descreve o impulso como a energia que vem de dentro para fora em forma de ação física do artista cênico, nascendo do centro do tronco para fora. Elege, assim, um elemento como *essência física* da ação do corpo cênico, o *coração de uma ação*:

O coração da ação não é somente o impulso, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo. Os exemplos, neste caso, não funcionam muito bem. Um impulso que move uma ação não é algo de conceitual, mas de concreto, físico e corpóreo. O *coração da ação* é aquilo que não pode ser retirado sem “matar” a ação, é a sua *essência física*. Existe um conjunto de elementos que podem ser retirados de uma ação, como o movimento dos braços, ou até de outras partes do corpo, que não prejudicam sua essência, a *vida* da ação. O *coração da ação* determina onde, no corpo, estão localizados a *intenção*, o *impulso*, a *voz*, a *respiração*, e é, portanto arriscado tentar exemplos. (BURNIER, 2001, p.42)

⁴⁷ De acordo com Burnier, os componentes da ação física do ator são: a intenção, o élan, o impulso, o movimento, o ritmo. (2001, p.47)

Torna-se oportuno ressaltar a importância no trato com a coluna vertebral, muito bem observada por vários teóricos do corpo cênico expressivo. O *corpoforma linha* tem uma amplitude de movimentos que se relacionam com a mobilidade da coluna vertebral do corpo humano, ou seja, a capacidade de contração, expansão, rotação, inclinação e translação.

Possuímos vinte e seis níveis de articulação na coluna vertebral, esqueleto parcial do tronco que se apóia na bacia. (CALAIS-GERMAIN, 1991) Pelo número elevado de articulações dessa região, é presumível perceber sua principal função, ou seja, a flexibilidade articular, a qual permite que a cabeça e o tronco se movimentem em todas as direções do plano corporal espacial, considerando-se a “posição anatômica”⁴⁸, a saber, frontal, sagital e transversal⁴⁹. As vértebras possuem mobilidade entre si, o que mais uma vez realça a importância motora dessa região corpórea.

Em relação ao impulso interior que vem do centro do corpo destaco a função da coluna vertebral de proteção óssea da medula espinhal, localizada no interior do canal da mesma. Ela é parte essencial do sistema nervoso central, sendo uma região muito delicada por responsabilizar-se por transmitir os impulsos nervosos do movimento. (CALAIS-GERMAIN, 1991) É dessa região que partem os nervos espinhais, os quais se ramificam por todo o corpo, levando e trazendo as sensações e os comandos motores do cérebro. Desse modo, a coluna é condutora de toda uma energia interna, conectora imediata dos estados mentais e emocionais. Existe assim, uma estreita relação entre movimento e impulso interior, movimentação objetiva, com intenção subjetiva, questão essa que deve ser investigada e explorada pelo artista em suas ações corporais.

Barba nos revela que a qualidade do tônus muscular que gera a pré-expressividade do ator está vinculada à posição da coluna vertebral, ou seja, as formas que ela molda relacionam-se diretamente com a criação de expressões físicas do ator. O pesquisador analisa que o modo como usamos nossos corpos no dia a dia difere essencialmente do usado em

⁴⁸ “Posição Anatômica: corpo ereto, pés juntos e paralelos, braços pendentes ao longo do corpo e palmas das mãos voltadas para frente.” (CALAIS-GERMAIN, 1991, p.7)

⁴⁹ Plano frontal: dividiria o corpo em partes anterior e posterior, possibilitando a visibilidade dos movimentos corporais de frente como inclinação, adução e abdução. Plano sagital: dividiria o corpo em metades direita e esquerda, possibilitando a visibilidade dos movimentos corporais de perfil como flexão e extensão. Plano transversal: dividiria o corpo em partes superior e inferior, possibilitando a visibilidade dos movimentos corporais de cima ou de baixo como rotação e translação (CALAIS-GERMAIN, 1991, p.8-10).

situação de representação artística. Segundo Barba, na vida cotidiana, usamos a coluna por uma técnica corporal condicionada por nossa cultura. Já na representação artística, podemos fazer uso de técnicas distintas (extraordinárias) de condicionamento corporal. Assim, se a coluna é a estrutura básica no corpo cotidiano, ela é a estrutura essencial no corpo cênico. Barba se refere à arquitetura expressiva da coluna vertebral.

Todas as técnicas extraordinárias do corpo, parte delas ligadas a formas teatrais codificadas, são baseadas no domínio de uma postura particular, isto é, uma colocação particular da coluna vertebral e de seus anexos: o pescoço, as costas, os ombros, as costas, o abdômen e o quadril.[...] Toda técnica extraordinária é consequência de uma mudança do ponto de equilíbrio da técnica cotidiana. Esta mudança afeta a coluna vertebral: o tórax e, portanto, a maneira como a parte superior do corpo é estendida; a maneira como o quadril é mantido, isto é, o modo de se mover no espaço. (BARBA, 1995, p.232)

Proponho que façamos uma correlação entre os esquemas lineares da expressividade da coluna vertebral apresentados nas Figuras 47 e 48. Na Figura 47 veremos a análise feita por Kandinsky do esqueleto estrutural das linhas de força dos movimentos da bailarina expressionista Palucca. O mesmo apresenta uma síntese que parte, sobretudo, da análise da forma linear da coluna vertebral e dos membros superiores e inferiores do corpo da bailarina.

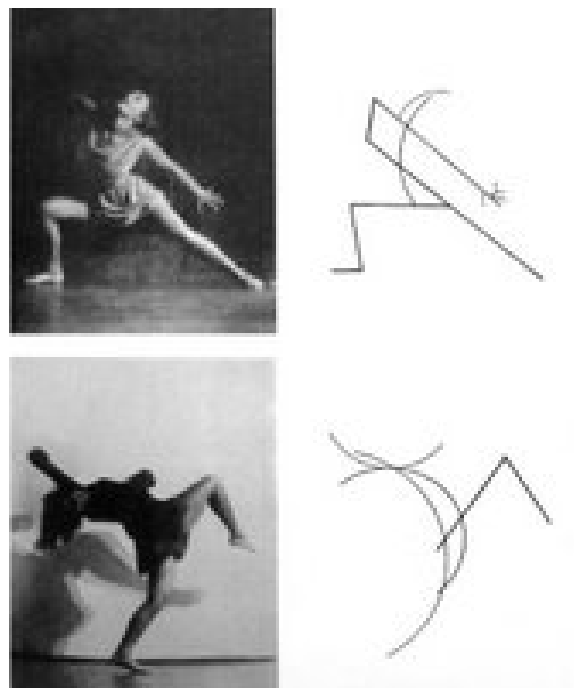


Figura 47 – Esqueleto estrutural da movimentação de Palucca.

Na Figura 48, podemos comparar com o esquema proposto por Barba em sua análise do uso da coluna vertebral em várias culturas de dança pelo mundo. Ambos são sensíveis às formas expressivas estabelecidas pela posição formal da coluna vertebral.



Figura 48 – Posições da coluna vertebral em variadas culturas de dança.

O impulso que move uma ação a partir da coluna vertebral é bem percebido por Delsarte ao desvendar “a lei do ritmo da vida”, ou seja, tensão e extensão. (GARAUDY, 1980, p.84-85) O pesquisador constata que o corpo se abre e se alonga em sinal de bem estar, de auto-realização, tanto quanto o contrário, ao dobrar o corpo ou se fechar sobre si, sinaliza um sentimento de anulação, um mal estar geral. Tais posições, como dito anteriormente, “reforçam os sentimentos que traduzem”. (BOURCIER, 2001, p.245) O pesquisador percebe que a expressão só pode ser obtida através dos movimentos de “contração” e “extensão” dos músculos. Tais ações são opostas e complementares. (GARAUDY, 1980, p.85) Assim, a ação física expressiva tem em Delsarte três formas básicas de movimento que podem ser exploradas como um manancial de estruturas de um corpo que deseje ser significativo. São as formas de *oposição*, de *paralelismo* e de *sucessão*.

A *oposição* dá a um movimento sua expressividade máxima⁵⁰. É uma ênfase a um gesto de autoridade, convencimento, afirmação. São as formas de movimentos nas quais duas partes do corpo se movem ao mesmo tempo, em sentidos contrários, evidenciando-se um jogo de força tensão. Já a forma de *paralelismo* significa, por sua vez, fraqueza, súplica ou oferenda, evidenciando-se uma simetria de forças. São as formas de movimento nas quais duas partes do corpo se movem juntas e na mesma direção. A *sucessão* é a forma especial para expressar emoções. São as formas de movimento que viajam o corpo todo, perpassando por cada osso, articulação e músculo. (GARAUDY, 1980)

Nessas constatações podemos entender a força se transformando em forma em um corpo expressivo. A forma incorporada na variação e sustentação da tonicidade muscular dialoga com a ressonância interior. A esse respeito, Vianna afirma que

O tônus, dessa forma é uma tensão contínua – mas não incômoda – e é impossível fazer um bom trabalho físico sem a consciência desse fato, [...] O tônus faz com que meu corpo e os pontos de tensão fiquem mais presentes, e é desta forma que quero que meus alunos percebam seus corpos. (VIANNA, 1990, p.127)

A expressividade do corpo também é observada por Vianna no jogo dos opostos. O conflito gera o movimento. Ainda nas palavras do estudioso,

Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo este fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e respeito. [...] 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. (VIANNA, 1990, p.78)

Brotam, assim, os tipos fundamentais de linhas – *Corpoforma linha excêntrica* e *Corpoforma linha concêntrica*, linhas que possibilitam o jogo de forças opostas e complementares que significa criação, vida. Todas as formas originam-se delas e a elas retornam. Portanto, abriga uma capacidade latente para o lirismo tanto quanto para o dramático.

⁵⁰ Garaudy destaca a lei estética da oposição também utilizada pelo artista plástico Miguelangelo, na representação de Deus dando vida a Adão, em seus afrescos da Capela Sistina (1512). (GARAUDY, 1980, p.83)

Vianna resume as forças do movimento humano em *compressão* e *expansão*, reflexo de seu interior, tanto quanto tradução do mundo exterior. “Tudo que acontece no Universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo.” (VIANNA, 1990, p.85) Aqui faço as conexões do movimento da respiração: inspiração (expansão excêntrica da caixa torácica) e expiração (compressão concêntrica da caixa torácica).

Por sua vez, o pesquisador húngaro Rudolf Laban⁵¹ também percebe que as atitudes corporais são determinadas por duas formas basilares de movimento, nas ações de *espalhar* e *recolher*. A primeira flui do centro do corpo para as extremidades, assim como a segunda, em oposição, vem da periferia do espaço em volta do corpo para seu centro. O teórico observou que os movimentos que partem do centro do tronco fluem mais livres dos que aqueles que permanecem com o tronco imóvel, iniciando o movimento pelas extremidades, pelos membros superiores ou inferiores. E nesse sentido, a qualidade do movimento e sua fluência são diretamente relacionadas à ordem nas quais as diferentes partes do corpo são ativadas. Laban (1978) mesmo é quem pontua uma importante questão a respeito da qualidade do movimento expressivo, ou seja, na transição de uma posição para outra é que se verifica a mudança de expressão.

Laban tem uma visão apurada e sutil das formas em movimento no espaço, e seu entendimento atende bastante ao significado da investigação do *corpoforma linha*, ao dizer que

Um observador de uma pessoa em movimento fica imediatamente consciente, não apenas dos percursos e ritmos de movimento, mas também das atmosferas que os percursos carregam em si, já que as formas do movimento através do espaço são tingidas pelos sentimentos e pelas idéias. E o conteúdo dos pensamentos e idéias que temos ao nos movermos ou ao observarmos o movimento podem ser analisados tanto quanto as formas e linhas traçadas no espaço. (LABAN, *apud* FERNANDES, p.18, 2002)

⁵¹ Rudolf Von Laban (1879-1958)– importante nome da dança expressiva européia, nascido no antigo império húngaro; bailarino, coreógrafo, professor, pesquisador prático e teórico do movimento, desenvolve a *KinetographyLaban*, um sistema de notação do movimento, também conhecido como *Labanotation* (1926); seu foco permanece tanto na fisiologia do movimento quanto na parte psíquica ou impulso interior que leva o homem a se movimentar, para uma utilização artística do corpo. (LABAN, 1978, p.9) O teórico constrói uma investigação valiosa sobre a Arte do Movimento do ator-bailarino para a cena teatral. Sua pesquisa nos mostra que para cada forma de ação, existe um movimento característico. Ele desvenda assim que, independente da cultura, classe social ou localização geográfica, os movimentos, ou “esforços” – impulsos interiores a partir dos quais se originam os movimentos – nascem da intenção de atender as necessidades humanas. E tais movimentos são constituídos sempre dos mesmos elementos, independentemente da função ou intenção vinda do trabalho, do culto religioso, da arte ou da vida cotidiana. (LABAN, 1978, p.32)

Laban continua enfatizando que as Artes Cênicas se expressam numa forma puramente visual, ou seja, “são escritas no ar pelo movimento do corpo do artista”. (LABAN, 1978, p.29) É pelo movimento que se deixa evidenciado a característica dinâmica da arte teatral.

O movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas é o denominador comum à arte dinâmica do teatro. As idéias e sentimentos são expressos pelo fluir dos movimentos e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. A arte do teatro é dinâmica, porque cada fase da representação some quase que imediatamente após ter aparecido. Nada permanece estático e é impossível realizar um exame demorado dos detalhes. (LABAN, 1978, p.29)

Percebamos que o pesquisador faz uso consciente do elemento forma como meio de configurar o movimento no palco – local de “espelho da existência física, mental e espiritual do homem”. (LABAN, 1978, p.12) Laban compreende a Arte Dramática Teatral como “intensificação artística da ação do homem”, circunstância necessária de incremento e domínio do movimento. (LABAN, 1978, p.14) O pesquisador entende que no palco “os valores não têm que ser necessariamente possuídos, mas configurados”, o que se conquista através de uma “escolha” e de uma “formulação” apropriadas de “esforço”. (LABAN, 1978, p.32)

E mais, o mestre considera que o artista aprende a “raciocinar em termos de movimento” quando “um símbolo autêntico da visão interior” atinge e faz contato com o público. (LABAN, 1978, p.46) O movimento espacial do artista é assim pensado e concebido a partir do corpo do artista e de seus limites. Surge, então, a “cinesfera”, estrutura imagética dentro da qual acontece o movimento pessoal, a qual guarda a potência latente de todas as formas sinuosas e lineares. É considerado o espaço psicológico, a partir do qual toda expressividade abriga coerência,

Também é denominada de Kinesfera. É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. [...] Cinesfera é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. [...] Esta esfera de espaço cerca o corpo, esteja ele em movimento ou imobilidade. A kinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio. (RENGEL, 2005, p.32-33)

Laban escolhe o módulo da estrutura tridimensional do poliedro icosaedro⁵², em tamanho real por entendê-lo perfeito para a movimentação espacial do homem. Tal estrutura apresenta uma ambivalência de duas figuras geométricas, a esfera e o cubo, convenientes para a codificação do movimento humano. (Figura 49) Assim, na esfera ele pode se movimentar livremente, além das três dimensões contidas no cubo, espaço suficiente para que o homem se mova em todas as direções do plano. (GARAUDY, 1980, p.118)

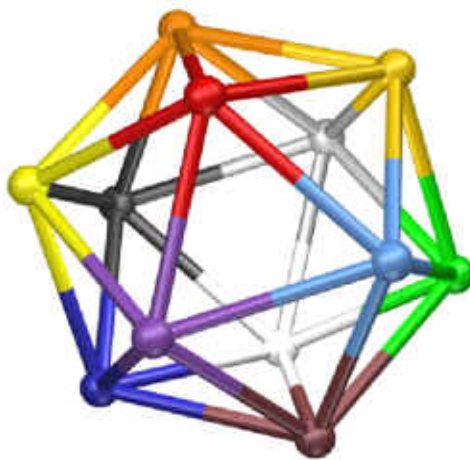


Figura 49 – Icosaedro – forma geométrica tridimensional.

A partir da cinesfera, o *corpoforma linha* está prestes a experimentar o elemento “deslocamento” e abandonar seu ponto único e fixo de apoio no plano. Finalmente, a amplitude de movimentos, no espaço - o *Corpoforma Espaço*.

3.3 *Corpoforma Espaço*

Invólucro que abriga o conteúdo da criação artística. Tem em si a natureza de aventurar-se na investigação e relação com o espaço, abrigando toda a potência de temperatura do frio ao quente e vice-versa. Seu lado invisível e volumoso busca ampliar espaços internos para ganhar em espaços externos. Seu lado exterior, tridimensional alcança maior amplitude de

⁵² Poliedro (sólido de muitas faces) é limitado por vinte faces de triângulos equiláteros, iguais entre si.

movimento e sua maior aventura agora é lidar com o equilíbrio instável⁵³ e se arriscar a saltar do plano.

O *corpoforma espaço* almeja vivenciar o deslocamento espacial: em todos os planos (baixo, médio, alto), direções (frente, fundo, direita, esquerda, diagonais frente/fundo e lugares (perto, longe), em suas muitas qualidades de “esforço” - aqui entendido como o conceito de Laban citado anteriormente – impulsos interiores a partir dos quais se originam os movimentos e que nascem da intenção de atender às necessidades humanas.

O *corpoforma espaço* deixa-se habitar por uma potência de possibilidades de formas. Seu caráter é dinamismo puro e seu limite é mutável. A pele se estabelece como o limite elástico e flexível dos espaços interno-externos corporais e interage com o espaço e outras *cinesferas* próximas. (RENGEL, 2005, p.33)

Assim, para expressar as muitas qualidades de movimento peculiares aos seres humanos e resultantes de sensações internas – esforços –, Laban destaca quatro fatores constitutivos do movimento, a saber: o Peso (leve-firme) o Espaço (direto-flexível), o Tempo (sustentado-súbito) e a Fluência (livre-limitada). (RENGEL, 2005)

A partir da combinação consciente e sistematizada de tais elementos, o ator-dançarino tem condição de ser claro em seu desenho espacial estabelecendo uma relação constante entre seus mundos interno e externo. Não estava previsto nessa dissertação desenvolver esta base rigorosa de disciplina que tem como objetivo o domínio do movimento expressivo em um corpo cênico. Contudo, podemos considerar que o estudo consciente e estruturado da forma incorporada, pelos procedimentos dos esforços de Laban, aliados aos procedimentos *corpoforma* favoreçam sensivelmente a vitória do espírito sobre a matéria, pois,

É inegável o encanto da perfeição mecânica inerente aos movimentos da fala e da gesticulação. É um prazer enorme ouvir uma fala com boa dicção e presenciar gestos apropriados nos quais parece ser completa a vitória do espírito sobre a matéria. (LABAN, 1978, p.26)

⁵³ O equilíbrio instável é aqui compreendido segundo o entendimento de Laban – “este tipo de equilíbrio acontece quando o centro de gravidade tende a alterar sua relação vertical normal com o ponto de suporte”, ou apoio. (LABAN, 1978, p.102)

Segundo Laban, a ação externa do ator em cena está subordinada à sensação interna e, assim, o ator deve trabalhar de maneira que em seu corpo e voz fiquem “eficientemente caracterizados a personalidade humana e seu comportamento, variável segundo as diversas situações”. (LABAN, 1978, p.22) Faz-se necessário, então, que o ator esteja atento à qualidade de contato – corrente magnética estabelecida entre o ator no palco – pólo ativo – , e a platéia. A corrente bipolar torna-se estimulante quando o ator é responsável “pela integridade do propósito segundo o qual está sendo encenada a peça”, em uma coerência entre forma e conteúdo. (LABAN, 1978, p.26-27)

Para tal, torna-se muito importante observar a ordem em que é construída a composição de seus componentes:

A verdadeira essência da mímica consiste na habilidade da pessoa de alterar a qualidade do esforço, ou seja, o modo segundo o qual é liberada a energia nervosa, pela variação da composição e da seqüência de seus componentes, bem como para levar em conta as reações dos outros a essas mudanças”. (LABAN, 1978, p.35)

O conceito de mímica aqui abordada por Laban significa “o tipo de drama no qual são imitadas cenas da vida”, atividade esta executada apenas pelo ser humano (e não por qualquer outro animal na face da terra). (LABAN, 1978, p.27)

O estudo da forma incorporada também pode ser investigado pelo viés da improvisação. De acordo com Nachmanovitch⁵⁴, podemos considerar a improvisação como a “livre expressão da consciência”, por exemplo, ao desenharmos, ao dançarmos, ao tocarmos um instrumento ou nos movimentarmos espontaneamente, ações essas que “emergem do inconsciente”. O autor nos faz a seguinte pergunta: “Como alguém aprende a improvisar?” E, imediatamente ele nos responde com outra pergunta instigante: “O que nos impede? A criação espontânea nasce de nosso ser mais profundo e é imaculadamente e originalmente nós.” O autor fala do processo da improvisação como uma porta aberta para a experiência total na vida cotidiana que possibilita o fluir do tempo e o desdobrar de nossa consciência, chegando em um ponto de esticar estes momentos gratificantes de criação e alegria a um resultado artístico definido. Ou seja, trabalhar a criatividade é uma questão de

⁵⁴ Stephen Nachmanovitch é violinista, compositor, poeta, professor; estudou música e literatura em Harvard; desenvolve sua pesquisa sobre as fontes interiores de criação espontânea.

“desbloquear os obstáculos que impedem seu fluir natural”. (NACHMANOVITCH, 1993, p.21)

Mas nos adverte para não imaginarmos que, na improvisação, podemos fazer qualquer coisa. A improvisação tem suas regras, mesmo que elas não sejam fixadas a princípio. “Quando somos totalmente fiéis à nossa individualidade, estamos na verdade seguindo um esquema bastante intrincado. Este tipo de liberdade é o oposto de ‘qualquer coisa’”. (NACHMANOVITCH, 1993, p.34) O autor continua nos explicando que somos moldados pela cultura e conduzidos por regras inerentes à nossa natureza, o que nos deixa incapazes de produzir qualquer coisa aleatória. E, nesse sentido, o exercício da improvisação favorece a capacidade individual de expressão do ser.

A pessoa que improvisa não opera a partir de um vácuo, mas de três bilhões de anos de evolução orgânica: tudo o que já fomos está codificado em algum lugar dentro de nós. Além desta longa história, temos algo mais a que recorrer: o diálogo com o Ser – um diálogo que não se estabelece apenas com o passado, mas com o futuro, com o ambiente, e com o divino que existe dentro de nós. Quando fazemos música, escrevemos, falamos, desenhamos ou dançamos, a lógica interna, inconsciente, de nosso ser se revela e molda o material. Esse rico e profundo padrão é nossa natureza original que se imprime como um selo em tudo o que somos ou fazemos. (NACHMANOVITCH, 1993, p.34)

Esse selo de padrões de significados da natureza humana se estabelece através da forma incorporada ou materializada pela pessoa e, mais uma vez, me confirma a importância do estudo e investigação da mesma pelo artista cênico, sobretudo pelo ator (na criação de suas personagens).

Nachmanovitch compreende que “a improvisação é a intuição em ação” e a intuição se constitui em um “rápido e contínuo fluxo de opções, opções e opções”. (NACHMANOVITCH, 1993, p.47) É através de aprender o ouvir da voz interior que a essência da arte se manifesta. E o pesquisador nos dá um meio para a exploração deste fluxo criativo, a saber, pelo divertimento, que é a “raiz de onde brota a arte original; é o material bruto que o artista canaliza e organiza com as ferramentas do conhecimento e da técnica.” (NACHMANOVITCH, 1993, p.49)

O trabalho de criação das formas incorporadas pode ser um divertimento, através da livre escolha dos materiais ou intenções que cada um selecionar. Segundo Nachmanovitch, o

divertimento é sempre uma questão de contexto. O mesmo não depende do que fazemos, mas sim, de como fazemos. “A brincadeira possibilita uma maior riqueza de reações e melhora nossa capacidade de adaptação”. (NACHMANOVITCH, 1993, p.50) Deste modo, ela nos torna mais flexíveis: a brincadeira desafia hierarquias, reúne e mistura elementos antes separados, toma rumos surpreendentes, nos permite reorganizar nossas capacidades, promove um encontro com nossa identidade, dentre outras coisas.

Contudo, o autor entende que brincar é diferente de jogar. O primeiro compreende uma atitude, um espírito livre para explorar, e explorar com prazer; já o segundo compreende uma atividade, definida por regras e elementos específicos. A idéia é brincar, para improvisar e, liberar então, o fluxo de criatividade expressiva.

Através da brincadeira ou diversão, os animais, as pessoas ou as sociedades experimentam todos os tipos de combinações e permutas de formas corporais, formas sociais, formas de pensamento, imagens e regras que não seriam possíveis num mundo regido apenas por valores imediatos de sobrevivência. (NACHMANOVITCH, 1993, p.51)

De acordo com Vianna, “A criatividade exige espaço. Sem espaço interno não é possível exteriorizar nossa riqueza expressiva nem criar novos códigos de comunicação artística ou cotidiana”. (VIANNA, 1990, p.124) O mestre considera que “dar espaço é criar a possibilidade de vivenciar coisas novas” e nada melhor que trabalhar espaços senão pela “respiração”, pois ela “é um processo de troca com o mundo, eu me alimento através dela. Exatamente por isso fico sem respostas quando prendo a respiração, quando deixo de me relacionar e trocar com mundo”. (VIANNA, 1990, p.128)

Quando as ações de inspiração e a expiração estão em harmonia há um equilíbrio da relação de espaços: interior/exterior, expansão/contração. Para o mestre, a forma se torna algo interessante quando é “conseqüência de todo um processo”. (VIANNA, 1990, p.128)

Mais uma vez, estamos falando de relações. Relações entre ações, reações e da observação da forma no espaço. Vianna é sensível à percepção da íntima relação entre olhar e espaço, sendo que é por meio do olhar que podemos nos relacionar com o espaço circundante. Através da percepção do espaço limitado da sala de aula e para além dela, aprendemos a conhecer, a conviver também com diferentes intenções que geram diferentes reações

musculares em nossos corpos. (VIANNA, 1990, p.127) O espaço nos influencia, assim também como, transformamos espaços.

Finalizando, acredito no estudo e na observação da forma como um meio profícuo de investigação da expressão humana para os objetivos da representação artística. Uma união consciente do sentido do movimento em forma, tanto quanto da análise do mesmo. E, inevitavelmente, compartilho do entendimento de Laban que considera as ações de *observação* e a *assimilação* fundamentais para aqueles que se dedicam ao trabalho cênico artístico, sendo necessário, contudo, seu estudo e aplicação para efetiva apropriação. O teórico entende que tais ações são análogas à ação de relembrar um tema musical, e lança uma reflexão sobre as observações do movimento para a arte e para a ciência.

A habilidade para observar e compreender o movimento é como um dom mas, como na música, também é uma habilidade que pode ser adquirida e aperfeiçoada por meio de exercícios. É essencial àqueles que estudam o movimento no palco cultivem a faculdade de observação, o que é de muito mais fácil consecução do que geralmente se acredita. [...] É obvio que o procedimento do artista ao observar e analisar o movimento e depois ao aplicar seu conhecimento difere em vários aspectos do procedimento do cientista. Mas é muitíssimo desejável que se dê uma síntese das observações artísticas e científicas do movimento já que, de outro modo, a pesquisa sobre o movimento do artista tende a especializar-se tanto numa só direção quanto a do cientista em outra. Somente quando o cientista aprender com o artista o modo de adquirir a necessária sensibilidade para o significado do movimento, e quando o artista aprender com o cientista como organizar sua própria percepção visionária do significado interno no movimento, é que haverá condições de ser criado um todo equilibrado. (LABAN, 1978, p.154)

Nesse sentido, o ator que se dedica ao estudo e uso da forma incorporada incrementa sua capacidade cerebral, constrói seu arquivo ao se exercitar e ao querer aprender, mantém sua mente sempre ativa e dinâmica, conquistando, assim, um estado fértil de estar e de ser expressivo.

A esta altura, remeto-me às palavras de Stanislavski,

Depois que você reuniu as linhas ao longo das quais se movem suas forças interiores, para onde é que elas vão? Como é que um pianista exprime as emoções? Vai para o piano. Para onde vai o pintor? Para tela, pincéis e as tintas. Assim o ator volta-se para seu instrumento criador espiritual e físico. Sua mente, sua vontade e seus sentimentos combinam-se, para mobilizar todos os seus *elementos* interiores. (STANISLAVSKI, 2006, p.311)

Inspiremos, pois, profundamente e vibremos bastante nossa estrutura corporal. Soltemos de uma só vez o ar! Que venham os elementos interiores em muitas e variadas formas de nos tirar o fôlego ou de nos fazer recuperá-lo. Que haja muito movimento, espaço e apropriação de formas incorporadas a favor da integração do espírito com a matéria.

*O homem
é seu próprio livro de estudo. Basta ir virando as
páginas, até encontrar o autor.*

Jean-Yves Leloup

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descobrir a si mesmo significa a possibilidade de descobrir o outro e o mundo em que se vive. O trabalho de Dissertação sem dúvida nos possibilita um virar de páginas de um livro único, distinto e que, embora conheçamos o autor, é capaz ainda de causar revelações, propiciar encontros. Relevante descobrir que muitos dos encontros são, na verdade, re-encontros de circunstâncias com as quais lidamos constantemente, mas que são vistas através de um novo ângulo e, assim, re-significadas. O estudo reflexivo do processo de outros acaba por reverberar em nossos próprios processos, em uma ressonância aglutinadora de significados. Assim foi o processo deste trabalho, um intenso exercício de investigação, organização e reflexão sobre uma vida desenvolvida a partir de um habitar no mundo das Artes.

Esta dissertação foi construída a partir da motivação de se estabelecer uma relação dialogal sensível e objetiva entre as correntes artísticas afins, a saber, Artes Plásticas e Artes Cênicas, áreas de conhecimento que fundamentam minha formação artístico-profissional. E, a partir dela – de minha formação –, evoquei as perguntas que se estabeleceram em seguida: Qual seria o elemento síntese comum às duas áreas, acima citadas, capaz de mediar tal relação? De que maneira o diálogo seria estruturado e se estabeleceria? A pesquisa em si encontraria sua função na busca da aplicação deste elemento síntese nos processos de formação, treinamento e criação do artista cênico. Revisitando, então, meu processo, intuí que o *olhar sobre a forma* seria este elemento e o mesmo se daria através do *corpo* do artista. Aos poucos, o *qual* e o *como* se fizeram revelar através dos estudos, conceitos e reflexões deste processo de pesquisa.

Impulsionado pela teoria da *Atuação Polifônica*, o elemento forma encontrou espaço para se constituir como um dentre os múltiplos discursos provenientes do fenômeno teatral. A teoria demonstra a imprescindibilidade de uma atuação polifônica no teatro, que deve ser construída através da formação polifônica do ator, na qual se espera por parte do mesmo, as ações de apropriação e incorporação conscientes dos discursos provenientes das múltiplas linguagens que compõem a natureza interdisciplinar das Artes Cênicas.

Discursos estes presumíveis de se estabelecerem, concomitantemente, em um mesmo ambiente cênico.

Para o desenvolvimento desse trabalho, foi necessário ampliar e aplicar o conceito de *Atuação Polifônica* para além do ator, alcançando, desta maneira, o artista cênico – o cantor, o dançarino, o intérprete, o músico, o *performer* e assim por diante.

Embora estivesse ciente da polissemia do termo e de suas múltiplas abordagens, considerei que a *forma* seria um dos elementos interdisciplinares a dar *voz* ao discurso polifônico. Foi preciso, todavia, criar um foco, fazer recortes. Re-defini o conceito de forma, visto que fui advertida da possibilidade de esbarrar em entendimentos antagônicos, os quais consideram a forma pela forma, desvinculada de seu conteúdo expressivo. Busquei, então, apoio teórico que sustentasse meu entendimento da existência da relação íntima e direta entre forma e conteúdo expressivo, a ser explorada pelo artista cênico em seus processos de criação formação e produção cênica.

A investigação partiu, então, do conceito de *forma* como a **estrutura essencial e interna, de construção de espaço e de matéria a qual permite a ressonância da subjetividade – pensamento e sensação – de seu criador, na configuração espacial externa de seus limites**. Neste sentido, conteúdo e forma não se excluem, mas sim, tornam-se uma unidade de potência expressiva do artista cênico.

Construí o termo *Corpoforma* para distinguir o processo de investigação dialogal entre as Artes – Plástica e Cênica – com a intenção de apontar caminhos e suscitar provocações que evocassem reflexões acerca do uso consciente e expressivo do elemento forma, literalmente *incorporado* em um corpo cênico. Reflexões estas a serem analisadas especialmente na fase pré-interpretativa do trabalho do artista cênico. Contudo, entendo que escapa ao âmbito dessa dissertação o desenvolvimento de um método de trabalho *Corpoforma*, embora essa se torne uma intenção futura mediante a análise e síntese dos procedimentos que surgiram durante esta investigação e que continuarão a ser feitas daqui para frente. Destaco a seguir, elementos sínteses que nos apontam para procedimentos tanto reflexivos quanto práticos.

- **O Olhar está na gênese da criação artística.** Olhar de observação, análise e codificação da forma em sua potência do sutil ao pragmático. Mais do que simplesmente ver, o olhar constitui-se de uma postura diante do mundo. O olhar formaliza seus próprios códigos espaciais e de pensamento. Torna-se conveniente que o artista cênico capte a síntese do olhar de sua época, tanto quanto daquelas que deseja interpretar, a fim de transformá-las em formas significantes, metáforas de tempo e lugar na formalização de um discurso de identidade própria.

Mais que uma ação mecânica da imagem que atinge a retina, o olho e o cérebro, juntos, analisam e processam todas as informações que chegam do mundo exterior, comparando-as com as passadas, re definindo-as e, por sua vez, estruturando novos significados. Tanto o processo de organização visual quanto os processos artísticos baseiam-se inevitavelmente na percepção visual. Percebemos e nos comunicamos com o mundo a nossa volta através de nossos sentidos. As forças perceptivas e sinestésicas de natureza fisiológica são vitais ao fenômeno das Artes Cênicas, em vista da relação dinâmica e presencial com seu público. Estejamos atentos à estrutura de nossos aspectos perceptivos, cuja média estabelece-se em cerca de 7% pela palavra falada, 38% pelo tom de voz e, 55% em ações corporais. Além disso, somos comandados literalmente pela visão, a saber, cerca de 80% de prevalência sobre os demais sentidos. Em questão de segundos o público percebe e interpreta mensagens visuais pela forma disposta no espaço, antes mesmo que qualquer palavra seja pronunciada. A mensagem visual percebida através da forma é captada pelo público através da maneira pela qual o artista fica de pé, se movimenta e assim por diante. As forças energéticas e dinâmicas das formas do artista se unem também aos fatores perceptivos do público que, por sua vez, estão diretamente relacionados aos seus respectivos acervos de memórias.

- **A palavra de ordem é relacionamento.** Não existem ressonâncias absolutas e sim uma gama de relacionamentos no que se refere aos elementos que compõem um corpo cênico expressivo. O artista cênico necessita estar atento ao fato do corpo humano ser um sistema incrivelmente elaborado para funcionar em rede, em harmonia constante com o todo. A Teoria da Forma da *Gestalt*, baseada nos fenômenos naturais da percepção humana, contribui para esclarecer as relações psicofísicas entre percepção e forma por sua visão unificante do ser humano. A mesma compreende a integração das dimensões sensoriais,

afetivas, intelectuais, sociais e espirituais do indivíduo. Conteúdo e forma estão, assim, profundamente interligados.

A percepção da forma se dá como todos estruturados, resultado de relações. Não vemos partes isoladas, mas partes que se relacionam. Consta-se que o todo é mais que a soma das partes. Assim, uma parte num todo não significa a mesma coisa quando esta parte é retirada deste lugar e colocada em outro contexto. Somos influenciados, assim, pela nossa localização no espaço. É necessário saber que a visão sintética da forma elaborada pelo artista cênico é uma estrutura significante, que se faz compreender e dá sentido ao seu público, sempre dentro de um contexto determinado. O contexto é mais significante que o texto. Dessa maneira, a síntese antecede à análise.

- **Percebemos melhor as formas quanto mais simples elas forem.** A Lei de Pregnância da *Gestalt* traz luz ao trabalho do artista cênico quando revela esta natural tendência perceptiva de nosso processo visual, independente à nossa vontade. São forças organizadoras do cérebro humano que tendem a se dirigir para o sentido de harmonia, clareza e equilíbrio das estruturas das formas visualmente percebidas. Assim, quanto melhor for a organização visual da forma observada, no que se refere a facilitar sua leitura e interpretação, maior será seu índice de pregnância. O artista cênico tem aí um rico campo de investigação dentre os variados graus de complexidade na organização de suas composições. As mesmas utilizam-se dos diversos signos cênicos que podem ser empregados para construir o trabalho teatral, como o ator-dançarino e suas ações verbais e corporais, o texto, o figurino, o cenário, o som, o espaço, etc. A conquista da simplicidade se relaciona diretamente com o grau de coerência entre forma e conteúdo expressivo.

- **São sempre as formas que se tornam expressivas.** A partir dessa constatação propus que o estudo fundamental da forma advindo das Artes Plásticas se constituísse como o elemento estratégico de produção de sentidos e o meio de possibilitar a visualização da dimensão interior do artista. Forma entendida como materialização subjetiva de seu criador. A *Teoria das Formas* do pintor russo Wassily Kandinsky mostrou-se como um daqueles encontros especiais que fez jorrar um novo significado à problemática constituída por esta pesquisa, tornando-se assim a base teórica de todo o percurso que se seguiu. A síntese poética da análise das formas feita por Kandinsky inspiraram a tessitura de concepções que estruturaram o diálogo pretendido desde o início desse trabalho. As

ressonâncias das formas básicas do pintor reverberaram na tessitura do corpo do artista cênico, em uma organização de textura de espaços internos e externos, sob e sobre sua pele. A estrutura ponto, linha e plano foi o ponto de partida para a aventura expressiva do corpo cênico.

- **A concepção *Corpoforma*: *Corpoforma Ponto*, *Corpoforma Linha*, *Corpoforma Espaço*.** O corpo se transforma na estrutura básica para a construção de uma possível Teoria das Formas em Movimento nas Artes Cênicas. A forma se estabelece como o elemento de experimentação para uma atuação polifônica por seu caráter sintético e dinâmico. A forma plástica ganha volume e uma terceira dimensão espacial, e, em uma sucessão concatenada, transforma-se em movimento. E, pela forma em movimento, desenvolve-se a consciência da presença de uma atmosfera tingida de expressões de emoções e pensamentos.

O *Corpoforma Ponto* é a forma mais concisa de expressão humana. É o centro da força que guarda a potência do vir a ser (movimento). Em suspensão concêntrica estável, guarda (e aguarda) o impulso criador que o livrará da inércia do torpor cotidiano e o libertará para a manifestação viva da criação artística expressiva. Sua ressonância interior é manifestar os impulsos interiores do ser em forma de movimento.

O *Corpoforma Linha* é o elemento essencial da aventura expressiva do artista cênico por seu caráter dinâmico, pois abriga a gênese do movimento – força tensão e força direção. Apesar de nascer do movimento e aniquilar a imobilidade espacial do *Corpoforma Ponto*, ainda encontra-se limitado a uma posição no plano. Abriga todas as possibilidades de forma em movimento e as mesmas nascem do interior do corpo, mais especificamente, da coluna vertebral. Sua ressonância interior é relacionamento puro. O *Corpoforma Linha* dá origem a todas as outras *linhasformas*, sendo a *Corpoforma Diagonal* a mais expressiva dentre todas por abrigar infinitas ressonâncias lírico-dramáticas, formas que tendem a fugir das estáticas e previsíveis – *Corpoforma Horizontal* e *Corpoforma Vertical*.

O *Corpoforma Espaço* é a forma mais concisa do corpo em amplitude máxima e de complexidade do movimento expressivo. Ele engloba e dá volume ao conteúdo da criação artística. A pele é o elemento flexível sensível que propicia o diálogo entre possibilidades de potência entre formas em movimento – concêntricas, excêntricas, sinuosas ou

angulosas – e com espaço circundante, em suas múltiplas direções e planos. São duas forças distintas que se interagem: a força tensão corporal e a força tensão espacial. Sua ressonância interior é investigativa e dinâmica e sua maior aventura é saltar do plano e explorar equilíbrios instáveis.

- **A estrutura - olhar, forma, espaço - torna-se significante na sensibilização dos sentidos.** As Artes Cênicas se constituem em uma arte polifônica e, por isso, o artista cênico deve estudar, investigar e aprender a se apropriar para incorporar diversos discursos para sua *atuação polifônica* e, dentre eles, a forma estruturada. A concepção *Corpoforma* apresenta uma proposta de investigação do movimento expressivo cênico pela experimentação dos seus elementos constitutivos *Corpoforma Ponto*, *Corpoforma Linha* e *Corpoforma Espaço*. Os elementos podem ser primários, mas na verdade são complexos e nada têm de simples, pois não existem ressonâncias absolutas e sim uma rede múltipla de ressonâncias interiores, tantas quantas sejam as formas incorporadas e seus respectivos estados de ânimo.

Concluindo, digo que o objetivo central da pesquisa realizada foi contribuir para distinguir e desenvolver o estudo da forma como estrutura significante profícua à incorporação e apropriação de discursos diversos para a atuação polifônica do artista cênico, em seus processos de formação, criação e produção. Nosso corpo abriga nosso modo de ser – nossas memórias, emoções, sentimentos, aspirações –, assim incorporados por vários estados de tensão, moldados e (muitas vezes fixados) em uma forma, forma corporal.

Longe de querer findar o assunto, minha pretensão foi a de apontar caminhos, a de revelar possibilidades de encaminhamentos teóricos e a de suscitar novas indagações que, a partir desse ponto de vista, motivem outros pesquisadores a seguirem por esta ótica, ou a partir dela. E, inevitavelmente, saio deste processo com muito mais perguntas do que entrei. Perguntas que geram reflexões, transformações e um grande desejo de continuar a pesquisar a forma em movimento, o *corpoforma* cênico.

Minha aspiração é que a concepção *Corpoforma* encontre sua função expressiva na construção de tessituras de ressonâncias interiores – forma significante, parte visível do conteúdo que emerge da plenitude dos significados de seu autor. A transcendência da forma, que emana do corpo cênico e vai além de sua pura aparência externa, revelará,

assim, a beleza essencial que propiciará um fluxo livre para a materialização das potencialidades do artista cênico na transformação do ordinário da vida em vida extraordinária - arte em vida(s), artes cênicas.

REFERÊNCIAS

- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo / Campinas: Editora HUCITEC / Editora da Unicamp, 1995.
- BARCO, Luiz. *Arte e Matemática - Vídeo 4*. São Paulo: TV Cultura, 2005.
- BARROS, Anna. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume, 1999.
- BERTHERAT, Thérèse. *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BERTHERAT, Thérèse. *A toca do tigre*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BOURCIER, Paul. *A história da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio*. Brasília: Ministério da Educação, 2002 a.
- BRASIL. PCN+Ensino Médio: Orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Ciências humanas e suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação, 2002 b.

- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CALAISS-GERMAIN, Blandine. *Anatomia para o movimento*. Volume 1. São Paulo: Malone, 1001.
- CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 4ª Ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- COSTA, Marco Antônio F. da. *Metodologia da pesquisa: conceitos e técnica* /Marco Antônio F. da Costa, Maria de Fátima Barrozo da Costa. Rio de Janeiro: Interciência, 2001.
- FRANÇA, Junia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOMES FILHO, João Gomes. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras editora, 2004.
- IZQUIERDO, Ivan. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: forma das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: Personagem de uma Dança (re) descoberta / José Rafael Madureira*. – Campinas, SP: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFMG, 2005.

MUELLER, Conrad George, RUDOLPH, Mae. *Luz e visão*. Biblioteca Científica Life. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo – o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus, 1993.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte: edição comemorativa Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2005.

SILVA JÚNIOR, José Francisco. *Forma e conteúdo: a noção de forma viva na arte e na psicanálise*. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 32 (3), 1998.

SILVA JÚNIOR, José Francisco. *O Processo da Criação e da Composição Poética*. Tese de Doutorado apresentado à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO, 2005.

SPRINGER, Sally P. *Cérebro esquerdo, cérebro direito*. São Paulo: Summus, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

TORMANN, Jamile. *Caderno de iluminação: arte e ciência*. Rio de Janeiro: Música Tecnologia, 2006.

VIANNA, Klaus. *A dança*; em colaboração com Marcos Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.

WULF, Christophe. *Antropologia da Educação*. Campinas: Alínea, 2004.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo / Campinas: Autores Associados, 2001.

SITES:

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *O Ensino de Dança em Klaus Vianna e a Renovação do Pensamento Educacional no Século XX: Uma Pedagogia em Movimento (1956-1990)*. Disponível em: www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/.../389ArnaldoAlvarenga.pdf – acessado em 10/02/2010

CAMPOS, Jorge Lúcio de. *De Francastel a Piaget: em torno do conceito de espaço. Parte II: Ocorrências plásticas*. Madri: Revista de estudos literários, nº 31, 2003. Disponível em: www.ucm.es/info/especulo/numero31/index.html – acessado em 30/01/2009.

IZQUIERDO, Ivan. O cérebro nosso de cada dia. Entrevista de Suzana Herculano-Houzel à Isquierdo em 07/08/2009. Disponível em: www.cerebronosso.bio.br/ivn-izquierdo-2009/ – acessado em 10/02/2010.

SAMYN, Henrique Marques. *Por Uma Dança da Alma*. Disponível em: www.elianacaminada.art.br/bibliografia.htm-189k com – acessado em 25/07/2008

SEVERO, Márjorie Garrido. GESTALT, A teoria da forma. Disponível em: www.proead.unit.br/professor/marjorie/.../GESTALT_AULA – acessado em 02/07/2009.

Exemplificações das Leis da Gestalt. Disponível em: www.psicologado.com/.../exemplificacao-sobre-as-leis-da-Gestalt, – acessado em 16/10/2009.

Artes Plásticas – Disponível em: www.estudantedefilosofia.com.br/.../artesplasticas.php – acessado em 31/08/2009.

Trajatória de Wassily Kandinsky – Disponível em: www.scribd.com/.../Trajetoria-de-Wassily-Kandinsky – acessado em 01/09/2009.

Fig.3 – Disponível em: <http://misswallflower.tumblr.com> – acessado em 20/01/2010.

Fig.4 – Disponível em: <http://galeria.brfoto.com.br> – acessado em 20/01/2010.

Fig.5 – Disponível em: <http://30.media.tumblr.com> – acessado em 20/01/2010.

Fig.6 – Disponível em: <http://27.media.tumblr.com> – acessado em 20/01/2010.

Fig.7 – Disponível em: <http://img1.visualizeus.com> – acessado em 20/01/2010.

Fig.8 – Disponível em: <http://25.media.tumblr.com> – acessado em 20/01/2010.

Fig. 9 – Disponível em: <http://farm3.static.flickr.com> – acessado em 21/01/2010.

Fig.10 – Disponível em: <http://farm3.static.flickr.com> – acessado em 21/01/2010.

Fig.11 – Disponível em: <http://lacygamine.tumblr.com> – acessado em 21/01/2010.

Fig.12 – Disponível em: <http://www.portlandart.net/archives> – acessado em 21/01/2010.

Fig.13 – Disponível em: <http://img2.visualizeus.com> – acessado em 21/01/20210.

Fig.14 – Disponível em: <artscenecal.com/.../Articles0798/MCEscherA.htm> l – acessado em 21/01/2010.

Fig.15 – Disponível em: <http://cefeetedio.blogspot.com> – acessado em 26/02/2010.

Fig.16 – Disponível em: <http://www.urbanistas.com.br> – acessado em 26/02/2010.

Fig.17 – Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com> – acessado em 26/02/2010.

Fig.18 – Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com> – acessado em 26/02/2010.

Fig.19 – Disponível em: <http://www.lloydgodman.net> – acessado em 26/02/20210.

Fig.20 – Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com> – acessado em 26/02/2010.

Fig.24 – Disponível em: www.leticiaabarreto.com.br – acessado em 26/02/2010.

Fig.25 – Disponível em: <http://eriales.blogspot.com> – acessado em 26/02/2010.

Fig.26 – Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/pictures> – acessado em 26/02/2010.

Fig.27 – Disponível em:

<http://www.arteduca.unb.br/galeria/mostra-bauhaus-turma-2009> – acessado em 21/01/2010.

Fig.28 – Disponível em: <http://www.arteduca.unb.br/galeria/mostra-bauhaus-turma-2009> – acessado em 21/01/2010.