

ANA CLARA CABRAL AMARAL ✓

**Fuga!: jogo de percepções na fronteira entre a dança
e o teatro.** ✓

Este exemplar é a redação final da Dissertação
defendida pela Sra. Ana Clara Cabral Amaral e
aprovada pela Comissão Julgadora em
28/08/2009
Prof. Dr. Renato Ferracini
Orientador

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de
Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Cênicas. ✓
Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini. ✓

CAMPINAS

2009

NIDADE BC
P. C. Am13f
C. 85729
R. 16-134-16
REPC. 11.00
ATA. 01/05/10
DO. 417716

*acompanha 1 DVD
e 1 livreto*

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Am13f	Amaral, Ana Clara Cabral. Fuga!: jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro. / Ana Clara Cabral Amaral. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.
	Orientador: Dr. Renato Ferracini. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
	1. Dança. 2. Teatro. 3. Jogo. 4. Percepções. I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Leakage!: Game of perceptions on the border between dance and theater."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Theatre ; Game ; Perceptions.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Profª. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Profª. Dra Juliana Schiel.

Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder.

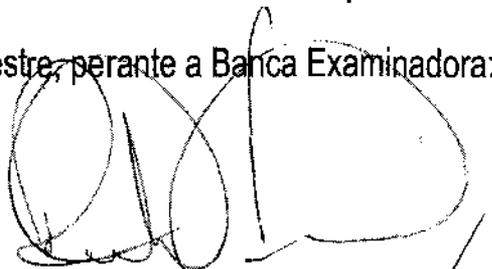
Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

Data da Defesa: 28-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Ana Clara Cabral Amaral - RA 995010 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



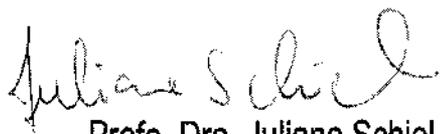
Prof. Dr. Renato Ferracini

Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Titular



Profa. Dra. Juliana Schiel

Titular

15/08/2015

À Isadora, meu pequeno botão de flor e
à minha enorme mãe Célia - minhas
experiências de eternidade - todo meu amor.
Ao meu querido Eduardo, pelo carinho e pela
luz que trouxe à minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Renato Ferracini, grande pesquisador e amigo, pelo coração aberto, pelos grandes momentos de descobertas e dúvidas, por sua dedicação às Artes Cênicas e ao ensino que tem feito tantos olhos brilharem, meu eterno agradecimento.

À Jussara Miller, minha grande mestra, quem permitiu a meu corpo experiências únicas na dança e em quem deposito toda minha admiração e respeito.

Aos queridos companheiros de fuga: Carol, Edú, Evelyn, João, Norberto e Jú Schiel (esta também pelas lindas fotos), pela grande experiência de grupo, pela disponibilidade, por compartilharmos momentos tão intensos, por criarmos juntos um pequeno universo; e a todos que fugiram conosco.

Ao meu pai Alencar, por me ensinar a ser forte.

Ao meu companheiro Eduardo Brasil por toda ajuda, dedicação e discussões que tanto me impulsionaram.

À minha eterna parceira na arte e na vida Camila Fersi; ao meu querido irmão Gustavo Scaranello; aos meus tantos queridos da minha pequena Monte Mor; à Mauro Braga e toda sua família pelo incentivo e carinho; à Verônica Fabrini, pela poesia e generosidade, e à todos os meus professores e alunos que, cada uma à sua maneira me ensinaram a beleza das diferenças, obrigada.

À FAPESP, por possibilitar esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa investiga os procedimentos utilizados pelo Núcleo Fuga! durante o processo de criação do espetáculo de mesmo nome. O Núcleo Fuga! é um núcleo de pesquisa vinculado ao Lume-teatro, e em seu primeiro experimento tratou de investigar as fronteiras entre as linguagens da dança e do teatro; para tanto foram utilizados procedimentos advindos das duas linguagens que possuem princípios de trabalho próximos e/ ou complementares. Princípios como a importância dada ao sujeito na criação, à percepção do indivíduo em relação à seu próprio corpo e ao ambiente em que está inserido, e o jogo gerado neste contexto. As ferramentas utilizadas foram: A Técnica Klauss Vianna da dança e procedimentos do Lume-teatro, da área do teatro, ambas pesquisas de criadores brasileiros: Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier, respectivamente; que se encontram em constante desenvolvimento e atualização pelos pesquisadores que continuaram seus trabalhos. Dançarinos e atores vivenciaram uma experimentação onde o corpo organizava as informações que recebia em território de jogo, e podia a partir das ferramentas em comum transitar entre as linguagens com liberdade e indisciplina, no bom sentido da palavra. Desestabilizando informações anteriores e gerando outras conexões, este espaço “entre” as linguagens foi sendo esboçado por corpos que puderam desenvolver disponibilidade e atenção, onde as sutilezas de relação geravam o jogo criativo. O experimento cênico que derivou deste processo se configurou também a partir dos princípios dos procedimentos utilizados. Conceitos como o de *Zona de Turbulência* e de *Micropercepção* iluminaram a pesquisa permitindo a construção da hipótese desta Dissertação, que sugere que os procedimentos utilizados permitiram um espaço de criação e troca baseado na experiência sensível do aqui-agora.

Palavras-chave: dança; teatro; jogo, percepção.

ABSTRACT

This research investigates the procedures used by the *Nucleo Fuga!* during the process of creation creation process of the spectacle with the same title. *Nucleo Fuga!* is a research center connected to the *Lume-Teatro*, and in its first research, it investigated the borders between the languages of the dance and the theater in its first experiment. To do so With this goal in mind, it there were used procedures taken from both languages which that have close similar or complementary working principles. Principles like the importance given to the subject in during the creation, to the individual related in relation to his/her own body and to the environment in which he/she is inserted; finally, the game created by this context., and the game created in this context. The tools used were: The Klaus Vianna technique in dance and the procedures of the *Lume-Teatro*, in the field of the Theater. Both researches were made by Brazilian creators: Klaus Vianna and Luís Otávio Burnier, respectively; that they are now are constantly being developed and brought up to date updated by the researchers that continued their works. Dancers and actors went through an experiment where the body organized the received information in the game territory, and could, from the tools in common, pass through the languages with liberty and indiscipline (in the good sense of the word). Destabilizing previous information and generating other connections, these gaps between the languages have been sketched by bodies that were able to develop availability and attention, where the subtleness of relations generated the creative game. The scenic experiment that was derived from this process was also bought up from the principles of the used procedures. Concepts like “Zona de Turbulência”, and micro perception lighted up shed light in the research, allowing for the construction of the hypothesis of this dissertation, which suggests that the used procedures used permitted a space of creation and exchange based in the sensitive experience of the “right here-right now”.

Key-words: dance, theater, game, perception.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** Fotos do processo de criação; Salão do Movimento, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel. -----09
- Figura 2** Fotos do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel. -----12
- Figura 3** Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.-----18
- Figura 4** Foto do processo de criação, Espaço Cultural Semente, Campinas – São Paulo,2007. Foto:Juliana Schiel.----- 25
- Figura 5** Foto do processo de criação, Salão do Movimento, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel. -----29
- Figura 6** Fotos do processo de criação; Lume-teatro, Campinas -- São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel-----38
- Figura 7** Foto do processo de criação; Salão do Movimento, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.-----49
- Figura 8** Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.-----51
- Figura 9** Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.-----59
- Figura 10** Foto do processo de criação; Salão do Movimento, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.-----62
- Figura 11** Foto do processo de criação, Espaço Cultural Semente, Campinas – São Paulo,2007. Foto:Juliana Schiel.-----86

SUMÁRIO

1	Introdução.....	1
1.1	Fugindo do espelho: experiências no tempo e a lógica de construção de um pensamento.....	1
2	O Núcleo Fuga!	15
2.1	Vida, percepção e jogo	19
2.2	O processo de criação.....	32
2.2.1	A Técnica Klauss Vianna	34
2.2.2	A Técnica Klauss Vianna para o Núcleo Fuga!	39
2.2.3	Os procedimentos do Lume-teatro	51
2.2.4	O trabalho pré-expressivo do Lume-teatro para o Núcleo Fuga!	55
3	Emergências do Processo de Criação.....	60
3.1	Respostas e retornos do público sobre o espetáculo: percepções em diálogo.....	69
3.1.1	O que é necessário para dançar?.....	69
3.1.2	Diferentes pontos de vista e leituras.....	71
3.2	A Zona de Turbulência e as Micropercepções entre as linguagens.....	80
	Referências Bibliográficas.....	88
	Anexos.....	90

Capítulo 1

Introdução

1.1 Fugindo do espelho: experiências no tempo e alógica da construção de um pensamento

Iniciei-me nos estudos da dança ainda bem cedo, aos quatro anos de idade, na pequena cidade onde morava, município de Monte Mor, estado de São Paulo. Isso por conta de meus pés chatos – o ortopedista havia aconselhado minha mãe a colocar-me em aulas de balé porque acreditava que a exigência do uso dos pés na técnica poderia ajudar no ganho de musculatura necessária para a criação do arco dos pés. Sorte minha que essa foi a opção de minha mãe e não a outra alternativa dada pelo médico, a de utilização das “botinhas” ortopédicas, tão recomendadas e utilizadas para o mesmo fim na época. Foi bem melhor meus pés terem passado pelo desenvolvimento da musculatura por meio de um treino de inteligência corporal que presos dentro de uma estrutura externa que os moldaria de fora para dentro. Mais tarde perceberia que essa era uma questão que permeava toda minha experiência na dança: de onde vem o conhecimento do corpo? De fora para dentro?

O entendimento de “dentro” e de “fora” é questionado atualmente, já que se compreende que é o fluxo de informações entre ambiente e organismo que o define, momentaneamente. Mas as informações que escolhemos para treinar o corpo dentro de uma linguagem cênica, no caso a dança, podem dizer-nos muito a respeito da organização do mesmo, e da maneira como a própria dança é compreendida.

Cursei balé clássico durante oito anos. A exigência não era tão grande já que não estudava a técnica dentro de um método específico e nem com objetivo de formação definida. Mesmo assim, pude experienciar durante anos esse método, o que me permite abrir uma discussão sobre minhas escolhas posteriores na dança. O balé possibilitou-me desenvolver diversas potências, como o aprendizado do corpo em sua localização espacial, a disponibilidade do corpo para o movimento, a exploração de níveis e direções, a descoberta da minha musculatura e a memória e repetição de movimentos. Esses últimos aspectos serão um grande ponto de discussão aqui.

Não desejando generalizar todas as formas de aprendizado nesta técnica, mas sim construir um percurso singular de escolhas, busco iluminar aqui a questão da codificação e repetição de movimentos utilizada no balé clássico. Esforcei-me durante anos para compreender a utilização de seqüências nas aulas e para decorá-las e executá-las da forma mais próxima a da professora, afinal esse era naquele caso, o objetivo principal. Senti muita dificuldade quando, dos 10 para 11 anos, engordei bem mais que o esperado para uma bailarina e acabei sentindo vergonha muitas vezes ao olhar-me no espelho da sala, sentindo-me o “patinho feio” dentre os “cisnes brancos”. O “patinho feio” esforçava-se para seguir o modelo do “cisne”, mas isso quase sempre era em vão: não era possível alcançar a leveza e mesmo a agilidade da professora. Hoje compreendo que o problema não estava no meu peso, mas na falta da execução de movimentos ligados a singularidade de meu corpo, e no empenho em reproduzir um modelo externo.

Esse apontamento é o que considero uma questão presente na formação de muitos bailarinos: a reprodução de modelos, sem singularidade, sendo pouco estimulado também o desenvolvimento da consciência do próprio movimento e a percepção do outro. Parece-me que a necessidade de execução perfeita do movimento acaba por exigir tanta atenção e concentração que, muitas vezes, a pessoa tem que estar voltada basicamente para isso, esquecendo-se de perceber o que se passa com seu corpo e com o espaço em que está inserido, que inclui, muitas vezes, o outro.

A utilização do espelho como meio de autocorreção também acaba estimulando o olhar apenas para si próprio, ficando este vago muitas vezes, já que não é consciente: a forma define-se de fora para dentro novamente. O sujeito é substituído pela imagem que produz e muitas vezes tão somente por ela, sua diferença reduz-se a erros de execução.

Curioso, também, pensar no fato da dança moderna haver proposto o expurgo dos espelhos da sala de aula. Interessada em uma maneira de dançar que fosse a do homem do séc. XX cancelou a oportunidade de estímulos do exterior funcionarem como modelos para levar este homem a encontrar uma imagem interna. E a fazer deste exercício de descoberta da imagem corporal o seu ponto de partida. Assim, o cérebro, de fato, opera informações, ao invés de se restringir a ver imagens já prontas (KATZ, 2005, p.165).

Não gostaria, de forma alguma, de julgar como certa ou errada a metodologia em questão, mas sim de deixar claro que ela não dá conta de encerrar a formação em dança, já que suas técnicas e procedimentos destinam-se para um fim determinado e não para todos.

[...] a qualidade do treinamento escolhido implica em um determinado tipo de compromisso neuronal. Aquilo que o manual técnico registra se vincula a um elenco específico de tipologias de movimento. Assim, a cada manual técnico corresponde um determinado repertório de movimentos. Dependendo da escolha, o corpo estará habilitado para um certo conjunto de desempenhos, e não para quaisquer outros (KATZ, 2001, p.165 e 166).

Portanto, se busco uma dança que parta de minha singularidade, da consciência dela e da relação que esta pode estabelecer com o mundo, é mais coerente que meu corpo seja treinado para tanto, para a percepção desta singularidade e para a disponibilidade de relação com o outro. Esta questão tem sido bastante discutida na área da dança, em especial sobre os treinamentos utilizados na dança contemporânea:

Uma discussão sobre treinamentos, em proximidade com processos criativos, deve ter um lugar de destaque entre as reflexões sobre dança contemporânea, especialmente sobre as relações do treinamento e o processo criativo. E ainda, não é possível o treinamento de dançarinos versáteis ou neutros preparados para toda e qualquer demanda criativa (AGUIAR, 2007, p. 45).

Retornando as aulas de clássico. Desisti de dançar durante alguns anos, considerava que não daria certo. Depois de muitas frustrações não foi difícil considerar que meu corpo estava fora daquele contexto, mesmo que essa postura viesse apenas de julgamentos pessoais e não externos. O modelo era duro demais para minha tão singular presença. Demorei alguns anos para retornar aos estudos da dança e só fiz isso ao ser convidada por um amigo para experimentar uma aula de dança contemporânea de sua esposa, recém chegada à minha cidade, seu nome era Magda de Andrade.

Fui devolvida a dança ou devolvi-me a ela. Percebi que era possível ser diferente, nestas aulas, inclusive, a turma sempre foi diversa e isso fazia muito sentido. Ainda sem abandonar o espelho, mas já com uma relação um pouco diferente com ele, percebia, aos poucos, as razões de tanto tempo dedicado às aulas de dança: eu gostava de dançar. Um prazer que só se dava naquele momento, durante o movimento. Além de

estudar, fui fazendo apenas isso da vida, direcionei-me, então para a profissionalização. Ingressei no curso de graduação em dança e pude especializar-me na dança contemporânea. Bastante diferente do que conhecia no balé, essa atividade propunha-se a dar maior liberdade aos bailarinos e incentivar a criação de movimentos, não apenas a repetição dos mesmos.

A dança contemporânea não se define por uma técnica específica ou procedimentos definidos em que se podem estabelecer claramente origens e ramificações, mas talvez como um aglomerado de informações que estão em conexão com seu tempo e em trânsito constante. Fica difícil então defini-la por completo, mas é possível traçar algumas de suas características principais como a atenção dada à criação, a consciência do movimento, as diferentes formas de organização dos mesmos, o tratamento de temas de seu tempo e a discussão de questões que estão em fluxo em seu contexto. Posterior ao processo de quebra de estrutura da dança moderna em relação ao balé clássico, a dança contemporânea tratou de investigar diferentes possibilidades de criação, não necessariamente vinculadas a uma forma específica, mas tendo maior liberdade para a experimentação, sem um compromisso de localizar-se. Durante a graduação em dança pude compreender que na dança contemporânea poderia estar a diferença que estimula a singularidade de criação, porém acabei percebendo que ela também se relaciona com outros tantos padrões que muitas vezes não temos consciência. A dança contemporânea possibilita sim uma maior liberdade de criação de movimentos, mas, arrisco dizer, que muitas vezes os modelos de ensino da mesma prendem-se a metodologias anteriores. Isso acaba caracterizando também as produções artísticas, já que as informações que damos ao corpo o configuram.

E como ensinamos a dança contemporânea? Muitas vezes ainda utilizamos somente o método de seqüências coreográficas e repetições. Sem generalizar, já que é sabido que muitos profissionais optam por outros métodos, mesmo que com certa dificuldade em defini-los. Acredito no lugar do sujeito na dança contemporânea, mas percebo que em meu percurso - e aqui se localizam muitas de minhas escolhas - ainda faltava compreender uma forma que tratasse meu corpo em sua singularidade e de maneira instável, ou seja, possibilitando o risco no treino e não estabilizando informações para que estas fossem melhor executadas. Faltava-me um treino que me fizesse acessar o momento

presente, a relação com o meu corpo, que é processo, e com o ambiente, que é sempre diferente também. Isso se tornou minha necessidade na dança e, ao mesmo tempo, definiu aquilo do qual fugia: encontrar meu caminho no que se refere aos treinamentos que escolhi e que viria a escolher. Muda a necessidade, muda o foco. Espero da dança realmente o que ela pode vir a ser e não o que já é. O *devir*¹. E isso define uma escolha.

Não querendo estabelecer juízos de valor e nem realizar uma vasta discussão sobre formação e treinamento em dança contemporânea, mas buscando compreender o que me conduziu neste pequeno percurso, percebo que encontrei na técnica Klauss Vianna meu lugar na dança. Nela encontrei uma maneira de fazer e ensinar a dança na qual, além de se respeitar e se estimular a singularidade, a instabilidade no treino é mantida, já que não se utiliza somente seqüências para trabalhar o movimento, mas também improvisações a partir da consciência do corpo. Importante lembrar que trato da consciência não como um processo racional, mas relacionado à percepção e à presença do corpo em movimento no aqui e agora. Uma consciência que está relacionada a experiência do corpo em constante *estado de alerta* ou enquanto *awareness*, que segundo Neves (2008), significa consciência enquanto prontidão, experiência física.

Foi durante o curso de graduação em dança que tive contato com o trabalho de Klauss Vianna, com profissionais que, influenciados de diversas maneiras por seu trabalho, citavam-no e pontuavam algumas de suas idéias. Mas, foi no primeiro “Ciclo Klauss Vianna” (Ciclo de oficinas, palestras e apresentações realizado em Campinas – SP) que percebi no trabalho de Klauss todos os princípios que buscava. Ali encontrei um espaço onde a singularidade das pessoas era mantida, havia uma relação direta do que se fazia em sala com a vida cotidiana, o que possibilitava a impressão de mais pessoalidade e atualidade ao mesmo. Talvez isso aconteça pela constante chamada da atenção e presença para este corpo que, ao ganhar autonomia, realiza movimentos em tempo presente e por conta própria, sendo completamente diferente do movimento realizado pelo corpo do outro companheiro de sala. A presença do outro é finalmente considerada, em sua singularidade e

¹ *Devir*, segundo Ferracini é “uma Zona de Experiência, lugar – não – lugar - comum de experimentação. E ainda, citando Deleuze:” [...] o devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (DELEUZE e GUATTARI *apud* FERRACINI, 2007, p.12).

diferença. E isso me fez perceber tudo diferente. As relações do meu corpo no encontro com outro abriram possibilidades de relações sutis, sensíveis e infinitas.

Durante a graduação em dança na Unicamp, pude ainda experienciar algumas visões sobre o treinamento para o bailarino contemporâneo, nas quais a pesquisa e investigação para a criação eram bastante estimuladas. Dentre todas as experiências em treinamento de dança que pude vivenciar, encontravam-se diversas técnicas e/ou procedimentos advindos basicamente da experiência dos professores responsáveis pelas mesmas. Muitas vezes era difícil definir ou localizar essas referências nos exercícios trabalhados em aula, já que como criadores, na dança contemporânea, muitas vezes nos desresponsabilizamos de nossas referências ou acabamos por perdê-las durante o processo de construção de particularidades dentro da linguagem corporal. Essas particularidades fazem parte da proposta da dança contemporânea: o foco está na criação e no desenvolvimento das singularidades de cada bailarino ou, pelo menos, há um discurso construído nesse sentido na dita pós-modernidade da dança.

Então, quais são os treinamentos que utilizamos na dança contemporânea e qual sua filiação? Não é possível responder a uma questão como essa, já que são infindáveis as possibilidades de treinamentos utilizados na dança contemporânea e suas combinações, sendo que cada bailarino escolhe o que considera importante para o corpo que visa em seu trabalho artístico ou, muitas vezes, utiliza determinados treinamentos especificamente para uma determinada obra, baseando suas escolhas na necessidade estética ou em especificidades que cada obra exige.

Mas afinal, como então mapear o que e como se produz dança na contemporaneidade? Qual a importância disso? Entender que as configurações da dança contemporânea estão diretamente relacionadas aos treinamentos utilizados durante sua construção é importante, já que compreendemos que as idéias e os pensamentos que estruturam cada treinamento são os mesmos que constituem a dança da cena. É impossível separar o treino do que acontece na construção estética da dança. Cada treinamento possui uma gama de idéias que constituem um pensamento e uma certa maneira de compreender a dança ou o teatro, e isso vai caracterizando não só o trabalho estético como os próprios conteúdos que o constituem. A partir desta concepção, é possível fazer algumas leituras das opções de treinamento utilizadas na dança contemporânea.

Quando apenas uma forma estética predominava na dança, o treinamento para a construção do corpo que se exigia também era um, mas quando o resultado da obra de arte não está preso a apenas uma forma, mas se abre a infinitas possibilidades, utilizar apenas um tipo de treinamento parece ilógico. Mesmo assim, em muitos casos, o que acaba acontecendo é uma espécie de domínio de algumas técnicas nos treinamentos da dança contemporânea. Não pretendo generalizar este assunto, mas apenas situá-lo em minha experiência, na qual percebo que, algumas vezes, o corpo do dançarino é submetido a técnicas de balé clássico ou de dança moderna como uma premissa para a dança contemporânea.

Treinar significa construir mapas corticais. Assim, deve-se conectar o mais estreitamente possível a ambição estética de um corpo à sua ação de treinamento técnico. Quanto mais estrutural, maior a gama de estéticas que uma técnica consegue servir. Por isso, muitos ainda divulgam erroneamente o balé como a base para tudo. Todavia, o fato dele permitir uma aplicabilidade ampla – isto é, conectar-se bem a várias estéticas, além de sua própria – não significa que facilite todas as estéticas (KATZ, 2005, p.166).

Sempre me pareceu extremamente incoerente a utilização de uma técnica como base para tudo, ainda mais quando iluminamos a questão que acabamos de apontar: o que um corpo treinado em determinada técnica produz enquanto pensamento?

Acredito que, em diferentes graus, muitas respostas corporais apresentam-se com o seu vocabulário, com o léxico de informações disponíveis e suas combinações. Claro que se deve considerar também as evoluções possíveis neste processo, podendo este mesmo corpo propor estruturas que fogem ao conhecido anteriormente. Estes são os casos de desvios de informação nos processos de evolução dos sistemas ou mesmo criações que se baseiam no que já está presente no corpo, mas que encontram outra maneira de se organizar e acabam criando possibilidades de construção. No entanto, acredito que isto não é constante.

Atendo-nos então aos processos em que os corpos acabam estabilizando-se apenas no que foram instruídos – tendo como parâmetro a tendência dele em estabilizar informações como uma ferramenta adaptativa de permanência - podemos questionar então algumas escolhas nos procedimentos de treinamento da dança, no que se refere à coerência entre discurso e prática. Como podemos utilizar ferramentas de treinamento que possuem estéticas muito bem consolidadas e que trabalham com um léxico de vocabulário pré-

determinado quando, na dança contemporânea, o discurso está baseado na localização do indivíduo e na criação enquanto fundamento de construção estética? Que ferramentas para criação algumas técnicas oferecem e como se organizam as diferenças dos indivíduos em procedimentos que trabalham com vocabulários de movimento pré-determinados?

Não buscando as respostas para estas perguntas, mas definindo-as como um problema em minha formação a ser resolvido ou, ao menos aprofundado, foi que parti em busca de ferramentas de treinamento que me localizassem enquanto indivíduos singulares. Ferramentas que permitissem a construção de caminhos de movimento que, se não fossem completamente particulares, ao menos propusessem a consciência do processo de pesquisa constante, um outro caminho.

As vivências na técnica Klauss Vianna permitiram-me uma forma de experimentação do corpo que possibilitava gerar meios de criação que pareciam infundáveis, já que se estruturavam na consciência do movimento e em improvisações. Em um destes encontros tive a oportunidade de conhecer a bailarina e pesquisadora Jussara Miller, que trabalha com esta técnica há muitos anos, e também o espaço onde desenvolve seu trabalho: o “Salão do Movimento”, lugar de onde nunca mais tirei meus pés. Desde 2005 frequento aulas semanais, já fui professora de dança contemporânea e sou aluna de um curso sobre a didática de ensino nesta, que hoje por meio de muitas pesquisas (incluindo a da própria Jussara)², é denominada técnica Klauss Vianna.

Encontro na técnica Klauss Vianna uma maneira de compreender o movimento consciente como ferramenta de treinamento, considerada também como uma técnica de Educação Somática. Ao retirar o espelho da sala e trabalhar basicamente com improvisações a partir da conscientização, flexibilização e tonificação do corpo, compreendo um percurso particular na dança, no qual ao menos posso estar sempre atenta a repetições e padrões de movimento, buscando desviá-los e não afirmá-los.

² MILLER, 2007.



Figura 1 Foto do processo de criação; Salão do Movimento, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel

Sabemos também que mesmo nas técnicas de educação somática, o corpo aprende a organizar informações de uma certa maneira, o que não garante a ele dançar qualquer coisa:

Como qualquer outra técnica, as práticas de educação somática privilegiam determinadas relações motoras em detrimento de outras. Esse, e muitos outros fatores, priorizam alguns modos de movimento. Há uma restrição das possibilidades de movimento, através de sua reorganização (AGUIAR, 2007, p.45).

O foco do trabalho sobre esta técnica de dança recai aqui sobre a questão da autonomia e do incentivo à singularidade do movimento de cada indivíduo, tendo consciência de esta não se tratar também de uma técnica universal. Importante dizer que essas observações fazem-se necessárias, pois não objetivo definir certezas ou apontar caminhos únicos na dança - algo que já se buscou historicamente - mas busco atentar para

um percurso nela - o meu - localizando o porquê de minhas escolhas e percebendo onde estão as raízes fundamentadoras deste pensamento. Este texto apóia-se em questões muito próximas, tanto no que diz respeito à linguagem da dança como nas opções que fiz em direção ao teatro. No teatro, os meus objetivos eram um pouco diferentes, mas a localidade da pessoa e seu confronto com realidades alheias, das alteridades que se encontram em jogos, sempre estiveram em foco.

Durante meu processo percebi que muitas vezes a linguagem da dança acaba fornecendo a ferramenta sem fornecer o questionamento. Explico: ela permite que o bailarino conheça algumas formas de se trabalhar esta linguagem sem se questionar muitas vezes sobre o porquê de algumas escolhas que está fazendo. Diferença que considero fator fundamental entre as formações, já que no teatro, percebo que a atenção do ator é voltada para o porquê de suas escolhas, suas opiniões e perspectivas. Importante ressaltar que aponto, neste texto, questões que se abriram durante minha formação e referentes a um tipo de dança e de teatro, e não a qualquer formação nessas linguagens, universalidade que inclusive, seria impossível acontecer.

Outra grande falta que sentia em sala de trabalho estava nas relações entre os bailarinos. Dificilmente o trabalho era feito em grupo de forma a relacionar as pessoas em suas singularidades- A atenção era voltada muito mais no sentido de desenvolver as capacidades de movimento dos bailarinos do que em colocá-los em situações de relação e até mesmo de risco. Quando estimulamos apenas essa questão, uma característica que pode aparecer é que os bailarinos acabem cada vez mais preocupados com a execução de movimentos com perfeição técnica e passem a não perceber as possíveis relações de jogo que se abrem em processos criativos. Pontuo a questão que importa para este trabalho: não busco reduzir o trabalho cênico a uma escolha. Algumas questões apontadas aqui como problemas podem servir muito bem a outras formas de compreensão da arte cênica, considerando que a arte contemporânea se faz das diversidades de concepções e formas de criação artística.

Meu contato com a linguagem teatral resume-se basicamente às experiências que tive no Lume-teatro³ onde, além de cursos, realizei uma intensa pesquisa com Renato Ferracini⁴, na qual trabalhamos o jogo e o corpo em sua potência criativa. As técnicas

³ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

⁴ Renato Ferracini é ator-pesquisador colaborador do Lume-Teatro, além de meu orientador.

teatrais que entrei em contato e a técnica Klauss Vianna pareciam tratar do tema do jogo como premissa para a estrutura cênica. O jogo que se dá não apenas entre atores e bailarinos, mas também entre todos os elementos que constituem a cena: o espaço, o tempo, as informações sonoras, etc... Todos estes elementos em jogo exigem outra atenção, outra percepção que não a voltada apenas para o movimento.

Já no primeiro contato que tive com o Lume, durante o curso “Treinamento técnico para o ator”, no ano de 2005, com o ator Jesser de Souza, percebi que as exigências eram extremamente diferentes das que conhecia na dança. Já no primeiro momento do curso éramos colocados em relação de jogo. Trabalhamos inicialmente um jogo de nomes, situação que nos ajudava a conhecer melhor o outro, já que acabávamos de nos conhecer, além de ativar nos participantes a atenção e a presença necessária a qualquer jogo. Depois foram utilizados jogos de corda, de bastão e de pegador, entre outros, antes de iniciarmos o treinamento técnico nos quais eram trabalhados elementos do “treinamento energético”, entre outros. Importa-nos aqui a relação de jogo entre os participantes que se criava desde o início do curso e o estado de alerta que isso proporcionava. Percebi então, elementos que poderiam contribuir para a construção do corpo e do treino que gostaria de trabalhar.

Outro momento também importante para esta pesquisa foi o “treinamento energético” que se apresentou como uma ferramenta de acesso às “potências” que considero interessantes para a criação. Esses elementos, em especial, chamaram minha atenção por ativar em meu corpo sensações e momentos de criação intensamente interessantes e diferentes do que já havia experimentado. Exemplos de experiências em criação e em grupo onde meu corpo acessava musculaturas e relações de extrema troca e reorganização, o que permitia um fluxo inesgotável de idéias/movimentos. Acredito que a partir desta experiência, um campo de possibilidades apresentou-se em meu processo, resolvi então continuar a investigação também nesse campo e procurei no ano seguinte, 2006, o curso de Renato Ferracini, intitulado “O corpo como fronteira”.

Neste curso encontrei especificamente informações e idéias em desenvolvimento que foram de encontro a muitas questões que estavam latentes em meu percurso, como o caso da questão das fronteiras entre as linguagens da dança e do teatro, a disponibilidade do corpo para a criação, possíveis acessos a diferentes potências corporais

na criação através de informações paradoxais dadas ao corpo, as relações e jogos possíveis neste contexto, entre outras.



Figura 2 Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel

Pude perceber que minha experiência na dança e, em especial na técnica Klauss Vianna, somada a estas outras fontes de criação poderiam vir a desenvolver um treinamento no qual um corpo consciente, perceptivo e em “estado de jogo” travasse relações de retroalimentação com o outro e com as informações disponíveis a ele. Um treinamento imerso numa cadeia de pensamentos que transitasse entre as linguagens ou que estivesse entre elas, se isso for possível.

Esta combinação de elementos e funções mostrou-se, naquele momento, como uma possível forma de construção de treinamento e de criação cênica, já que contemplava grande parte de meus interesses e desejos dentro das artes cênicas, além de parecer-me uma grande potência enquanto pesquisa de linguagem.

A partir desse fértil encontro, nasce a primeira idéia do que se tornaria essa pesquisa. Demos início a um projeto. Encontros práticos semanais, sem ainda sabermos exatamente o que viria a se tornar. Um espaço de encontro entre bailarinos e atores no qual Renato Ferracini topou experimentar propostas de treino e criação. Este laboratório durou um ano e teve a participação minha, de Carolina Laranjeira, também bailarina e Evelyn Ligocki, atriz.

Neste período desenvolvemos diversas práticas em sala de trabalho e sempre parecia que faltava alguma coisa. Renato Ferracini fazia as proposições e nós, criadoras buscávamos responder aos estímulos dados, mas já percebíamos que aquele ainda não era o processo que estávamos interessados em desenvolver.

Foi quando depois de um ano de trabalho e algumas reuniões de avaliação do projeto, percebemo-nos “mancos”. Se por um lado contávamos com a participação de duas bailarinas como criadoras e apenas uma atriz, por outro possuíamos apenas um propositor da área de teatro. Foi então que pudemos perceber que necessitávamos de proposições da área da dança assim como necessitávamos da presença de outro ator como criador.

Também já era possível identificar alguns aspectos nesta pesquisa que não permitiam que qualquer técnica de dança fosse utilizada e nem qualquer ator fosse convidado. Felizmente e não sem uma lógica de percurso emergiu a coerente idéia de convidar a pesquisadora Jussara Miller para passar a ser propositora na área de dança a partir da técnica Klauss Vianna. O ator Eduardo Albergaria também foi convidado por possuir uma pesquisa corporal coerente a nossa. Outros pesquisadores passaram a constituir o que viria a se configurar como “Núcleo Fuga!”, espaço de pesquisa, onde minha pesquisa desenvolveu-se em grupo e a experimentação era a premissa primeira.

Todos estes pesquisadores foram de importância fundamental para todo o desenvolvimento do trabalho, sendo que pudemos organizar uma estrutura que permitiu espaço para que cada um trouxesse sua contribuição. O diretor convidado Norberto Presta⁵ acrescentou diversos questionamentos e proposições, como poderemos visualizar no decorrer do texto, tanto de forma prática quanto conceitual.

⁵ O diretor Ítalo-argentino Norberto Presta, do Centro Teatral Via Rosse foi convidado para dirigir o espetáculo Fuga! E contribuiu imensamente para esta pesquisa apresentando durante o processo de criação, propostas e pontos de vista muitas vezes divergentes dos meus, deslocando meu corpo treinado na dança para lugares desconhecidos e complexos.

É importante dizer que continuei seguindo minha pesquisa também fora do Núcleo Fuga!, sem nunca desvinculá-la dele. Particpei do curso “Dinâmica com objetos” oferecido pela atriz Naomi Silman, também do Lume-teatro, e segui minha pesquisa na técnica Klauss Vianna no “Salão do Movimento”, além de desenvolver constantemente a didática de ensino que venho estruturando enquanto professora. Também a partir de diversos contatos com outros pesquisadores interessados em trabalhar a questão das fronteiras entre as linguagens da dança e do teatro é que o contágio destas idéias foi se dando.

Numa teia de criações, experimentações, abandonos e desvios, foi aqui que até agora meus pés (já não tão chatos) trouxeram-me e por onde os rastros do pouco que vivi permitem-me desenhar e redesenhar novamente este percurso conforme as escolhas que faço. Permito-me dizer que não é fácil assumir escolhas e bancar as exclusões decorrentes dela. Muitas vezes essa atitude pode parecer individualista, mas acredito que assim estamos finalmente lançando luz às singularidades, para as infinitas possibilidades de escolhas e combinações que só as diferenças permitem. Assumir e experimentar para depois experimentar e assumir novamente. Assumir as fugas, os riscos, assumir o comando, os desvios e as incoerências e não determinar padrões de disciplina ou de valores. Num tempo onde as informações correm em disparada, aos montes, e em todos os sentidos, tentar assegurar momentaneamente uma organização dentro do caos é assumir gritar ao vento. E saber que alguém pode escutar: *“O que nós, humanos, possuímos de extraordinário é a habilidade de encadear conceitos e criar novas seqüências de escolhas”* (KATZ, 2005, p.133).

Capítulo 2

O Núcleo Fuga!

Neste capítulo desenvolverei uma reflexão acerca do processo de trabalho do Núcleo Fuga!⁶, espaço onde desenvolvi minha pesquisa, um grande laboratório de criação tendo duração de um ano que resultou em um espetáculo também denominado Fuga!⁷, sendo esta Dissertação mais um de seus resultados.

Busco aqui um exercício de escrever sobre uma experiência do corpo, já que participei do mesmo como dançarina-atriz, e tomo também a liberdade de escrever de modo menos formal em alguns momentos do texto, já que se trata de um relato de vivência. Utilizarei também conceitos para definir e refletir sobre a experiência, em um processo de contaminação constante.

A palavra fuga, no dicionário Aurélio (1986, p.817) quer dizer: “*Ato ou efeito de fugir*” e o verbo fugir, entre muitas definições: “*Desviar-se ou retirar-se apressadamente, para escapar a alguém ou a algum perigo.[...] cair no mundo, cair no oco do mundo, [...] derreter, [...] desatar o punho da rede, [...] enfiar a cara no mundo, [...] levantar vôo, [...] pisar no tempo, [...], pôr-se ao fresco, [...]. Desviar-se, afastar-se. [...] Soltar-se, escapar-se [...].*”(Ibdem).

O conceito de linha de fuga utilizado por Deleuze e Guattari (1997) pode ser entendido como desvios ou bifurcações que sistemas podem tomar durante um percurso. Isso se deve a qualquer pequena diferença que aconteça durante o mesmo e pode redefini-lo por inteiro, fazendo emergir outras possibilidades; linha de emergência de possibilidades:

Linha de fuga, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar: linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta. ‘Ela terminou por saber tanto acerca disso que nada mais podia interpretar. Não havia, para ela, mais obscuridades que a fizessem ver mais claro, só restava uma luz crua’ (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.64).

⁶ O Núcleo Fuga é um núcleo de pesquisa vinculado ao Lume-teatro em atividade desde 2007.

⁷ O espetáculo Fuga! foi o resultado cênico desta pesquisa, foi concebido no ano de 2007, tendo sua estréia em dezembro do mesmo ano na Sede do Lume-Teatro. Para maiores informações ver DVD do espetáculo (anexo 1) e Livreto do espetáculo (anexo 2).

O Núcleo Fuga! nasceu da vontade de testar fronteiras. As fronteiras das linguagens. Surge, em 2006, como “Projeto Território Nômade”, um espaço de experimentação dentro do Lume-teatro, onde o foco da pesquisa está no entre, na não localidade, na busca pela não localidade do corpo que transita entre a dança e o teatro.

Fronteira não é linha. Nem demarcação meramente espacial ou temporal entre dois pontos ou territórios. [...] Vizinhança, Indiferenciação ou Indiscernibilidade (Deleuze) esses são outros nomes de fronteira que interessam, pois eles não são apenas nomes, mas estados-de-vida-em –aberto-e-em-potência. (FERRACINI. In: Núcleo Fuga! Livroto do espetáculo, 2007.)

O Núcleo Fuga! nasce a partir de pesquisas práticas e conceituais e torna-se o espaço para a fusão, para o experimento. Como cita Ferracini (Ibdem): *“Dessa forma, o “Núcleo Fuga!” foi criado como produtor de compositor de fronteira, de profundidade de pele, de possibilidade e experiências de contaminação e peste entre dança, teatro e performance...um território “entre” que insiste em uma não definição.”*

Surge, nesta pesquisa, uma proposta de relacionamentos entre as linguagens da dança e do teatro, sendo que linguagem é aqui entendida como:

Para a maioria dos cientistas da cognição, linguagem se refere à habilidade em empregar signos e combiná-los.[...] Qualquer linguagem representa um modo eficiente de comunicação. Categoriza o mundo e reduz a complexidade de suas estruturas. Sem a habilidade de categorizar ações e representações mentais, provavelmente, o homem não teria conquistado a linguagem. Ela existe como um artefato, atuando no mundo externo, e também como uma atividade de combinações cerebrais (KATZ, 2005, p.229).

Entendemos que tanto a dança como o teatro, enquanto duas linguagens diferentes, possuem estruturas e combinações cerebrais que podem ser próximas muitas vezes, mas se organizam de maneiras diferentes, tanto em relação as ferramentas utilizadas nos seus treinamentos e sua operacionalização, como conseqüentemente nas configurações das obras artísticas decorrentes. Como esta pesquisa propõe combinações possíveis que surgem nos “vãos” das linguagens, no “espaço entre” elas, acreditamos que as escolhas dos procedimentos utilizados aqui também são coerentes a esta proposta. O objetivo da pesquisa define-se melhor então, depois de algumas tentativas, quando percebemos que

poderíamos aproximar procedimentos do Lume-teatro e a técnica Klauss Vianna de dança, escolha que ilumina a hipótese aqui lançada.

É importante ressaltar que esta pesquisa não pretende abordar métodos da linguagem conhecida como dança-teatro - apesar de trabalhar sobre as linguagens da dança e do teatro - que teria como maior referência atual o Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch, situado na Alemanha, e que possui uma linhagem que se iniciou com Kurt Joss, na década de 1920, quando este termo foi cunhado pelo próprio. Iluminando a principal corrente da dança-teatro na contemporaneidade, que se desenvolve sobre a estrutura do balé clássico e do teatro dramático, e nos localizando portanto fora dela, é que podemos enfatizar a estratégia específica e singular utilizada neste projeto: a tentativa de união de procedimentos criados pelos brasileiros Luís Otávio Burnier e Klauss Vianna.

Entendendo esta escolha como o desenvolvimento de um percurso prático particular podemos afirmar que não se trata de uma tentativa de definição ou de alguma conclusão geral sobre processos de criação: esta pesquisa é fundamentada em uma busca específica, ou seja, propõe um meio para a criação, dentre todos os outros possíveis, o que qualifica a criação produzida desta forma e não de outra.

Citando Greiner (2005, p.123): *“É da experiência que emerge a conceituação e não o contrário.(...) Mas para testar essa hipótese não basta estar vivo. É preciso fazer da vida um exercício político de produção signica e partilhamento do saber”*. A partir disso, pretendo fazer desta experiência pessoal uma oportunidade de esclarecimento e aprofundamento de algumas idéias que vêm se desenvolvendo em minha história pessoal enquanto dançarina-pesquisadora podendo, neste fluxo de conhecimento, organizar momentaneamente alguma coerência, sem qualquer pretensão de encontrar verdades universais nem “cantar individualidades”, como diz Ferracini:

Mas não confundamos: falar em nome próprio, buscando um paradigma particular, dentro de um contexto particular, para uma proposta também particular, não é cantar individualidade, mas o oposto disso: é falar buscando um imenso exercício de se abrir às suas próprias questões, certezas, medos, tristezas, alegrias, confusões, dúvidas, desesperos, perguntas e possíveis respostas previamente articuladas (...) Essa é uma postura de busca e não um vetor de conquista, mas é nesse sentido que falar em nome próprio passa a ser uma abertura de possibilidade para um grande exercício de **reflexão e pensamento criativo**. (FERRACINI, 2004, p. 48, grifo do autor).



Figura 3 – Foto do processo de criação, Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007.
Foto:Juliana Schiel.

2.1) Vida, percepção e jogo

O Núcleo Fuga! propôs-se ao risco da não localidade, na fronteira, o corpo é lançado na experiência, de onde não se sabe, a priori, o que poderá emergir. Corpo em trânsito, no qual informações diferentes compõem uma configuração líquida, que garante a mínima coerência necessária para estar em relação: a coerência do grupo. Mesmo sendo um corpo treinado, busca-se a possibilidade dele, a partir de experiências coletivas, dialogar livremente.

Diálogo que certamente constrói-se a partir dos corpos. Numa pesquisa de linguagem em dança e teatro, na qual dançarinos e atores são colocados em relação e em que os apoios de criação dão-se a partir de suas experiências anteriores, torna-se necessário garantir que os mesmos não se limitem a localizar-se especificamente dentro delas. Ao lançá-los em uma zona de experiência que forneça alguns elementos básicos para orientá-los e ao pressionar as linhas de fuga visando o espaço “entre” as linguagens, podemos então garantir um mínimo de informações em comum a todos, que serão absorvidas de acordo com suas experiências anteriores, mas não determinadas por elas.

Tendo consciência destas premissas, optamos por lançar os corpos nesta zona de experiência composta por procedimentos que dialogam em muitos sentidos. Os princípios do trabalho acabaram por definir o processo de criação e a própria configuração do espetáculo, já que este desenvolveu-se somente a partir do material produzido pelos bailarinos-atores, neste território de fronteira.

Na técnica Klauss Vianna, o trabalho sobre o movimento está sempre em relação à vida cotidiana do indivíduo, não se separa assim, o momento da sala de trabalho do resto da experiência como ser humano, como sujeito. A vida sempre foi fator determinante na prática de Klauss Vianna⁸ (mestre que desenvolveu toda a pesquisa) e, percebendo como o movimento e a dança estão presentes no cotidiano, desenvolveu todo um pensamento extremamente pertinente às questões que a arte contemporânea assume: o contexto em que é produzida. *“Então, ou eu consigo fazer uma relação entre a minha*

⁸ VIANNA, 2005.

técnica de dança e a vida cotidiana ou alguma coisa está muito errada com essa técnica. Ai não há como duvidar: não é a vida que está enganada.” (VIANNA, 2005, p.49).

Compreender que o que se faz em sala de trabalho está diretamente relacionado à vida cotidiana é uma das premissas de seu trabalho. Nele o movimento é produzido por um indivíduo localizado, que é estimulado a desenvolvê-lo em sua singularidade. Neves (2008) aponta para a padronização de movimentos na vida e na dança:

O que vemos, a maior parte do tempo, é uma repetição de padrões, de gestos sociais, em corpos que parecem ter esquecido sua plasticidade e integridade. A singularidade de cada corpo é, muitas vezes, pouco evidente, quando se trata de investigação de movimentos. Muitas respostas corporais se estabilizam de tal maneira que, mesmo não condizendo com o momento presente, continuam a se impor como forma de estabelecer a relação com o ambiente (NEVES, 2008, p.45).

Luís Otávio Burnier, fundador do Lume-teatro, também discute sobre a vida e a arte, no entanto propõe que a vida é gerada pela natureza e a arte é criada pelo homem, ou seja, é um artifício, que possui uma *vida*:

A vida e a arte não se confundem. Uma nos é dada pela natureza, e a outra pelo homem. No entanto, existe algo de intrínseco na natureza que encontramos em nós, como seus *filhos*, mas que se manifesta no fazer artístico e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar “viva” ou ter “uma determinada vida”, como se ela pudesse tomar as rédeas do próprio destino, agir e existir por si só. A arte nasce, portanto, do âmago da vida.[...] A arte,[...], não é a vida, mas a sua representação estética. Ela deverá encontrar, em seu mecanismo interno de funcionamento, uma determinada *organicidade*, que nos de a *sensação* de fluidez, de continuidade ou descontinuidade, de convulsão, *equivalente* ao fluxo de vida (BURNIER, 2001, p.18 e 19).

Mesmo garantindo essa diferença, a arte se daria neste fluxo de vida, nas relações que estabelece tanto com o artista enquanto indivíduo singular, como com o fruidor da obra e seu meio; A arte constrói-se nas opiniões, emoções e informações do ser vivente nesse trânsito. Importante lembrar que quando iluminamos o indivíduo singular, o sujeito, não nos resumimos a alguma essência particular que deva ser encontrada em algum lugar - idéia esta bastante questionada na contemporaneidade. Também não propomos que existam universalidades que sejam alcançadas quando o indivíduo se “revela” ou se “desvenda” (palavras que foram muito utilizadas como forma de alcançar esta possível essência). O que importa é que este indivíduo, que é trânsito com seu ambiente, que troca

informações constantes com seu contexto e que possui uma história particular possa, a partir de sua experiência, articular seu modo único de funcionamento. Que este indivíduo possa criar, fabular, inventar formas de fazer sua arte que sejam pertinentes à sua história e ao seu contexto, e que ele não esteja preso a uma repetição de padrões que, muitas vezes, não dialogam com quem os executa. Isso é o que buscamos iluminar como potência nesta pesquisa, quando nos referimos à importância do sujeito no fazer.

Neste fluxo de vida é que a arte se dá, no movimento entre o cotidiano e o artifício criado pelo artista em sala de trabalho, no qual não se descarta a experiência da vida cotidiana, e, portanto a singularidade de cada artista. Trabalha-se justamente sobre esta singularidade: *“Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas ou professores, ou donas de casa. São seres humanos que buscaram a minha aula porque acreditavam que eu lhes poderia apontar caminhos”* (VIANNA *apud* MILLER, 2007, p.21).

Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier perceberam que sem a presença do indivíduo enquanto vivente singular em diálogo com seu tempo, a arte apegava-se à repetição de modelos, a formas mecânicas e não se obstinava a criar: *“[...] se produzimos de forma mecânica a reprodução em série de uma determinada obra, por mais que o trabalho seja do tipo artesanal, não se está criando, mas simplesmente reproduzindo, operacionalizando algo.”* (BURNIER, 2001, p.24).

A criação do sujeito é, portanto, para estes pesquisadores o fundamento da arte que desejam produzir e por isso consideram de maneira bastante importante a questão da singularidade do ator ou do dançarino como criador principal de seu trabalho artístico.

Klauss Vianna estimulou o dançar de cada indivíduo, anunciando que dança é um modo de existir; é, portanto, vida, um corpo não automatizado, um corpo que se escuta [...]. Para o artista cênico, essa técnica permite a criação de uma nova relação com o corpo, na medida em que se propõe investigar os princípios do movimento (MILLER 2007, p.21).

Burnier considera o teatro como “a arte de ator”, ou seja, considera que a base de construção desta linguagem pode estar no ator e que esta realmente se estabelece na relação entre ator e espectador: *“O conhecimento artístico implícito no fazer artístico é,*

portanto um conhecimento criador, fazedor, produtor. [...] o que nos leva à conhecida conclusão de ser o teatro a arte de ator.” (BURNIER, 2001, p.17).

É neste sujeito que a técnica deve atuar como potência de criação de linguagem e estética, que acaba também transformando o próprio sujeito. A técnica que utilizamos, por mais “aberta” que seja, acaba por enquadrar a criação em seu tempo e espaço. Isso acontece para garantir uma mínima coerência das informações que a técnica contém e, assim, poder dialogar e localizar as experiências de cada indivíduo.

O foco está, portanto, no sujeito e no *como* fazer. A técnica que escolhemos operacionaliza toda a potência poética do artista, e a define. No *como* fazer encontramos então muito do que fundamenta tanto o pensamento do artista, como o da obra: “*A arte não reside propriamente em o que fazer, mas no como.*” (BURNIER, 2001, p.18, grifo do autor).

Nesta pesquisa optamos por relacionar técnicas e procedimentos de dança e teatro que trabalham o *como* a partir do corpo do indivíduo vivente, ou seja, na criação deste, e não em reproduções de padrões anteriores a criação. O universo conceitual discutido até agora está no próprio modo de operacionalizar a técnica, no qual o sujeito é estimulado a *pensar* por si só, com seu corpo.

[...] o teatro e a arte pensam por si mesmos, criam um pensamento sensível que é nem maior nem menor que o pensamento conceitual. [...] não penso através de categorias conceituais, mas penso através de ações físicas. Minha potência de criação, como ator, é o viés corporal, eminentemente prático (FERRACINI, 2004, p. 66).

Renato Ferracini afirma que pensa através de ações físicas. No teatro (e especificamente neste teatro que estamos discutindo) a ação física é “*a unidade de base mínima de informação*” (BURNIER, 2001, p.36), e todo o pensamento criado aqui está estruturado sobre esta unidade, que, ao ser executada modifica o mesmo: “*Será ação para o sujeito ator tudo que o modifica de alguma maneira, que tem relação com o seu ser, suas vontades, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa.[...]*” (Ibdem, p.34).

Importante dizer que atualmente esta *unidade mínima de informação* para o teatro, a ação, não é entendida de maneira fixa e mensurável, ou seja, não é uma estrutura que possui começo, meio e fim, mas um estado de duração contínua, uma unidade que possui transformação nela mesma.

Na linguagem da dança, o pensamento do corpo é produzido no e pelo movimento, ou seja, na dança esta *unidade mínima de informação* é o movimento.

[...] o que singulariza a dança é o fato dela ser o pensamento do corpo. Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança. Pensamento entendido como o jeito que o movimento encontrou para se apresentar. (KATZ, 2005, p.5)

Estas organizações diferentes do corpo, uma a partir do movimento e outra a partir da ação física, serão uma base de discussão para que possamos dialogar as informações das duas áreas a partir de um norte comum. Ao acionar uma ação física no corpo, entendemos que o ator possui uma intencionalidade de ação – que não se resume a um desejo, ou síntese racional - que gera em seu corpo um impulso. Esta é a ignição para a ação, o que a inicia no espaço e tempo e, a partir daí, transforma-se em informações subseqüentes no corpo do ator:

[...] o fato é que sua poesia estará sempre em como ele faz, modela, articula e dá forma às suas intenções, a seus impulsos [...] ou, ainda, em como esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas, em informação [...] (BURNIER, 2001, p.36).

O movimento na dança também se relaciona a uma intencionalidade e o impulso dilui-se no processo constante de informações neuronais e musculares: *“Olhar a dança como um resultado sempre transitório entre as condições neuronais do movimento e sua correspondência muscular. Pois que quando a dança lá está, ela está sendo dançada no e pelo corpo. A dança é sempre uma solista de si mesma.”* (KATZ, 2005, p.31).

É importante definir o que se entende aqui por intencionalidade, que, como no caso da consciência, não está relacionada a uma síntese racional deste processo, mas sim ao momento presente da experiência, ao *estado de alerta* do corpo que possui sua história em relação ao contexto presente.

A consciência do sujeito enquanto *estado de alerta* permite que o corpo perceba-se em seu contexto presente e isso, para Klauss Vianna, possibilita dizer que o movimento possua intenção:

Klauss acreditava que o movimento executado com atenção, inserido no contexto presente, era provido de intenção. Isso significa que o movimento, executado com algumas qualidades como presença, percepção do espaço, oposições, que lhe conferiam densidade, inteireza e, por isto mesmo, podiam provocar a expressão de algum significado, emocional ou não, consciente ou não. A palavra intenção, da forma usada por Klauss, pode, então, ser compreendida como informação – nem sempre fruto da vontade – que emerge dos nossos movimentos devido ao caráter intencional da consciência e do nosso modo de funcionamento. (NEVES, 2008, p.97, 99).

Klauss Vianna utilizava ainda alguns termos como *intenção* e *expressão* com conotação de informação, como cita também Neves (2008, p.43): “Klauss usava os termos “*expressão*” e “*intenção*” do movimento algumas vezes, buscando o mesmo que, hoje, se denomina “*informação*”, que emerge em um movimento”.

No processo do Núcleo Fuga!, no qual a idéia era *borrar* informações, percebo que, muitas vezes, diluímos informações como estas. O movimento partiu, muitas vezes, de um impulso e este poderia gerar (ou não) uma intenção no corpo e no movimento. Um exemplo do que passou a ser uma de nossas *unidades mínimas de informação*.

O pensamento do corpo que a dança gera entra em diálogo com o pensamento das ações físicas acionadas pelos impulsos. Para tanto, trabalhamos basicamente a partir da construção do movimento sobre a consciência e da percepção do mesmo e do movimento dos outros, ao mesmo tempo em que acionamos ações físicas. Nesta plataforma em comum, percebemos o surgimento de *presenças físicas*⁹ que nos interessavam por se construir neste espaço “entre” as linguagens, havendo a possibilidade de se criar a partir delas situações de potência de relações entre os atores/bailarinos. Nestas *presenças físicas*, o pensamento era gerado pelas informações de movimento e ações físicas em fluxo, numa teia de experiências e acontecimentos. E isso foi sendo desenvolvido de tal maneira que já não dissociávamos mais estas *unidades* das informação.

⁹ *Presença física* para Norberto Presta (PRESTA, In: Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007.) significa “um intercâmbio de impulsos entre o nível sensível e racional que provocam uma percepção, um estado de consciência físico. Uma percepção física sensível.



Figura 4 Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.

Esta construção só foi possível pelas características destes procedimentos, o que nos leva a discussão de *como* fazer novamente. Então, como aconteceu esta integração de informações no corpo dos dançarinos-atores? Uma das possibilidades lançadas aqui é de que foi a partir do treino da percepção e do jogo. A percepção sendo entendida metaforicamente como um músculo a ser treinado e o jogo como a relação destas percepções no espaço e no tempo. Explico: o diretor Norberto Presta percebeu que durante o processo produzíamos relações a partir de nossas *presenças físicas*, que eram geradas apenas pelos diálogos entre nossas percepções (e colocações) particulares. Estas, por sua vez, criavam o que ele chamou de um *ambiente físico sensível*, que interessava lhe pela

singularidade de construção estética, tanto no processo de trabalho, como na própria construção dramatúrgica do que viria a ser o espetáculo.

Não é possível ocupar o espaço também com nossas presenças físicas? Uma emissão de moléculas que produzem um ambiente físico sensível, fisicamente sensível? [...] Uma percepção física a partir do corpo que escuta relacionando-se, interagindo com o próprio corpo, com o corpo do outro, com o espaço, criando um movimento molecular, um espaço nômade, onde o corpo é linha de fuga. [...] Um modo de conhecimento que nos permite incorporar fisicamente a realidade, através de um corpo consciente. Possibilidade de conhecimento que oferece a arte, um conhecimento que não está fora do corpo, um conhecimento que incorpora a realidade também em suas variantes sensíveis. [...] Imagino nossas presenças cênicas como um intercâmbio de impulsos entre esse nível sensível e racional que provocam uma percepção, um estado de consciência físico. Uma percepção física sensível (PRESTA, In: Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007).

Esta compreensão permite-nos avançar na discussão sobre percepção. Utilizaremos o ponto de vista da neurociência para tentar adentrar vagamente no processo físico da percepção humana. Para Katz (2005, p.69), *“a maior parte de nossos pensamentos e percepções ocorrem como impulsos nervosos, chamados de ações potenciais, que se movem através e no córtex”*. Este processo inicia-se no contato do indivíduo com o objeto a ser percebido e desenvolve-se em relação a todo conjunto de seu organismo e experiências anteriores, ou seja, sua memória:

Nosso cérebro dispõe de, pelo menos, de três sistemas de memória, que funcionam de modo independente. Um deles armazena as informações autobiográficas e nos torna únicos entre cinco bilhões de outros cérebros. Outro guarda dados absorvidos pelo aprendizado (memória adquirida). E o terceiro armazena o tipo de dado que nos permite atuar automaticamente (exemplo: dirigir automóvel). Além das memórias, o cérebro apresenta também terminais sensoriais diversos, e princípios e regras (que fornecem esquemas perceptivos *a priori* e organizam o conhecimento num espaço/tempo contínuo). Percebe analiticamente (através dos detentores sensoriais) e, depois, sintetiza, na fantástica atividade de representar. Estímulos exteriores são convertidos em mensagens químico-elétricas, e estas, em representações. Traduções de traduções unificando heterogeneidades. Tradução no sentido de trans(form)ação. A representação é, muito provavelmente, uma síntese cognitiva com globalidade, coerência, constância e estabilidade, que não se modifica apenas em função da variação das impressões retinianas. Esta construção tradutora que chamamos de representação mental opera por visão objetiva e apropriação subjetiva (KATZ, 2005, p.146 e 147).

As representações no sentido de trans(form)ação, como cita Katz estão dentro de um processo contínuo que é singular no momento em que representa o objeto da percepção e também na medida que o traduz para o ambiente, já que acaba estabelecendo uma relação de retroalimentação de particularidades, na qual a subjetividade singular de cada indivíduo cria ao mesmo tempo que percebe. O cientista cognitivo Gerald Edelman propõe que: *“Se nossa concepção da memória está correta, em organismos superiores, cada ato de percepção é, em algum grau, um ato de criação, e cada ato de memória é, em algum grau, um ato de imaginação.”* (EDELMAN *apud* NEVES, 2008, p.75).

Neste sentido, experienciamos o mundo a partir de nossas percepções e percebemos a partir de criações e de nossa memória. Memória esta que, para Ferracini, é acumulada no corpo do indivíduo, e é atualizada nele: *“[...] o corpo é a presentificação do passado acumulado.”* (FERRACINI, 2004, p.109). A percepção deste corpo feito de memória acumulada está na relação entre o passado e o futuro imediatos, sendo que o sistema de memória do cérebro armazena informações auto-biográficas e determina a singularidade da experiência, que sempre se refaz. O presente do corpo é, então, uma síntese única e momentânea do aqui-agora:

[...] se podemos afirmar que o corpo sintetiza o presente e ao mesmo tempo a contração do passado nesse mesmo instante presente, de forma co-extensiva, então podemos afirmar que o presente nada mais é que a percepção que tenho do corpo no aqui-agora. O presente do corpo é um virtual situado em algum ponto entre uma percepção de meu passado imediato e de meu futuro imediato, sendo que esse futuro imediato carregará toda a minha memória passada, refazendo-se a cada instante (FERRACINI, 2004, p. 110).

Este corpo que acumula e atualiza, recria o passado a cada nova experiência, também é determinado por ela, ou seja, o corpo é memória em movimento, em relação de criação com o ambiente. O corpo do artista da dança ou do teatro, neste caso, é criado por sua memória – de um cérebro único e particular – numa relação constante com o meio em que está inserido, e, a partir desta rede de informações, é que cria e recria também o movimento e/ou a ação física em tempo presente:

[...] o corpo enquanto território integrado da Memória e de sua eterna recriação enquanto atualização desses virtuais.[...] já que o corpo é, em si, memória contraída passada no presente. Atuais e virtuais em coexistência no corpo. [...] A atualização se dá através da “vinda” de uma memória virtual ao presente, não vamos do presente ao passado, da percepção à lembrança, mas do passado ao

presente, da lembrança à percepção (Deleuze, 1999:49) e nesse processo de atualização, ocorre, necessariamente, uma recriação desse passado, desse virtual. A atualização de um virtual é, em última instância, um processo de criação. Não é possível reviver o passado de forma pura, mas é possível recriá-lo. [...] A ação física em Estado Cênico é uma atualização [...] Retomar uma ação física será então, recriá-la naquele aqui-agora (FERRACINI, 2004, p.115).

Este corpo que cria a partir da linguagem da dança ou do teatro está inserido neste processo e organiza as memórias das experiências sobre os territórios que possui maior vivência, mas sempre os recriam:

Acredita-se que não existam representações pictóricas de objetos ou pessoas, como se pensava antes. O cérebro registra a atividade neuronal que ocorre nas áreas sensória e motora durante a interação com o que se tornou objeto de nossa percepção. Tais registros, os padrões de conexão sinápticas, podem recriar os distintos conjuntos de atividades que definem um objeto ou um evento (KATZ, 2005, p.156).

Nossa percepção é plástica e o treino na linguagem modela nossa percepção pela experiência, mas a partir do momento em que colocamo-nos em relação a novas situações, estamos lançando mão de uma ferramenta de atualização de formas de percepção e criação, que retornam enquanto informação também para o objeto da percepção: “*A questão é que aquilo que ocorre no sistema nervoso central acaba sendo reenviado para o objeto, modificando-o[...].*” (KATZ, 2005, p.169).

Nessa relação de troca contínua, de recriação constante, tanto do corpo, como do meio em que está inserido, é que buscamos localizar momentaneamente a experiência do Núcleo Fuga!. Nela a percepção foi treinada no espaço *entre* as linguagens: as informações da área da dança pressionaram a percepção a partir da atenção dada ao movimento em tempo presente e da consciência da estrutura corporal, e as informações da área do teatro pressionaram a percepção do corpo a partir de práticas paradoxais, que buscavam *deslocalizar* a criação. Nesse sentido, criamos/pressionamos a percepção para uma desterritorialização, mesmo que momentânea, na qual a consciência da mesma em relação ao meio era estimulada, o tempo todo, pela atenção, sendo esta desestabilização de informações de linguagem uma ferramenta de trabalho.

Inventamos então, um universo de percepções e de fronteira que se recriava o tempo todo, estando nossa atenção colada neste processo constantemente. A partir dele, estruturamos a base do processo de criação e do espetáculo final. A percepção para o

Núcleo Fuga! é um dos pilares que organiza e reorganiza, a cada experiência, toda a estrutura macroscópica. As informações trabalhadas durante o processo serão melhor discutidas a seguir, ainda neste capítulo.



Figura 5 Foto do processo de criação; Salão do Movimento, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel

Um exemplo disso é a escolha do cenário feito de plástico-bolha que cobria, inclusive, o chão. Pela a atualização constante do estourar das bolhas, esta escolha coloca os atores/bailarinos em relação de percepção direta com o som e com o espaço. Pisamos, dançamos, rolamos em contato com este chão constantemente. O corpo, vivenciado naquele espaço de tempo, recria todo o ambiente *físico-sensível*, como propõe Norberto Presta. E o cenário também pressiona nossos corpos a reinventá-lo a cada bolha estourada. Como cita Katz (2005, p.174): “*Talvez todos os atos de nossa percepção sejam atos criativos. Nós criamos o mundo que vemos. Nós os modificamos com a experiência e ele não deixa de ser um mundo inventado.*”

O jogo, desenvolvido durante todo o processo de criação, é outra base de trabalho e ferramenta dramaturgica do espetáculo. Mas não qualquer jogo. No Núcleo

Fuga!, o jogo estrutura-se sempre nas relações de percepção. Nesse caso, é importante perceber que se cria no espaço *entre* os jogadores, neste *ambiente físico-sensível*, um sentido único, particular e momentâneo, próprio do evento. *“No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.[...] Seja qual for à maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência.”* (HUIZINGA, 2005, p.4).

Neste espaço de tempo, *ambiente físico-sensível*, o que se estabelece é um evento que, por possuir um caráter espaço-temporal particular, e neste caso, ser baseado em uma estrutura artística que determina e é determinado por sua função estética, o jogo distingue-se da vida cotidiana: *“Em toda parte encontramos presente o jogo, como uma qualidade de ação bem determinada e distinta da vida “comum”* (Ibdem, p.6).

Mas a *vida*, no sentido que conferimos acima, é característica de todo jogo, já que estão presentes nele fluxos de relações entre os jogadores que lhe conferem ritmo e harmonia:

A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética que o homem dispõe. [...] o jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos. (Ibdem, p.10).

No jogo do Núcleo Fuga!, observamos ainda que estas relações estão baseadas na percepção dos jogadores, o que atualiza os corpos constantemente e lança-os para territórios de fronteira. Isso, em jogo, é gerado pela atenção e presença dos jogadores, que transitam entre as percepções próprias e as recriações coletivas. Isso organiza cada evento como único, criado em um determinado espaço e tempo.

Ele se insinua como atividade temporária, que têm uma finalidade autônoma. O jogo distingui-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. [...] é “jogado até o fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. O jogo inicia-se e, em determinado momento “acabou”. Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo, tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. (Ibdem, p.12)

Para que um jogo aconteça, é necessário que se delimite seu espaço. Isso porque como acontecimento, ele necessita de uma recriação espaço-temporal, que o permite ser um “mundo” construído, um mundo artificial dentro do real: *“Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea.[...]Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.”* (Ibdem, p.13).

Esta delimitação, então define um espaço onde se cria um universo particular. Dentro deste universo, passa a valer apenas o que for combinado entre os jogadores, ou seja, as regras do jogo são delineadas dentro deste espaço e tempo e ali passa a valer somente o que está acordado anteriormente. Cria-se então, um ambiente em que, além de um espaço e tempo de criação, têm-se um acordo comum sobre ele, neste caso, ações e movimentos acontecem de uma certa maneira e não de outra, mesmo que este acordo seja flexível e dê espaço para a criação: *“Todo jogo tem suas regras. São essas que determinam aquilo que “vale” dentro do mundo temporário por ele circunscrito.”* (Ibdem, p.14)

Nesta possibilidade de criação e recriação constante, produzem-se *devires* e convive-se com a incerteza de que as regras definidas não serão quebradas, o que poderia levar o jogo ao fim. Garante-se então, um *dever não jogo* que o assegura enquanto instabilidade. Essa tensão que se forma entre o que está sendo e pode deixar de ser a qualquer momento, chama a presença constante dos jogadores para o aqui-agora, além de lançar o jogo sempre ao acaso: *“Tensão significa incerteza, acaso.”* (Ibdem, p.14).

Neste sentido, o jogo, enquanto uma criação cênica que conta com a presença constante dos jogadores, define-se para o Núcleo Fuga! pela percepção dos mesmos ao momento presente. As regras deste jogo são basicamente estas: a presença e a escuta dos corpos, em ação física ou em movimento (ou nos dois ao mesmo tempo), e conseqüentemente, em relação de recriação constante. O espaço e o tempo são estrategicamente pensados para lançar continuamente os corpos dos dançarinos-atores em um espaço *físico-sensível*.

Definindo então:

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentido de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”. (Ibdem, p.33)

Podemos afirmar que, neste jogo de percepções, com espaço, tempo e regras determinadas, a *zona de turbulência*¹⁰, da qual nos fala Ferracini, instaura-se, possibilitando que a rede de criações coletivas permaneça, gerando mais potência e vida, recriando-se e recriando o ambiente em que a arte é produzida:

Gera um acontecimento infinito na própria finitude do corpo, ampliando-o as possibilidades múltiplas: a vida pela vida, os homens pelos homens em aliança, os corpos pelos corpos em contaminação, todos em sua simples pequenez, infinita finitude, sem qualquer além, aquém, mas com um absoluto poder de criação, de autocriação, de revolução em si. Potência, potência, potência, gritava Nietzsche. Uma zona de forças em relação, poder de afetar e ser afetado, gerando um maior poder/força de ampliação de ação, verificando a possibilidade de linha de fuga e de reconstrução e renovação de novas possibilidades de vida (FERRACINI, 2004, 187).

2.2) O processo de criação:

O Núcleo Fuga! constituiu-se, neste processo de criação, de quatro dançarinos-atores (Ana Clara Amaral, Carolina Laranjeira, Eduardo Albergaria, Evelyn Ligocki) como elenco de pesquisa, de propositores, de um dramaturgo e de assistente de direção (João Ricardo), além de uma pesquisadora (Juliana Schiel) que registrou, para posterior análise, o processo de criação.¹¹

¹⁰ *zona de turbulência* para Ferracini (2004, p.182) significa “local/espaco no qual tudo ao mesmo tempo se acumula, se conecta, se desconecta, se atualiza, se virtualiza, se diagonaliza; tudo se auto afeta e se recria a cada momento. Multiplicidade autogestante.”

¹¹ O trabalho do Núcleo Fuga! será também analisado na pesquisa de Juliana Schiel, com a qual mantenho diálogo (ver Schiel, 2006). Juliana Schiel, antropóloga e pós-doutoranda (também vinculada ao Projeto Jovem Pesquisador: “Aspectos Orgânicos na Dramaturgia do Ator” de Renato Ferracini), acompanhou o processo como uma observadora de fora, e com uma perspectiva comparativa com outros processos de criação. Em minha pesquisa, como dançarina, analiso o processo como uma participante dele.

O diretor Norberto Presta, fundador do Centro de Produção Teatral Via Rosse na Itália, foi convidado para organizar o material e dirigir o trabalho prático final deste projeto. Norberto Presta já trabalhou na direção de um espetáculo do Lume-teatro e possui uma bagagem artística que acreditamos ser coerente a esta proposta.

O processo de pesquisa e criação foi concebido num formato de laboratórios de criação intensivos de uma semana, com duração de no mínimo três horas diárias, nos quais foram produzidos trabalhos práticos, tendo como propositores: Renato Ferracini que buscou o material prático advindo de alguns princípios dos procedimentos do Lume-Teatro e Jussara Miller que buscou o material prático partindo de alguns princípios dos procedimentos da técnica Klauss Vianna. João Ricardo trabalhou nos ensaios e na organização de todo o material.

Durante os laboratórios propostos por Jussara Miller, trabalhamos os procedimentos da técnica Klauss Vianna. Seguindo a ordem da sistematização da técnica, desenvolvida pela mesma, passamos pelo *processo lúdico* e, em seguida, pelo *processo dos vetores*, sempre atentando para a criação de relações com o ambiente e com o outro, através do movimento:

Exploramos, nessa experiência do viés da dança, o corpo em movimento e ainda o corpo em relação ao espaço intencional, ao tempo e as sensações que o outro e outros podem nos provocar e, conseqüentemente, a relação com todos os outros elementos da cena, numa colheita de vivências e momentos cênicos, em constante escolha. (MILLER, In: Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007).

Outro foco constante do trabalho na técnica foi o jogo (mesmo que não utilizando esta nomenclatura) que surgia do movimento, do corpo que estava disponível ao jogo, percebendo as relações que se estabeleciam e sendo capaz de deixar emergir informações sutis em diálogo. Capaz de escutar e propor, numa rede de acontecimentos que constrói seu próprio pensamento.

O ato de criar e jogar em grupo é perceber qual é o momento da realização dos seus desejos, ou do “funeral dos seus desejos”, regra básica da improvisação/criação no constante exercício grupal do ceder sem se excluir, do propor sem impor, do falar sem invadir, do escutar sem resistir, ou seja, é um exercício do imprevisto, um exercício da cena e também um exercício intrínseco da vida. (MILLER, In: Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007).

Sobre estas percepções é que buscamos desenvolver o trabalho nesta técnica, sendo que a mesma não propõe um vocabulário de movimentos, pelo contrário, propõe que cada indivíduo crie seus movimentos a partir de sua estrutura física, suas percepções.

2.2.1) A Técnica Klauss Vianna

Klauss Vianna foi um dos grandes pesquisadores e professores da dança no Brasil. Seu percurso é reconhecido historicamente e seus estudos embasam e geram pesquisas contemporâneas, tanto nas áreas das artes como na saúde, sendo esta uma das características de seu trabalho: a pluralidade. Pluralidade esta que emergiu de sua necessidade de movimento, de vida. Quando falamos de Klauss Vianna, e logo de suas idéias e trabalhos, estamos falando em movimento. Klauss deixou um trabalho tão vivo que sua permanência torna-se inevitável.

Compreender que o ambiente é co-participante na obra que se produz é essencial para criar e fruir qualquer informação de arte contemporânea, e nesse sentido, ser coerente com este discurso na prática, torna-se fundamental para que o trabalho permaneça e ramifique-se por outros tantos corpos e ambientes.

Klauss Vianna compreendeu profundamente questões que fundamentam a arte contemporânea, suas práticas corporais foram desenvolvidas baseadas nessas concepções e desembocaram em um trabalho extremamente plural e enriquecedor para a dança, tanto na época em que foi desenvolvido como na atualidade. Hoje, profissionais que trabalharam com este grande mestre continuam sua pesquisa, acrescendo-a cada um a sua maneira, já que a própria permite essa abertura. Isso contribui não só para o desenvolvimento desta pesquisa como para a permanência e atualização das idéias que a fundamentam.

Klauss Vianna nasceu em Belo Horizonte. Pesquisador do movimento desde menino, foi um grande observador das estruturas físicas do corpo humano. Curioso, decidiu estudar o movimento e encontrou no balé clássico sua primeira escola. Todo o trabalho que Klauss desenvolveu posteriormente nasceu da prática no balé clássico, em relação ao qual buscava compreender questões que pareciam não ter respostas objetivas. Foi então que, posteriormente ao lado da também pesquisadora e companheira Angel Vianna, iniciou um estudo aprofundado da anatomia humana e do movimento. Este processo resultou no

desenvolvimento de procedimentos que, mais tarde, seriam sistematizados por seu filho e bailarino Rainer Vianna, junto a outros pesquisadores que acompanharam seu percurso.

Klauss, Angel e Rainer Vianna disseminaram pelo país todo um pensamento de movimento baseado na estrutura física de cada indivíduo e não em formas de movimentos pré-concebidos. Foram se aperfeiçoando, ao longo dos anos de trabalho, e criaram um aglomerado de informações que permitiram a sistematização do que hoje é chamada de Técnica Klauss Vianna.

Klauss acreditava que não seria seu papel sistematizar o que produzia, deixando este legado para seu filho Rainer e seus companheiros pesquisadores que perceberam que a sistematização poderia permitir maior estruturação e clareza de seus procedimentos. Além disso possibilitou diálogos entre os profissionais que a desenvolvem e gerou um processo de troca contínuo de onde emergem a vida (no sentido que atribuímos no capítulo anterior) e a permanência.

Nesta pesquisa procuro não me ater profundamente ao percurso histórico de Klauss e do desenvolvimento da técnica Klauss Vianna, mas sim em seus procedimentos, já que o foco está voltado muito mais para questões práticas de sua utilização do que para uma análise teórica de sua construção.

Um dos focos deste trabalho é a noção de jogo presente nesta técnica. O corpo que joga e desenvolve suas possibilidades de percepção de si, do outro, do ambiente e da atenção necessária para aceitar os riscos envolvidos nesta abertura para a emergência e troca de informações constantes. Para este entendimento, também utilizaremos os estudos atuais de Neide Neves, pesquisadora que desenvolveu um profundo trabalho com a técnica e que hoje repensa a mesma a luz das teorias da neurociência contemporânea. Nesta pesquisa consideravelmente recente, o olhar da ciência contemporânea foi lançado como uma forma de perceber as conexões entre esta forma de ver a dança e a técnica Klauss Vianna, e também como mais uma maneira de atualizar o pensamento de Klauss Vianna. Esta abordagem possibilita-nos olhar para os procedimentos da técnica pela via científica, e também compreender, repensar e discutir alguns conceitos da dança contemporânea na aproximação com algumas leituras do corpo cênico no teatro contemporâneo.

A dança contemporânea pode ser compreendida como uma maneira de organização de informações do corpo no fluxo com o ambiente em que está inserido:

“Dizer que a dança é o modo como o corpo organiza as informações no fluxo com o ambiente pode parecer uma descrição óbvia, mas caracteriza de maneira importante uma forma de ver e trabalhar a dança.” (NEVES, 2008, p. 101). São feitas conexões constantes entre essas informações, o que gera sua organização. A Técnica Klauss Vianna poderia ser entendida como a organização de instruções que facilitaríamos algumas conexões e isto poderia ser visto como o que alguns procedimentos traduziriam como treino.

Essa organização foi concebida dentro de uma forma de pensamento a respeito da dança. Klauss entendia que a mesma não deveria partir de padrões de movimento, ou ser limitada por padrões posturais, e sim ser construída pelo corpo consciente do indivíduo. Só assim a técnica estaria sendo gerada e geraria vida, estando em clara e consciente troca com a vida cotidiana, com o ser humano vivo, anterior à técnica, e mesmo à linguagem que produz artisticamente.

Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, [...] se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento – então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte. [...] Conheço apenas a forma, que é fria, estática e repetitiva e nunca me aventuro na grande viagem do movimento, que é vida e sempre tenta nos tirar do ciclo neurótico da repetição. [...] Minha proposta é essa: através do autoconhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma – e não o contrário. É uma visão que muda toda a estética, toda a razão do movimento (VIANNA, 2005, p.57).

Para que isso possa ser coerente torna-se necessário que indivíduo desenvolva habilidades específicas. Neste caso, a consciência do corpo e do movimento, a percepção sensorial e espacial, a disponibilidade para o movimento e para o outro, o estar presente em seus movimentos, são alguns dos princípios que levariam a esta dança. Neves elenca:

Alguns princípios sobre os quais estão baseadas as instruções podem ser anunciados desta maneira:

- Autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento.
- Sem a tensão não há possibilidade de autoconhecimento e expressão.
- É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo.
- Das oposições nasce o movimento.
- A repetição deve ser consciente e sensível.
- A dança está dentro de cada um.
- O que importa não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos.
- Dança é vida (NEVES, 2008, p.40).

A esta pesquisa interessa analisar o que dentre os princípios propostos acima estaria mais relacionado ao jogo cênico, no qual poderiam estar mais em evidência o desenvolvimento da percepção, da conscientização do corpo e do movimento, da atenção e presença. O objetivo é o de que estes princípios poderiam gerar no indivíduo um maior estado de jogo dentro da prática da técnica. A partir destes princípios, realizaremos a seguir um mapeamento da forma como são trabalhados na prática, dando maior atenção a questões que interessam à pesquisa.

Jussara Miller, pesquisadora que participou profundamente nesta pesquisa, tanto prática quanto teoricamente, chama a atenção para um dos princípios trabalhados na técnica:

A escuta do corpo é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções (MILLER, 2007, p. 18).

É nessa rede de percepções que pretendemos ater-nos aqui, neste corpo que se percebe, através da consciência de si e de seu próprio movimento. Um corpo que percebe o outro e o ambiente através de si, abrindo-se a esta rede de informações que está disponível, tanto ao movimento - pela desobstrução de tensões musculares -, como ao jogo - pela desobstrução de canais de percepção e de atenção, musculares e sensoriais. A técnica Klauss Vianna trabalha essas questões de diferentes maneiras. Sugerimos, neste trabalho, mapear o que contribui para o desenvolvimento deste corpo dentro da técnica e, para tanto, buscamos na sistematização da técnica Klauss Vianna a fundamentação para esta discussão. Nela encontramos os procedimentos estruturados em tópicos, dentro de três estágios: 1) Processo Lúdico; 2) Processo dos Vetores; 3) Processo Criativo ou Processo Didático.

Tópicos de sistematização de princípios da técnica Klauss Vianna¹²:

1) *Processo Lúdico: Presença, Articulações, Peso, Apoios, Resistência, Oposições, Eixo Global.*

¹² MILLER, 2007, p. 61 a 102.

2) *Processo dos Vetores*: Metatarsos, Calcâneos, Púbis, Sacro, Escápulas, Cotovelos, Metatarsos, Sétima Vértebra Cervical.

Durante o processo de criação do Núcleo Fuga! foram desenvolvidos todos os tópicos acima citados e, nesta mesma ordem, portanto, segue no item abaixo suas descrições e análises, baseadas na pesquisa de Jussara Miller e em sua aplicação direta no trabalho prático do Núcleo.



Figura 6 Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.

2.2.2.) A Técnica Klaus Vianna para o Núcleo Fuga!

No primeiro estágio, o *Processo Lúdico*, o trabalho é voltado para um despertar do corpo. De acordo com Miller (2007, p.52): “No processo lúdico, o corpo é despertado, desbloqueado, causando a transformação dos padrões de movimento”. Este momento é de fundamental importância para o entendimento de jogo dentro da técnica. O termo *jogo*, propriamente dito, não é muito utilizado nas proposições, mas é trabalhado constantemente, principalmente neste momento. A começar pelo tópico *Presença*, no qual a percepção dos sentidos é estimulada:

Assim, iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma presença: o estar presente aqui e agora. É necessário que guiemos toda a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente (MILLER, 2007, p.59).

Percebemos que, neste momento, os estímulos voltam-se para a percepção dos sentidos, o que possibilita também o acesso a informações novas constantemente, ou seja, o corpo é lançado no fluxo do ambiente, atento e consciente a suas transformações.

Trabalhamos a relação do corpo com o chão, uma grande base do trabalho de Klaus, na qual, pelo contato, podemos perceber o peso do corpo, a temperatura, a localização espacial, a luminosidade entre outras tantas possibilidades. Fazendo estas leituras do ambiente, o corpo é colocado em estado de atenção para o momento presente, jogando com suas informações o tempo todo: “Aos poucos vai se criando uma intimidade com o chão, de acolher-se, apoiar-se deslizar, rolar. Enfim, o chão vai se tornando um aliado no trabalho de percepção do próprio corpo.” (MILLER, 2007, p.60).

Outro aspecto de troca do corpo com o ambiente trabalhado no tema *Presença* é a respiração. A flexibilização da musculatura favorece que a respiração flua normalmente pelos espaços gerados nas articulações e na musculatura em geral, principalmente na caixa torácica, o que gera também o despertar da mesma. Esse ganho de flexibilidade e de fluxo respiratório pode ampliar no corpo a percepção de troca com o meio, além de ampliar as

possibilidades de movimento do corpo. Neste tema, portanto desenvolvemos a relação do corpo com o ambiente, e com o que está inserido nele, seja o espaço físico, outras pessoas, música, odores, etc... Compreendendo que jogamos com todas essas informações, estas estariam mais presentes também em nossa percepção e reação, bem como nova organização, de maneira menos ordenada e mais viva.

No jogo com outros atores/dançarinos, especificamente, fica muito claro como essa relação amplia as possibilidades de escuta do outro. Ao ficarmos atentos e presentes em nossas organizações, conquistamos a flexibilidade do risco, das respostas diversas aos estímulos, não condicionando o corpo a respostas recorrentes.

Outra característica bastante perceptível é a noção de grupo que aparece em consequência do trabalho no tópico *Presença*. Como todos são chamados a participar ativamente do que está acontecendo em tempo presente, a atenção do coletivo direciona-se para a mesma finalidade. Mantendo as individualidades, essa percepção ativa, individual e coletiva, possibilita um respirar em grupo.

Este tema é bastante importante para esta pesquisa, já que além de possibilitar o acordar do corpo ainda nos lança numa zona de risco e jogo. O foco está em respostas atuais do corpo ao estímulo: trabalhando esse *estado de alerta* - que no caso do jogo é tão requisitado, já que é o que permite novas conexões do corpo com ele mesmo e do corpo com outros corpos - possibilitamos novas relações e conseqüentes possibilidades de emergência de informação. “*No seu trabalho, a percepção, a prontidão ou consciência enquanto awareness (estado de alerta) do corpo e de seus movimentos é vista como condição fundamental para a expressão*” (NEVES, 2008, p. 38).

O segundo tópico a ser trabalhado no *Processo Lúdico* são as *Articulações*. Por si só, as articulações possuem uma grande função: elas geram a possibilidade do corpo de mover-se. Na técnica, a experimentação do uso das articulações para o movimento possibilita a percepção do próprio corpo como um estudo prático de sua estrutura anatômica. Isso também a flexibiliza, possibilitando a emergência de novas informações e respostas a estímulos externos. Utilizamos-nos de exercícios que trabalham as articulações isoladamente e em grupo, o que possibilita uma percepção e conscientização de seus possíveis usos, sua localidade e independência, dependendo da intencionalidade do movimento. Estes exercícios são nomeados de movimentos totais e parciais.

No uso das articulações também sugere-se que idéias e emoções estejam sendo também articuladas, e assim gerar outras combinações e recombinações:

[...] as articulações permitem a articulação dos movimentos e das idéias no corpo, gerando expressão [...] ao modificar o estado da articulação, estamos mudando os músculos que usamos para um determinado movimento. E, ao usar outros músculos estamos acessando outros aspectos da nossa memória, ligados a eles. Assim sendo, estrutura, significado, sintaxe e semântica caminham juntos (NEVES, 2008, p. 51).

O uso das articulações também contribui para o entendimento do alinhamento postural. A experimentação das dobradiças do corpo gera a conscientização e flexibilidade de tensões musculares limitadoras do movimento e do equilíbrio da ossatura.

O terceiro tópico a ser trabalhado neste momento é o *Peso*: a presença da sensação do peso do corpo, liberando as articulações e conscientizando a utilização do tônus muscular necessário para cada movimento. Este tópico pode ser trabalhado em duplas ou trios, o que ajuda também na percepção do peso do corpo do outro e possibilita a utilização do jogo realizado sobre as diversas estruturas físicas presentes em grupos.

A articulação das diferenças e a percepção do corpo do outro abre possibilidades de relacionamentos mais sutis, possibilitando ao corpo uma atitude de não esperar determinadas respostas, mas de considerar o outro em sua diferença e individualidade.

O quarto tópico, *Apoios*, é bastante importante para a percepção do corpo no espaço. Este tópico é trabalhado sobre duas possibilidades principais de uso dos apoios: o apoio ativo e o apoio passivo. Apoio ativo é a atitude de pressionar o chão com os diferentes apoios possíveis do corpo em relação ao chão, e o apoio passivo, a entrega dos apoios ao mesmo. Aqui também encontramos o trabalho do apoio do olhar no espaço e no outro. Este aspecto é desenvolvido durante todo o processo, mas aqui é dada uma atenção maior a essa informação, que também é bastante discutida no tópico *Presença*. Assim, os apoios em relação ao espaço também são desenvolvidos, sendo este momento mais sutil, já que o apoio não se dá só em relação a algo concreto, mas também na relação com os próprios apoios do corpo que são estruturados primeiramente em relação ao chão, e vão se construindo alcançando o corpo todo.

Entendemos isso como jogo de forças, de tónus muscular, já que temos que dialogar com as necessidades do movimento. Esse tónus muscular é experienciado em movimento, como explica Miller (2007, p. 68): “*O tónus muscular adequado a cada situação é adquirido com base nas experiências vividas nas aulas, mediante a propriocepção*”. Entende-se por propriocepção a percepção espacial do corpo, tanto em movimento, como na pausa:

A propriocepção é o sentido que nos informa sobre as mudanças de posição do corpo. Foi descrita por Sherrington (1857-1952), na década de 1980, como um sexto sentido somado aos outros cinco conhecidos: a visão, o olfato, o tato, o paladar e a audição. Pode ser considerada um “sentido secreto” por nos informar o que se passa no interior do corpo. Receptores nervosos situados junto dos músculos, dos tendões e das articulações captam sensações profundas produzidas por mínimos movimentos. Assim podemos ter consciência de todas as regiões do corpo a todo momento e graças a essa sensibilidade somos capazes de ajustar continuamente nossa postura e elaborar gestos precisos (TRINDADE, 2007, p.37).

A propriocepção é importante não só para a regulação de tónus muscular, mas para o desenvolvimento do movimento em geral. A partir do momento em que percebemos a sensação do movimento, podemos direcioná-lo e fabular a partir dele. A propriocepção pode relacionar-se também ao que definimos como intencionalidade no capítulo anterior.

O tópico *Apoios* trabalha a percepção do espaço pelo corpo, aqui a propriocepção é exigida, sendo que este corpo passa a perceber o espaço e o outro com maior desenvoltura, tanto nos apoios concretos - o chão, o corpo do outro - como nos apoios perceptivos - do corpo em relação ao espaço e também ao outro. É importante que seja consciente essa relação de apoios e suas possibilidades de utilização, para termos a liberdade de jogar com eles. Neste sentido encontramos aqui um princípio importante para a questão do jogo. Como já foi dito, estamos falando aqui de jogo como um estado de consciência do corpo, de percepção e de abertura para trocas, para a instabilidade, para a emergência da novidade. Para tanto, arriscamos dizer que ao trabalhar os apoios do corpo, tanto no nível mais concreto, como no nível mais sutil, estamos permitindo que ele se relacione com sua própria estrutura e com as relações. Estas relações com o outro, a alteridade, ou com espaço, exigem que este corpo amplie-se para a escuta, abra espaço para

o outro, já que sua presença é o único fator que possibilita que este tópico seja desenvolvido.

É óbvio que todo corpo estará envolto por um espaço, mas o apoio que utilizará em relação a ele permitirá, ou não, que a leitura e a escuta do mesmo aconteça. Podendo escutar o espaço, este corpo pode brincar com ele, poderá testá-lo, criar novas possibilidades de relação.

O mesmo dá-se na relação com o outro. Sendo este corpo capaz de lidar com seus apoios, o corpo do outro passa a ser também percebido como área de apoio, de contato, com o qual se pode brincar com diferentes tónus musculares. Um jogo de perguntas e respostas que se dá através da relação entre os diferentes tónus dos indivíduos. Essa relação também pode ser desenvolvida sem o contato direto, tanto por meio dos diversos apoios de olhar, como pelos apoios do próprio corpo, em jogos de relação com ele próprio e em perguntas-respostas com o corpo do outro.

Partindo da conscientização do tónus muscular que o trabalho com os apoios permite, o tópico da *Resistência* vem a ser trabalhada neste momento como uma ferramenta que diferencia o tónus cotidiano do tónus muscular utilizado em cena.

Neste momento, o trabalho do tónus elevado permite a compreensão do corpo em sua tridimensionalidade, já que o mesmo é trabalhado partindo da noção de apoio que já foi estudada, buscando os espaços articulares e não o bloqueio por tensões desnecessárias. Isso acaba por direcionar o trabalho para o próximo tópico que trabalha *Oposições*.

Aqui encontramos a possibilidade de explorar o tónus muscular ainda mais. Como o trabalho do tónus já fora iniciado no tópico anterior, agora a consciência de suas possibilidades e a própria musculatura já estão mais disponíveis a experimentação. A tridimensionalidade gerada pelo trabalho aproxima o corpo do que chamamos de corpo cênico, entendido com um corpo expandido e com tónus muscular diferente do tónus utilizado no cotidiano. Essa construção e percepção de tónus alterado e a expansão do corpo, em outros estudos podem ser encontrados com outras nomenclaturas, como o caso dos procedimentos do Lume-teatro, no qual é chamado *dilatação corpórea*.

Dá-se então um jogo de tónus, e como em nosso caso trabalhamos em busca desse corpo cênico, a percepção deste estado e como acessar esta musculatura é essencial

para que se possa construir um caminho individual em direção ao jogo, tanto em processos de criação como em cena.

Torna-se necessário que o indivíduo possa acessar em seu corpo, a musculatura necessária para entrar em estado de jogo, localizar qual é o tônus que garante a seu corpo esteja em prontidão e abertura para responder e estimular o outro, além de manter-se em trabalho.

Esta manutenção do estado de jogo é fator essencial para que seja possível um diálogo, já que as retomadas de trabalho deslocam um esforço desnecessário, além de exigirem que as relações se restabeleçam. A dificuldade da manutenção, muitas vezes, aparece por conta da não capacidade de regulação do tônus muscular pelos jogadores.

Ter a consciência do tônus e a capacidade de perceber o tônus do outro, permite o brincar com as infinitas possibilidades que se apresentam durante o jogo, bem como a perceber o momento de fazer alterações ou construir diferentes estados, de transitar entre eles. Aqui a escuta é necessária e o equilíbrio de tônus, tanto individual como coletivo, pode sustentar o jogo até que ele acabe não por desarmonias ou falta de possibilidades de sustentação, mas porque todos os elementos que o constituem confluíram para que isso acontecesse.

No tópico *Oposições* passamos a trabalhar mais a ossatura, tirando o foco na musculatura como no tópico anterior, mas preparados por ele para continuar o processo. As oposições são as bases do trabalho na técnica Klauss Vianna. Entendido tanto como indicações de movimento quanto como um jogo de forças, este tema está presente em todo o processo desenvolvido na técnica. O próprio Klauss Vianna declarava que sua dança partia desse jogo. Neste momento o trabalho é voltado para a percepção da estrutura óssea e do direcionamento da mesma, em diversas oposições que podem dar-se no corpo. Perceber as oposições e direcioná-las pode permitir uma amplitude da movimentação, além de clarear as formas que se desenham no espaço.

Outro aspecto importante para esta pesquisa é aproximar este tópico ao que entendemos como paradoxos, tanto físicos como de idéias e de informações como propõe Ferracini a partir dos procedimentos do Lume-teatro. As oposições, muitas vezes, contém informações opostas que coexistem, possibilitando conexões outras entre estruturas do corpo e exteriores a ele. Opondo uma ossatura a outra, possibilito a percepção da mesma, a

ampliação dos espaços articulares e o equilíbrio de forças opostas. A percepção da ossatura trabalhada aqui já constrói um caminho para o próximo tópico e para o *Processo dos Vetores*.

O equilíbrio de forças cria uma possibilidade de jogo pelo encontro com o outro, com a alteridade, uma força oposta e complementar. Entre duas forças, há um espaço no qual moram as combinações e possibilidades. O jogo de opor contém uma dupla possibilidade. As oposições permitem as escolhas, e escolhas definem o jogo. É neste processo que moram os elementos surpresas que mantém vivo este estado. As oposições espaciais e temporais também são elementos que podem gerar o jogo, além de estabelecerem uma relação de atenção entre os indivíduos e ampliar as possibilidades de organizações cênicas.

O último tópico a ser desenvolvido durante o *Processo Lúdico* é o *Eixo Global*. Neste tópico são trabalhados mais especificamente elementos estruturais da ossatura, como o alinhamento da mesma. A partir dos pés, trabalhamos as relações dos joelhos com a bacia, da bacia com a caixa torácica pela coluna, da caixa com o crânio, e as relações dos membros superiores e inferiores com o tronco. Percebendo essas relações e compreendendo o corpo como um todo, o indivíduo é capaz de perceber as transitoriedades das informações, percebendo que ele se modifica a cada passo. O *Eixo Global* é tratado na técnica Klauss Vianna sempre a partir do movimento, da transformação.

Essa característica transitória e a percepção do corpo como um todo ajudam na construção do jogo no momento e geram movimento. O movimento consciente e capaz de saber-se, saber do outro e transformar-se pela própria ação, do outro ou mesmo da vida.

Perceber que possuímos simetrias e assimetrias e que podemos trabalhar em expansão ou em recolhimento também são formas de se desenvolver o *Eixo Global* para que o indivíduo compreenda melhor as relações de trânsito de informações que o corpo possui.

Ao final do *Processo Lúdico*, percebemos um corpo consciente de si, do espaço e do outro, que pode jogar com todas as informações que produz e recebe, tanto num nível macroscópico como num nível mais sutil, onde estas relações se dão de outras formas, transformando-se constantemente.

Ao final do processo lúdico, conquistamos um corpo com maior liberdade de movimento, com capacidade cinestésica mais desenvolvida, podendo registrar, conscientemente, as sensações de um corpo presente. O corpo fica preparado para um estudo mais detalhado das direções ósseas, com toda a percepção aguçada para registrar o desenvolvimento do processo em sua individualidade, respeitando os limites de cada corpo, com suas peculiaridades, memórias vivências (MILLER, 2007, p.75).

A partir daqui iniciamos o *Processo dos Vetores*. Este processo inicia-se a partir do desenvolvimento do *Processo Lúdico* e aprofunda-se numa pesquisa estrutural que permite a consciência do corpo e do movimento, utilizando alguns principais vetores de força que foram apontados no resultado de uma longa pesquisa.

Este processo mapeia oito vetores de força óssea espalhados pelo corpo e inter-relacionados. Estes vetores são utilizados como alavancas para o movimento e possibilitam também um melhor alinhamento postural e conseqüentemente maior prontidão para o movimento.

A esta pesquisa, não cabe um detalhamento extenso do *Processo dos Vetores*, já que o foco está no jogo, questão que se torna mais evidente nos tópicos desenvolvidos no *Processo Lúdico*. Cabe aqui apenas compreender como este processo pode colaborar para que a percepção no jogo aconteça de diversas formas por e neste corpo consciente. Basta-nos dizer que os vetores têm início nos pés, e se distribuem por toda a estrutura finalizando no crânio. Segue abaixo a seqüência dos vetores de força, em ordem:

- 1)Metatarso, é localizado nos pés;
- 2)Calcâneo, também nos pés;
- 3)Púbis, na bacia;
- 4)Sacro, também na bacia;
- 5)Escápulas, cintura escapular;
- 6)Cotovelo, nos membros superiores;
- 7)Metacarpo, nas mãos;
- 8)Sétima vértebra cervical, na coluna cervical.

Todos os vetores estão em relação já que cada direcionamento ósseo afeta todo corpo. Esse trabalho propicia a flexibilização do corpo e do movimento, liberando tensões e possibilitando um corpo mais disponível, além de conscientizá-lo ao trabalhar sua percepção. Outro aspecto que o trabalho com os vetores permite é que o indivíduo conheça

seu próprio corpo e desenvolva seu movimento a partir dele, respeitando sua individualidade, percebendo sua singularidade e dos outros.

Como já vimos acima, a percepção e a consciência do corpo podem afetar na construção da presença do mesmo. Essa percepção e consciência podem dar-se pelo direcionamento da ossatura que aciona diversas musculaturas.

Toda vez que o corpo direciona um osso, acionam-se músculos, que movem outros ossos, numa reação em cadeia, que não se provoca voluntariamente, mas que é resultado de como ossos e músculos estão organizados naquele determinado corpo. Esse processo deixa muito espaço para conexões do momento presente e pretende provocá-las. Ele envolve, sem dúvida, não só os aspectos motores, mas todas as conexões que acontecem no sistema nervoso, incluindo os aspectos sensorial e cognitivo, a produção de memória e imagens mentais (NEVES, 2008, p. 59).

É nesta questão que pretendemos nos ater, nas conexões, tanto estruturais como sensoriais e cognitivas, que o acionamento desse processo possibilita, já que compreendemos o corpo como um organismo que pensa e gera pensamento. Este corpo acionando estas alavancas permite que diversas conexões sejam estabelecidas durante o movimento. O jogo que acontece a partir disso pode estabelecer diversas conexões, tanto pelo desenvolvimento do próprio movimento, como pela relação que acontece entre ambiente e outros jogadores. O que acaba acontecendo é que todas as conexões que acontecem geram o pensamento do corpo, e este, em relação gera o pensamento do jogo.

O pensamento do jogo poderia ser entendido também como as conexões entre todos os elementos que o constituem. Essas conexões se dão nessa zona de acontecimentos que são gerados e geram o jogo, pois afetam e são afetados por esses elementos. São conexões que se dão sempre pelas relações e, portanto, em mão dupla, fazendo com que o jogo mantenha uma organização única e própria, que se recria a cada momento.

Os indivíduos em jogo podem acessar diferentes musculaturas, acionando o sistema nervoso e produzindo “*memória e imagens mentais*” (NEVES, 2008, p. 59), na relação com suas próprias conexões em trânsito e com as informações do ambiente, que podem incluir o outro. Neste espaço entre meu corpo e o do outro, entre meu corpo e o ambiente, no *entre* todos os elementos do jogo é que acontece, em fluxo, a organização do mesmo.

Podemos aproximar essa organização do *Estado Cênico* ao que Ferracini, a partir de outras perspectivas e nomenclaturas, dá o nome de *zona de turbulência*:

[...] ao mesmo tempo em que o ator, em Estado Cênico, está vivenciando uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também se encontra em uma condição de completa “consciência” desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que, para mim, enquanto ator, ao mesmo tempo em que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (ator ou público) e o espaço também me afetam, fazendo com que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de forma macroscópica, dentro do próprio Estado Cênico. A essa zona que está “entre” minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetado chamo de zona de turbulência. Poderia chamá-la também de zona de jogo [...] (FERRACINI, 2004, p.176).

A *zona de turbulência* foi a premissa do trabalho de Renato Ferracini, baseado nos procedimentos do Lume-teatro e na discussão sobre a relação entre linguagens, pesquisa desenvolvida por ele atualmente.



Figura 7- Foto do processo criativo do Núcleo Fuga! Salão do Movimento – Campinas (SP), 2007. Foto: Juliana Schiel.

2.2.3.) Os procedimentos do Lume-teatro

Luís Otávio Burnier fundou o Lume-teatro - Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp no ano de 1985, em Campinas, onde desenvolveu sua pesquisa através da bagagem que adquiriu durante seus anos de estudo fora do país, em mímica e dança moderna.

Luís Otávio Burnier, criador da técnica hoje desenvolvida e utilizada no Lume, iniciou a sua busca artística pela mímica, tendo estudado e trabalhado com Decroux, sistematizador da mímica contemporânea (Burnier, contracapa; Cafiero, 1999;). No entanto, Burnier acrescentaria que era necessário estabelecer uma arte do ator, baseada em ações físicas, mas “resultante de processos interiores profundos e significativos” (Burnier, 2001:81). (...) Assim, para saber como, ao mesmo tempo, dar forma precisa ao trabalho, mas sem perder o “leão”, como criar esta “musculatura emocional” (Artaud, apud Ferracini, 2001: 43), como manter este fio entre a técnica, a “vida”, o trabalho apóia-se nos trabalhos anteriores de Stanislawski, Grotowski, do butô e de Eugenio Barba (SCHIEL, 2006, p. 9).

O Lume-teatro conta com sete atores-pesquisadores que desenvolvem pesquisas coletivas e individuais, tendo como premissa o trabalho intensivo do corpo do ator. Dentre as pesquisas desenvolvidas no Lume, está o trabalho de Renato Ferracini, meu orientador e também coordenador do Núcleo Fuga!

Renato propõe um trabalho que coloca em diálogo as linguagens da dança, do teatro e da performance no Projeto “*Corpo como Fronteira*”:

O recente projeto, que chamo de *Corpo como Fronteira*, no LUME, é exatamente a busca prática desse corpo da consciência. Esse projeto tem como foco e questão básica o corpo em uma liminaridade teatro, dança, performance. Qual é o corpo da dança, que é igual ou parecido com o corpo do teatro, que é igual ou parecido com o corpo da performance? Não cabe aqui descrever detalhadamente os trabalhos e exercícios realizados para tal fim, mas cabe ressaltar que todos os exercícios e trabalhos confluem para a busca de uma sutilização do corpo. Uma busca de transbordar o corpo como “corpo da consciência” (FERRACINI 2007, p. 118).

Por esta pesquisa que surgiu a proposta do Núcleo Fuga, que busca, a partir de uma prática intensiva, o corpo que joga. Um jogo que parte da linguagem em que cada pessoa formou-se, mas que busca um transbordamento pelas relações que se estabelecem

com o ambiente e com o outro. Relações sutis, que visam o espaço entre as linguagens, e é neste espaço que se abre, que acontece o jogo. Jogo que se estabelece a partir da percepção e da construção do *corpo da consciência*. O sentido da conscientização, da autonomia, da sensibilização física e do movimento foram trabalhados a partir da pesquisa de Ferracini, com experiências práticas dos *paradoxos* físicos¹³ e com o que poderíamos chamar de deslocamento ou desterritorialização de fronteiras das linguagem da dança e do teatro.



Figura 8 Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.

¹³ Experimentações práticas que Ferracini propõe ao colocar o corpo em situação de risco, propondo informações paradoxais ao mesmo e forçando-o a tomar consciência de si mesmo: “O paradoxo – o E – pode levar a uma sensação corpórea de confusão, de não controle.[...]É assim que a consciência se plastifica no corpo. Força, portanto, a consciência a tomar corpo, transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência”. (Ferracini, 2007,p.19).

Este corpo, desterritorializado e paradoxal, é lançado na *zona de turbulência*, num jogo no qual a consciência de tudo que acontece está presente, nas sutilezas das relações. As micropercepções são potências que podem ser geradas por este corpo na *zona de turbulência*, são pequenas percepções, também chamadas de “*microafetações, microautoafetações, microautopercepções.*” (Ferracini, 2007, p.115). Ferracini propõe que um possível ponto comum ao corpo nas linguagens seria o deslocamento da atenção para a utilização de suas musculaturas sutis pelas *micropercepções* que compõem as *macropercepções*:

Adentrar nessa zona de micropercepções é, portanto, adentrar em um espaço virtual. Um espaço de infinitos pequenos virtuais perceptivos, que desestabilizam as macropercepções, sejam elas temporais e/ou espaciais. É nesse território virtual das micropercepções singulares virtuais que o tempo e o espaço se recriam no corpo-subjétil do performer. Podemos dizer, então, que a grande maioria, senão todas, as técnicas codificadas de encenação trabalham a partir de uma sutileza das percepções a partir de um deslocamento da consciência do corpo para essas pequenas musculaturas. Isso, de certa forma, lança o corpo no espaço-tempo elementar. Força, portanto, a consciência a literalmente, tomar corpo, transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência”. O corpo da consciência é, literalmente, o corpo integrado que pensa, que gera pensamento. [...] É nesse momento que o corpo torna-se fronteira. É no espaço-tempo elementar que a liminaridade teatro-dança e performance estão virtualizados na mesma zona de turbulência. São as micropercepções que transbordam e expandem as bordas. No corpo-subjétil a borda mais expandida é, portanto, a linha mais próxima, mais sutil, mais delicada de uma dança da musculatura mais interna (FERRACINI, 2007, p. 113, 120).

Os princípios utilizados durante o trabalho prático estão baseados nos treinamentos do Lume- teatro. Relaciono abaixo alguns deles, que foram desenvolvidos ao longo dos laboratórios, junto às interferências das pesquisas atuais do mesmo. Permanecem então, procedimentos que Ferracini acreditou ser de fundamental importância para a construção do corpo base de criação.

Princípios do Treinamento Pré-Expressivo do LUME-teatro¹⁴:

- Treinamento energético: trabalha a exaustão física como meio para a criação.

[...] espaço no qual o ator passa por uma espécie de desautomatização forçada.
[...] Luís Otávio Burnier, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais,

¹⁴ FERRACINI, 2004, p.145 a 164.

pois, em estado limite de exaustão, pequenas linhas de fuga desses extratos podem aparecer. (FERRACINI, 2004, p. 145).

- Olhos e olhar: busca de uma nova relação entre o olhar e o espaço: “Através dos olhos, o ator pode abrir ou fechar seu campo de afecção na relação com o espectador e com o espaço, além de ser um dos fatores determinantes na precisão de uma ação física (Ibidem, p.155).

- Variação de fisicidade (segmentação, variação e omissão): trabalho que propõe a segmentação das partes, a variação (de intensidade, de ritmo, etc...) e a omissão externa de ações físicas ou movimentos como agente expressivo: “[...] Dessa forma, tanto a codificação, como a fragmentação e a omissão de ações permitem ao ator uma recriação de sua própria partitura de ações já pré-codificadas, proporcionando uma vasta possibilidade de aplicações.” (Ibidem, p.156).

- Intenção e impulsos: trabalho que se utiliza de impulsos físicos para a criação e desenvolvimento de ações físicas e movimentos coreográficos.

A intenção nasce na musculatura, antes de a ação se realizar no espaço. É como uma “vontade de agir sem ação”. Podemos defini-la, também, como uma tensão interna ou um estado muscular “em alerta”. Para que essa tensão interna ocorra, são necessárias, no mínimo, duas forças em oposição [...] Pode existir uma ação na imobilidade, uma energia que pode estar “em potencial”, uma dinamização corporal estática (Ibidem, p.156).

- Manipulação de Energia: trabalho sobre a *energia* do performer, através da manipulação de diferentes musculaturas.

A palavra energia vem do grego *energon*, que significa “em trabalho”. Portanto devemos compreender energia, na prática, como a manipulação corpórea de macro e micro densidades musculares em relação à força necessária a essa manipulação. Assim sendo, seu entendimento é relativamente simples: uma densidade muscular mais “suave” necessita uma energia de manipulação menor. Uma qualidade muscular mais densa, ao contrário, necessita de uma força de manipulação maior, e, portanto, necessita de mais energia (Ibidem, p.158).

- Dilatação corpórea: pretende-se alcançar a dilatação corpórea partindo de diferentes exercícios, como o treinamento energético e na relação entre os performers e o público.

[...] a dilatação corpórea estaria vinculada a possibilidade do ator de encontrar caminhos corpóreo-musculares para que suas ações físicas e vocais, ou um conjunto delas, possam estar interligadas a esse campo intensivo e virtual do próprio corpo, mantendo e recriando a atualização dessas ações, ou o conjunto delas, no tempo/espaço através de elementos corpóreos pré-expressivos. [...] a dilatação corpórea não é, para mim, apenas um elemento pré-expressivo, mas é a resultante do próprio corpo em Estado Cênico, no entrecruzar e na relação dinâmica de todos seus elementos constituintes (Ibidem, p. 160).

2.2.4.) O trabalho pré-expressivo do Lume-teatro para o Núcleo Fuga!

No início dos laboratórios, realizamos um trabalho extenso com o *treinamento energético*, o que garantiu o estado sobre o qual o propositor gostaria de trabalhar. Aos poucos foram sendo incluídas instruções que se aproximam da pesquisa atual do mesmo sobre o corpo paradoxal. Ex: ao final do *treinamento energético* eram dadas referências como o corpo que é denso por fora e suave por dentro, ou o contrário... Informações que parecem ser contraditórias, mas que geram um estado interessante para o trabalho.

O jogo foi um princípio constante no trabalho, como sendo uma base sobre a qual partíamos. Alcançando estes estados de criação éramos sempre colocados em situação de relação e jogo, a criação se dava a partir destes elementos.

Alguns outros elementos vieram compor o trabalho conforme eram percebidas aproximações entre seus conteúdos e o que estávamos criando. Exemplos disso foram informações advindas do livro “Amor Líquido” de Zygmunt Bauman¹⁵, no qual encontramos ressonâncias de nosso pensamento, e do qual partiram propostas de improvisação. O livro trata da liquidez das relações humanas na contemporaneidade, tema discutido de outra forma nas improvisações e jogos e em diversos aspectos de nossa pesquisa.

¹⁵ Não pretendemos nos ater as informações retiradas desta obra, já que este não é nosso foco, mas é importante citá-la como mais uma fonte que se agregou ao trabalho durante o processo criativo.

Outro elemento utilizado em improvisações foram algumas imagens da fotógrafa americana Diane Arbus, nas quais também percebemos ressonâncias de nossas criações e de onde pudemos nos servir de informações para criação. Importante dizer que estes elementos surgem como informações que nasceram do processo, e não o contrário. Não partimos de materiais já existentes para a criação, mas sim o inverso: eles se somaram a ela quando nos interessava. No entanto, não pretendo ater-me profundamente a estas questões, já que estas informações foram diluídas no processo.¹⁶

As instruções que partem dos princípios de trabalho do Lume-teatro estiveram presentes em todos estes laboratórios, sendo desenvolvidas de acordo com as necessidades que se abriam no trabalho e amparadas pelas pesquisas de linguagem que Ferracini propunha. Isso, muitas vezes, permitiu uma visualização da possível desterritorialização do corpo, suas potencialidades e o jogo que acontece neste espaço.

O mapeamento realizado acima sobre os princípios de treinamento do Lume-teatro não está completo, é constituído apenas do que foi realizado como princípio de trabalho para esta pesquisa. A cada encontro eram propostos diferentes tópicos do trabalho. Tendo como base um corpo treinado pelo energético. Ferracini começou a propor o trabalho dos *paradoxos*:

Dança uma música, o silêncio, as percepções ou simplesmente dança a sensação de vazio que também não deixa de ser percepção. Agora o responsável pelo trabalho pede ao corpo: exploda densidade, mantenha a suavidade, ou em outro momento: exploda suavidade, mantenha a densidade. Em outro momento: suavidade no abdômem, densidade no resto da musculatura, ou ao contrário: densidade no abdômem, suavidade no resto da musculatura. Não dançar suavidade OU densidade, mas dançar suavidade E densidade. Dançar também suavidade com densidade, ou ainda densidade com suavidade. O corpo cotidiano do senso-comum está repousado e passivamente pontuado no território do OU. Homem Ou mulher, Velho OU criança. Ativo OU passivo. Dança OU teatro. Porque não lançá-lo em fronteira (velocidade) no território do E: homem E mulher, velho E criança. E ir além: lançá-lo no território da experiência: homem e velho e criança e mulher tudo em zona de vizinhança. em peste. O paradoxo – o E – pode levar o corpo à fronteira, pode gerar uma linha de fuga, pode fazê-lo adentrar na zona de experiência. Outras potências, percepções, sensações, afetos (FERRACINI, 2007, p.18).

Para este corpo, paradoxal, foram propostas muitas variações, principalmente a densidade E suavidade, e o velho E a criança. Neste caso, construíamos estas “*presenças*

¹⁶ Anexo 2.

físicas”, e as lançávamos em território de jogo, algumas vezes conduzidos pelo próprio diretor, junto de Renato, em sala.

Com o corpo da densidade E suavidade construíamos ações físicas também paradoxais, como “querer falar e não conseguir”, ou “atravessar uma rua com vontade de fazer xixi”, ou ainda “lançar um buquê de noiva e dizer um palavrão”, “levar um tombo e dizer uma palavra doce”. Estas experiências colocavam estes corpos em situações paradoxais e isto era organizado em seqüências de ações. Estes procedimentos foram utilizados na própria dramaturgia do espetáculo, que arriscamos dizer, está baseada em micropercepções: “*Em trabalhos e experiências recentes realizadas por mim no Lume, constatei que a possível busca de um corpo-nômade-pele, pode passar por dois elementos que se completam entre si: o paradoxo e a micropercepção.*” (FERRACINI, In: Núcleo Fuga! Livro do espetáculo, 2007).

Outro exemplo importante para este corpo paradoxal foi a criação do que chamamos de *linha de suspensão*. Após o trabalho energético e a criação dos paradoxos físicos, nos direcionávamos espacialmente para uma linha, onde possuíamos uma relação de lateralidade. Nessa linha, o corpo do velho E criança era colocado em jogo, em suspensão e, ao ser rompida pelo mínimo movimento, som ou ação física, alterava toda a configuração da linha. Quando isso acontecia voltava-se para a suspensão, e assim por diante. Construía-se assim o corpo paradoxal em jogo de percepção e escuta.

Importante atentar também para a maneira como foi conduzida a construção das *presenças físicas*, que permaneceram de diversas maneiras durante todo o espetáculo. Estas se apoiavam numa relação temporal que chamamos de *a criança, o atual e o velho*. Estas construções foram feitas por um trabalho que se denomina no Lume, de *mimeses corpórea*¹⁷, mas recriado indiscriminadamente, no bom sentido da palavra, por Renato para este objetivo específico. Na realidade, nos utilizamos do trabalho de *mimeses corpórea* para criar nossos *devires* de criança e velho. Criar, pressionar nossa memória em relação a uma foto de criança, e assim trabalhar fisicamente sobre ela no corpo atual, atualizando a imagem da foto em nosso corpo. Criar, imaginar como seremos quando formos velhos, trabalhar, pressionar fisicamente esta imagem.

¹⁷ “Mimeses corpórea é uma metodologia que permite ao ator ampliar o seu repertório de ações físicas e vocais por meio da observação e imitação de corporeidades e dinâmicas vocais do cotidiano. Posteriormente, estas ações são codificadas, teatralizadas e transpostas para a cena.” (FERRACINI, 2003, p.256).

Imaginação corporificada, que posteriormente relacionava-se, tanto de maneira particular entre as matrizes - minha presença *velho* seguida de minha presença *atual* em relação ao espaço e ao tempo - como em relação de paradoxo físico - meu *velho* E minha *criança*. Ou ainda em relação às outras presenças, em jogo, que reconfigurava e atualizava constantemente as presenças.

Também foram propostos nesses laboratórios procedimentos que visavam a questão das fronteiras de linguagens na prática como: transformar uma cena de dança de nosso repertório pessoal para teatro – isso para as dançarinas, e vice-versa para os atores.

Ou mesmo improvisações sobre diferentes acontecimentos da própria estória pessoal de cada um dentro da linguagem artística que desenvolve. Exemplos: “*Qual a cena que você gostaria de montar e nunca o fez? Qual o momento mais constrangedor que você já experimentou na dança? Qual é a coisa que você mais gosta de fazer e como fazê-la dançando? Mostre-me todos os personagens que você já fez na vida sem me mostrar nenhum*”. Estas propostas desestabilizaram informações que eram estáveis em nosso corpo e nos despertaram para uma atitude de questionamentos e reprogramações sobre o fazer na dança e no teatro. Isto sem perder de vista o corpo que foi sendo construído no processo todo. Muitos destes procedimentos, assim como na técnica Klauss Vianna, foram utilizados pelo diretor para a tessitura da dramaturgia do espetáculo final, sendo esta também uma estratégia de pesquisa que partiu de discussões de linguagem, mas que possibilitou uma construção cênica que se abriu para diversos assuntos.

Outro importante princípio adotado pelo processo foi o de não discutir o que estava sendo trabalhado nos dois laboratórios diferentes, já que os mesmos foram acontecendo paralelamente. Isto para que a contaminação que estava sendo proposta se desse na prática, e que o corpo a organizasse, ajudando-o assim a não conceber pré-conceitos formais a respeito do trabalho.

O que percebemos durante o processo foi uma diluição dos corpos, sendo que estes, amparados por todo o trabalho possuíam liberdade de movimento e jogo, percebendo-se só e em grupo, e sempre atento as potências dos devires do espaço: “*Um espaço, um território de fronteira, é, por excelência, um território de devir.[...] Devir é uma Zona de Experiência, lugar-não-lugar-comum de experimentação. Um espaço-território de peste artaudiano.*” (FERRACINI, In: Núcleo Fuga! Livro do espetáculo, 2007).

Este processo de trabalho permitiu diversas conceituações e, muitas vezes, também partiu delas. Em muitos momentos o trabalho era desviado por uma nova perspectiva que se abria no e pelo processo, configurando a instabilidade do mesmo, o risco constante que caracteriza o próprio jogo, estar na fronteira. *“O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção.”* (FERRACINI, 2007, p.19). Ferracini propõe que o *corpo da consciência* (Ibdem, p.20) é constituído das *micropercepções*, geradas por estes pressionamentos, desafios. Este corpo, lançado em jogo, na *zona de turbulência*, pode, a partir das experiências de percepção da técnica Klauss Vianna, colocar todas estas construções em movimento, em fluxo e organizá-las no espaço, gerando uma experiência de fronteira, de *“corpo nômade que é em si mesmo dinâmico, instável, virtual, potente.”* (Ibdem, p.26).

As informações advindas destes dois procedimentos, em relação, geraram um *corpo-em-trânsito*, que se estabilizava na fronteira, na dinâmica de informações e podia se utilizar das ferramentas das linguagens para criar uma terceira possibilidade de comunicação. Sem perder de vista alguns elementos básicos da pesquisa, fomos tecendo aos poucos teias de informações que criavam coerência nos corpos dos dançarinos-atores, e assim abriam espaço para os próximos passos.



Figura 9 Foto do processo de criação; Lume-teatro, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.

Capítulo 3) Emergências do Processo de Criação.

A importância da afirmação da singularidade e das diferenças dos dançarinos-atores em um trabalho de criação autoral foi um apontamento que se abriu nesta pesquisa. Neste sentido, as opiniões - as colocações e posicionamentos não apenas racionais - de cada da pessoa foram levadas em conta nas criações e composições cênicas do trabalho, respeitando assim as experiências e memórias singulares nesta tecitura.

[...] partimos do encontro de individualidades, de presenças no espaço, de corpos que se movem, que acionam entre a dança e o teatro.[...] É o ator-bailarino que com seu acionar cria os momentos cênicos a partir das contaminações, das possibilidades que as presenças abrem neste espaço entre a dança e o teatro.[...] O

indivíduo, sua personalidade, sua presença cênica, suas opiniões, são o material, a idéia em forma de ações físicas.” (PRESTA, In: Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007).

Em um processo como do Núcleo Fuga! esta questão fica ainda mais evidente se compreendermos que as opiniões geradas a partir das percepções dos dançarinos-atores afetam também o outro e toda a reconfiguração dos acontecimentos que se dão a partir delas. Ou seja, há um trânsito permanente de informações que alteram simultaneamente tudo o que está envolvido no evento. Estas alterações se dão a partir das singularidades, que neste caso, são fundamentais para o desenvolvimento de improvisações e jogos, que futuramente poderão constituir a cena.

Outro ponto de discussão é a questão da experiência, da vivência em tempo real de movimentos, ações e matrizes de movimento, chamadas no Lumc-teatro de codificações. Como estar presente no que está acontecendo com seu corpo, em sua memória e na percepção do jogo, não realizando movimentos e entregando-os prontos ao outro? Estar presente na realização até mesmo de movimentos ou matrizes que já estejam codificados, estando atento ao corpo, que é memória e afetação, e nas micro-mudanças que acontecem a cada realização dos mesmos. Ou seja, vivenciar com opinião e consequência o que está se fazendo no aqui e agora e não apenas realizar instruções ou códigos.

Mesmo que indiretamente, o movimento é registrado; suas qualidades são percebidas conscientemente ou não, assim como as consequências na sua relação com o ambiente, e isso provoca alterações no sistema, sejam sensoriais ou motoras, que poderão resultar em outro movimento, que terá a ver com a experiência passada, de alguma maneira. (NEVES, 2008, p.81).

O diretor Norberto Presta sempre atentava para esta questão da consequência do que se faz ao realizar movimentos ou ações, de como meu corpo se reorganiza a partir de uma experiência e de como isso interfere na realização do que virá, mesmo que dentro de codificações. Este apontamento está completamente associado à percepção e reação (opinião) do indivíduo sobre o que está desenvolvendo, mesmo que sutilmente, sendo que estas podem estar relacionadas novamente à *Presença* do dançarino-ator. Como cita Neves (2008, p.83): “[...] em relação à atividade do cérebro, o movimento executado já é

passado. Ele é reconhecido, assim como o estado que traz nele. Podemos, ao nos mover, estar totalmente colados nesse processo, pela atenção. E isto faz diferença.”

Então como manter a memória próxima do movimento ou da ação e continuar em movimento? As combinações, configurações e conseqüências geram os *devires* das próximas ações e movimentos. Ser transformado pelo que faz: Norberto Presta sempre dizia durante o processo *“Você não pode se manter o mesmo depois de ter vivenciado algo.”* Pontua, ainda, que além da atenção, que cita Neves, para o Núcleo Fuga! existia: *“[...] a necessidade de disparar uma qualidade de movimento pessoal, encontrar o ponto no qual o movimento se transforma em ação, ações que provocam conseqüências no indivíduo que as realiza, transformando-o, produzindo as memórias físicas em uma seqüência de ações-posições que revelam presenças sensíveis”* (Presta, In: Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007).



Figura 10 Foto do processo de criação; Salão do Movimento, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.

Os devires que se criam a cada momento são sempre diferentes, pois mesmo que uma ação ou movimento se repita, a cada realização ela é única. Os *devires* que se criam são sempre outros e isso transforma o movimento, mesmo que num nível microscópico. Por isso é importante a atenção colada ao momento presente, situado no movimento ou na ação, ou nos dois ao mesmo tempo. Ocupar-se do que está acontecendo no aqui-agora e não preocupar-se com o que virá a seguir, permite que o corpo vivencie o momento e dê o próximo passo modificado pelo que acabou de acontecer. Ou seja, ocupar-se e não preocupar-se.

A consciência do movimento também pode ajudar que este corpo realize improvisações e codificações com maior presença do indivíduo. Ao acionar comandos físicos estamos nos colocando em estados de alerta constantes, percebendo o ambiente com maior facilidade e de maneira singular. A técnica Klaus Vianna propõe a conscientização do movimento como uma maneira de *acordar* o corpo do indivíduo de maneira singular e

sempre transitória, já que trabalha a educação somática em movimento. Neste aspecto, os princípios do Lume-teatro fundamentam-se na criação de diferentes potências do corpo em criação. Para a criação destes, uma das bases técnicas de trabalho seria o “Treinamento Energético”, que possibilitaria a partir da exaustão física, a construção de um corpo diferente do corpo cotidiano, presente e em potência intensiva de criação.

Para o Núcleo Fuga! importa relacionar no corpo estes princípios e a consciência do movimento em diferentes potências de criação, base que estruturou tanto o processo de criação como a configuração final do espetáculo. É na relação entre dançarinos-atores e entre os mesmos e público, que se constroem as cenas, dentro de um grande jogo de percepções. Cria-se então, a partir dessa união de procedimentos, possibilidades ações físicas (Lume-teatro) a partir da consciência e do uso de diferentes tópicos (técnica Klauss Vianna) como o peso, apoio, etc... e as diferentes possibilidades de relações com o espaço, o trabalho com os níveis – baixo, médio e alto e com o deslocamento. Colocar as ações físicas em movimento, criar e acessar diferentes potências do corpo e da voz (aqui entendida também como corpo), transitar conscientemente por elas são apenas algumas informações que se relacionaram neste processo e que permitem um pequeno mapa do que estamos objetivando quando tocamos os territórios das linguagens que abraçam estes treinamentos. *“Movimento - voz - ação física foram os pontos de partida que me permitiram gerar um primeiro nível de relação com o grupo, livre de qualquer preocupação da construção do futuro espetáculo”* . (Presta, In: Núcleo Fuga! Livro do espetáculo, 2007).

O que percebemos, muitas vezes, é que transitamos na criação de forma tão contaminada que já não era mais possível enquadrar a configuração de criações e futuramente de cenas. Elas se encontravam em trânsito permanente, ficando apenas no corpo, em suas percepções e nas relações das mesmas a organização de todas as informações presentes ali.

O que acontece no corpo que dança? Porque as relações externas muitas vezes são pouco desenvolvidas? Porque o dançarino muitas vezes dança consigo mesmo e não encontra um estado cênico que permita a troca? Gostaria de fazer estas considerações sempre atentando para o foco desta pesquisa, que se faz a partir de minha experiência. Quando questiono o corpo que dança, não pretendo generalizar esta colocação a todos os

corpos que dançam e nem dizer que eles não se relacionam e não trocam com público e outros dançarinos em cena. Minha pesquisa volta-se para estas questões porque, muitas vezes, percebi-me dançando desta maneira. Neste sentido, não serei preconceituosa ao afirmar que o treino da dança leva o bailarino em direção movimentos ensimesmados, como ouvimos, muitas vezes. Nesta pesquisa importa-me discutir esse processo porque desejo o oposto disso, no entanto não pretendo ditar verdades sobre o comportamento do dançarino em cena, escolho outro sentido, a da relação como estratégia de criação. Acredito que, quando a premissa é a troca, é necessário encontrar maneiras de colocar este corpo que dança em relação. Para tanto, a percepção foi o caminho de acesso ao outro que se desenvolveu com mais força, tanto na prática como na teoria nesta pesquisa.

Na prática encontramos na técnica Klauss Vianna uma atenção enorme a percepção, que é estimulada o tempo todo, tanto pela conscientização como por estímulos diretos a ela: ser estimulado a perceber cheiros, luminosidades, distanciamentos de outras pessoas enquanto se improvisa ou se dança uma partitura de movimentos. No Lume-teatro este tema é tratado mais claramente, no que se denomina *dilatação corpórea* do “Treinamento Pré-expressivo”. Neste caso a percepção é trabalhada em relação ao que Ferracini (2004, p.160) chama de “*campo de intensividade e de virtualidade*”, onde o plano muscular do ator e memórias criam partículas de vizinhança entre atores e entre atores e público. Este trabalho foi realizado tanto no *Treinamento Energético* como em improvisações, nas quais nossas ações e reações dependiam quase que exclusivamente das dos outros, tanto como ignição para o movimento como em relação pergunta-resposta.

E o que acontece com o corpo do ator em cena? Porque, muitas vezes, seu corpo é visto como um bloco? Porque sua movimentação, muitas vezes, se restringe a movimentação cotidiana sem recriá-la ou mesmo sem ter consciência dela? Aqui também é necessário o cuidado de não entender estas colocações como generalizações ou pré-conceitos sem fundamentação, mas sim iluminar algumas questões que tendem a permear as discussões das linguagens.

Aqui é importante compreender como o movimento é visto pela área do teatro, mais especificamente nos treinamentos do Lume-teatro. Neste caso, é evidente que não tratamos deste corpo como bloco que apontamos no questionamento acima, este tipo de trabalho de ator está longe do que se produz e se entende dentro do trabalho do Lume. Mas

também é importante definir que existem diferenças no trabalho de movimento que acontece no Lume e na dança contemporânea, assim não cairemos novamente no risco de generalizações.

Na dança contemporânea o movimento é a premissa de construção de pensamento do corpo, sendo que todo o treinamento para ela é dado em função do movimento, já no Lume-teatro o movimento acontece como uma reação do corpo a estímulos de treino, como informações em forma de imagens pessoais, concretas ou de memória, onde os *estados* criados pelo mesmo importam mais do que a configuração do próprio movimento. Na técnica Klauss Vianna percebemos a criação de movimentos desenvolvidos em improvisações que partem apenas da estrutura física do indivíduo, não utilizando imagens ou aproximações de informações externas ao corpo. Diferenças como esta denunciam também as estruturas nas quais se apóiam as linguagens.

Pretender realizar uma pesquisa sobre as linguagens da dança e do teatro e sobre um possível espaço entre elas, não significa reduzir este estudo a aproximações e, muito menos, generalizações, pelo contrário, interessa-nos iluminar as diferenças, complementações e possíveis relacionamentos criativos que podem acontecer neste processo. Não negamos, portanto as fronteiras em que as linguagens se apóiam, sabemos que existem em cada uma delas elementos estruturais que, muitas vezes, difere-se profundamente. Nelas o pensamento do corpo é criado de forma diferente. E isso acontece mesmo se tratando de procedimentos como os utilizados aqui, nos quais a técnica da dança é estruturada basicamente sobre improvisações e os procedimentos do teatro se apóiam quase que exclusivamente na criação do corpo dos atores.

Muitas vezes percebemos que os procedimentos esbarram uns nos outros e outras parecem ter objetivos próximos, no entanto são nas bordas líquidas do encontro das linguagens que estamos interessados aqui. As escolhas destes procedimentos, não poderiam ser quaisquer. Só a diferença das linguagens não permitiria a criação deste corpo na fronteira, diluído entre as bordas líquidas, porém existentes das linguagens.

A memória da linguagem atualizada - tudo que você experienciou na vida, incluindo as práticas nas linguagens de formação - são o corpo do aqui e agora. Uma definição de um campo de experiência e subtração de outros, uma forma de traçar próximas escolhas pelas conectividades do momento, ou seja, uma contaminação que define a

maneira como passamos a compreender e atuar nas linguagens. O que compreendo como movimento, jogo e percepção atualmente está completamente contaminado com as informações trabalhadas no Núcleo Fuga!, ou seja, meu corpo agora pensa a partir delas.

No processo de criação criou-se uma horizontalidade na estrutura do Núcleo Fuga!, sendo que os dois laboratórios tiveram a mesma carga horária e mantiveram o mesmo nível de aprofundamento, cada qual debruçado em suas questões, mas tendo uma base de investigação em comum, o corpo dos dançarinos-atores. Acredito que, na construção final do espetáculo, o teatro ficou mais evidente, já que o diretor convidado é da área teatral, e, portanto, possui um olhar formado dentro dos elementos dessa linguagem, mesmo possuindo abertura e desejo de compreender a dança. Neste aspecto percebi-me em dificuldade, já que parecia não compreender o que era pedido muitas vezes. Um exemplo disso eram os momentos em que o diretor pedia-nos colocações abstratas, como por exemplo, dar a minha opinião sobre o movimento em movimento e isto para mim era incompreensível. Mais tarde, porém, percebi que aqui estava uma grande fonte de discussão sobre o acesso a criação nas linguagens. Acredito que, muitas vezes, na formação em dança, as ferramentas são dadas sem um questionamento dos porquês, ou seja, não é exigido do dançarino uma colocação individual, ou uma opinião do mesmo a respeito do que está realizando. Já no teatro, especificamente neste processo, os questionamentos são dados sem ferramentas claras e objetivas. Quando o diretor pedia-me uma opinião sobre o que estava realizando não me oferecia meios para fazê-lo, já que pedia algo que não estava no movimento que havia criado e sim em algo que eu não sabia o que. Eu nunca havia pensado a respeito disso em minha formação e não conseguia então utilizar as ferramentas que possuía para aquele fim.

O espetáculo em questão encontra-se disponível em DVD¹⁸ nesta Dissertação e acredito que nele possamos visualizar grande parte das discussões feitas aqui, num desdobramento de informações, já que toda a construção do mesmo deu-se sobre as bases das pesquisas dos laboratórios.

Percebemos que o trabalho nos procedimentos escolhidos permitiu ao corpo dos dançarinos-atores desenvolver sua percepção e garantir um estado de jogo constante.

¹⁸ Anexo 1.

Norberto Presta utiliza-se destes elementos na construção do espetáculo, que se configura a partir das relações de percepção e jogo entre atores e entre atores e público.

O espetáculo estruturou-se sobre questões do processo e buscou extrapolar as mesmas, já que sempre foi uma grande preocupação do diretor não criar um espetáculo que se fechasse em questões puramente artísticas, mas que a partir delas, pudesse dialogar com as diversas experiências das pessoas que os assistissem, jogando também com suas percepções e memórias.

Elementos concretos também foram utilizados como estímulos a percepção, como é o caso da utilização do plástico-bolha no chão do palco, elemento cênico importante que não só estimulava a percepção do público pelo som constante e pela memória física que possibilita (quem não pensa em estourar as bolhinhas?). Elas também nos colocava-nos em situação de jogo e risco em relação aos outros atores-bailarinos, já que tínhamos regras claras sobre os momentos de estourá-las ou não.

Este elemento também possibilita retomar a discussão sobre presença que iniciamos acima, já que percebemos que com o decorrer das apresentações do espetáculo, passamos a perceber cada vez menos as bolhas sob nossos pés e os sons que produziam, o que nos apontava para a dificuldade de estar presente no que se está realizando e para como nossa percepção se acostuma a estímulos e passamos a nem notá-los.

Abrimos o espetáculo fazendo um jogo com o público baseado em um exercício da técnica Klauss Vianna, denominado “guardião”. A proposta do exercício é que tomemos consciência do corpo do outro e busquemos aproximar nossos movimentos aos da outra pessoa, percebendo direções ósseas e buscando não imitá-las, mas recriá-las na diferença de nosso corpo.

No espetáculo a proposta do exercício manteve-se, sendo que buscávamos esta relação com o público, tentando recriar em nossos corpos a movimentação deles, em trânsito. Isso gerava um jogo importante para toda a construção do que viria a seguir, já que dependíamos muito da relação estabelecida entre todos os participantes deste evento.

O que é necessário para dançar? No início, pedimos para o público responder a esta pergunta em papéis, que eram lidos por mim em uma cena posteriormente. Suas respostas eram estímulos para a cena que viria em seguir, como uma forma de aproximar experiências, não distanciando a dança da vida cotidiana e, ao mesmo tempo, apontando

para minha experiência de vida enquanto dançarina, como uma forma de mapear as diferentes percepções do que as pessoas entendem pela palavra que define tanta coisa para mim. Como num jogo de encontros, muitas vezes, o que se apresenta nestas respostas pouco ou muito tem a ver com o texto que está sendo desenvolvido, mas é uma maneira de fazer presente as diferentes percepções que constituíram o próprio espetáculo e que apontam pontos de vista diversos que podem modificar até o que está sendo dito.

Outra maneira de perceber as diferentes possibilidades que se abrem em um ambiente como este são os retornos do público sobre o espetáculo. Segue abaixo então, exemplos destas interações, diálogos e retornos.

3.1)Respostas e retornos do público sobre o espetáculo: percepções em diálogo.

3.1.1)- “O que é necessário para dançar?”

Uma estratégia dramaturgica de perceber e recriar estruturas de linguagem utilizada no espetáculo decorrente desta pesquisa foi a inclusão de um questionário fornecido ao público antes do mesmo entrar na sala de espetáculo. Os papéis continham uma pergunta: “Em uma palavra, o que você considera necessário para dançar?”.

Esta questão foi feita como maneira de colocar o público em relação direta com a prática de uma das linguagens utilizadas no espetáculo, e assim tentar aproximar as experiências pessoais, sendo a prática não profissional (e mesmo profissional em alguns casos) da dança comum a maioria das pessoas.

A idéia trabalhada aqui é que ao responder esta pergunta o público pense rapidamente sobre esta linguagem e sua relação com ela, e principalmente, sobre o que é necessário para fazê-la. Essas frases serão recriadas posteriormente já que estes papéis são levados à cena pelo ator Eduardo Albergaria, que os coloca no cenário e, durante a terceira cena do mesmo eu me dirijo aos papéis e os leio.

A pergunta agora é substituída por citações de ações cotidianas, como “Para ir ao supermercado é necessário...” ou “ Para passear com seus cachorros é necessário...” ou ainda “ Para namorar é necessário...” e mantêm-se a resposta da pergunta anterior.

Esta estratégia foi utilizada para buscar deslocar as experiências das pessoas, tanto as de prática como as de fruição para o momento e a experiência presente. Acabam surgindo frases como “Para ir ao supermercado é necessário desejo”, ou “Para namorar é necessário força de vontade”, etc... Estas e outras inúmeras combinações podem aproximar o público da prática da linguagem da dança, numa troca de experiências, ao fornecer esta possibilidade de interferência do cotidiano no espetáculo e ao apontar o treino da dança como cotidiano para uma dançarina.

Relaciono abaixo alguns exemplos de respostas do público para a questão “O que é necessário para dançar?”, como uma forma de ilustrar as inúmeras palavras que surgiram durante todas as apresentações do espetáculo Fuga!¹⁹ e apontar as diferentes percepções e associações do público sobre a prática da dança. No DVD (anexo 1) encontra-se a cena em que essas informações são recriadas.

Estas recriações podem ter gerado algum outro tipo de pensamento a respeito da dança e das possíveis relações entre arte/vida, questão que se faz presente durante todo o espetáculo.

Segue abaixo a relação das palavras, organizadas em ordem de maior para menor aparição:

Vontade (72); corpo (63); música (35); vida (27); desejo (23); alegria (20); alma (17); liberdade (16); ritmo (14); movimento (13); sentir (13); coragem (9); disposição (9); querer (8) respirar (8); paixão (8); entrega (8); pernas (8); desinibição (8); inspiração (7); impulso (6); espaço (6); gostar (6); par (6); amor (6); sensibilidade (5); energia (5); prazer (5); felicidade (4); estímulo (4); chão (4); coração (4); criatividade (4); vento (4); habilidade (4); tempo (4); animação (4); ser (3); voar (3); escutar (3); expressividade (3); emoção (3); concentração (3); ar (3); espírito (3); eu (3); balanço (3); persistência (2); coordenação motora (2); ginga (2); leveza (2); drama (2); nada (2); espontaneidade (2);

¹⁹ As apresentações do espetáculo ocorreram no espaço do Lume-Teatro, no Espaço Cultural Semente e Sesi - Campinas, em Campinas e no Sesc Avenida Paulista e Tusp, em São Paulo, entre dezembro de 2007 e julho de 2008.

ouvir (2); presença (2); pensamento (2); pulso (2); estar (2); fluxo (2); swing (2); entusiasmo (2); som (2); equilíbrio (2); saber (2); atitude (2); desprendimento (2); energia (2); sonhar (2); disponibilidade (2); auto-estima (2); leveza (2); pés (2); nada (2); dor (2); sonho (1); beleza (1); pulsar (1); memória (1); soltar (1); peso (1); envolvimento (1); segurança (1); sagrado (1); desbloquear (10); alguém (1); audição (1); elementos (1); química (1); elasticidade (1); gesto (1); provocação (1); agilidade (1); paciência (1); presente (1); interação (1); determinação (1); mexer (1); agora (1); postura (1); molejo (1); prontidão (1); flutuar (1); dedicação (1); pele (1); educação (1); garra (1); compasso (1); desenvoltura (1); gravidade (1); cair (1); vazio (1); ousadia (1); indivíduo (1); vivacidade (1); lugar (1); sintonia (1); rizoma (1); desencanação (1); simulacridade (1); transe (1); reinvenção (1); talento (1); olhar (1); latência (1); braços (1); atitude (1); existência (1); neurônios (1); gente (1); sorrir (1); calma (1); dançar (1); matéria (1); risco (1); fôlego (1); coluna (1); lua (1); imagem (1); jogo (1); clima (1); foco (1); gingado (1); sapatos (1); elétron (1); bicicleta (1); estômago (1); motivação (1) ; começar (1); malemolência(1); contexto (1); existir (1); alma (1); palavra (1); dinâmica (1); pessoa (1); silêncio (1); sentidos (1); técnica (1); esforço (1); fluidez (1); cintura (1); cultura (1); necessidade (1); onda (1); borbulhamento (1); abismo (1); reverberação (1); manifestação (1); desequilíbrio (1); consciência (1); vitalidade (1).

3.1.2)- Diferentes pontos de vista e leituras.

Aqui exponho alguns trechos de e-mails contendo diferentes retornos do público enviados para o Núcleo Fuga! sobre o seu contato com o trabalho, que por todos os apontamentos acima, foi desenvolvido e posteriormente estruturado como uma obra cênica sobre as pequenas percepções e que, portanto, permite diferentes leituras.

Relatos de públicos diferentes de locais diferentes, que ajudam a ilustrar que cada experiência é uma e que o que importa para esta pesquisa são as diferenças, as criações e recriações possíveis de pensamento, de vida.

oi oi.

a primeira impressão é a que fica.

parabéns!
acontece. rola. órna. é divertido, comovente, descontraído, engraçado.
não entendi nada mas fez todo sentido. Se faz sentido, faz sentido e é isso que importa! não tenham medo, vão em frente.
levar-se a sério pra quê?
Antenado, alternativo, inquieto, é bom!
falta alguma coisa? Sim. Não.
Falta sim:
sejam felizes, sorria mais bailarina, quer sair comigo atriz? cinema, teatro, parque, museu, passeio, show, cerveja, boate...
Felipe.

Tudo bem? rrsrrsrs!
Olá, meu nome é Daniel! Primeiramente gostaria de dizer que sou um admirador do trabalho de vcs, assisti a peça teatral apresentada no Sesi, e admito que a atuação de vcs é emocionante. Dá para perceber que vcs usam a alma e não somente o corpo para representar.

Gostei da maneira com que vcs conseguiram mostrar como o amor se tornou algo tão fulgaz, e como buscamos encontrar o que chamamos de felicidade através das representações. É uma verdadeira comédia da tragédia que a vida representa, é como ser a um zumbi, estar morto mas mesmo assim caminhar, triste e totalmente confuso. Não sei se alguém de vcs se lembra, mas cheguei a comentar que a peça me lembrava as idéias de Schopenhauer, Por que é como se a vida se resumisse em representações da nossa vontade. Vou explicar melhor:

Em uma certa vez alguém disse: A vida é um sonho, as vezes é preciso morrer para nascer mais forte! Será tanto a vida quanto a morte fenômenos proporcionados pela nossa vontade? Ou seja, porque a morte deve ser encarada como o fim? Porque não pode ser vista como uma transformação de algo bruto para algo mais refinado? Semelhante a uma semente que deve morrer para germinar.

Nós agimos e pensamos movidos pela dor, seja ela a dor por não querer sentir dor ou a dor como a uma aliada, como a um mentor. Na verdade a vontade se torna o objeto e a vontade surge nas representações. Representações muito bem expressas nos versos de Lord Byron, que diz: Não vivo apenas em mim mesmo, mas me torno parte do que me circunda, e para mim montanhas elevadas constituem um sentimento.

De nossas representações é que conhecemos o objeto ou seja o que dizemos ser real. Será a realidade também uma representação da nossa vontade? Onde podemos ver apenas o que queremos ver, sentir apenas o que queremos sentir.

Por trás das perfeições da vida, se esconde as imperfeições, como se na verdade não existissem nem um e nem outro. Mas sim uma unidade das duas qualidades, mas escolhemos ver o que é mais comodo para o momento.

O real é mais do que podemos ver ou sentir, devido ao fato de nós existirmos no mundo e o mundo existir em nós.

Não sei se viajei de mais na maionese, mas consegui ver tudo isso na peça de vcs, é triste ver como todos vcs tem afinidade com a tristeza e o vazio, digo isso porque não tem como representar sem sentir. Mas talvez por ironia da vida a tristeza e o vazio, ficaram melancolicamente artísticos. rrsrrsrs!!!!

Bom é isso, desejo Sucesso para todos vcs!!!! Até+.

Daniel Ferreira de Oliveira.

Em campanha por plástico-bolha em todos os espetáculos

Cenário – um andar qualquer da Unidade Provisória SESC Avenida Paulista. A peça começa no foyer e se desenvolve dentro do espaço teatral.

Personagens – Ator I, Atriz I, Atriz II, Atriz III, casal de senhores, homem do elevador, mulher do elevador, crítico, conhecido do crítico, moça da terceira fila, platéia.

*(Público está no foyer, com papel e caneta na mão, em um clima de descontração. Esperam o início da peça **Fuga!**, que faz parte do projeto Primeiro Sinal, do qual já participou, por exemplo, o espetáculo curitibano Os Leões)*

Ator I: Já respondeu a pergunta? Posso pegar seu papel?

Crítico: Mas eu não recebi papel nenhum.

Ator I: Vou pegar para você.

(Ator I sai e volta instantes depois, com uma meia folha, que entrega para o crítico. A folha traz a seguinte questão: “O que é preciso para dançar?” Crítico responde e entrega a folha para o ator I, que se dirige para o meio do público)

Ator I: Por favor, não desliguem os celulares, mantenham algum tipo de contato com a realidade lá fora. Eu sei que algumas pessoas já desligaram, e dá aquela preguiça de ligar. Mas liguem. Se quiserem atender o celular no meio da peça, sintam-se à vontade. Se quiserem tirar foto com flash, também pode.

Senhora da platéia *(dirigindo-se ao marido):* Nossa. Nunca vi isso. Muito estranho!

Marido da senhora da platéia: Sim, muito estranho!

Crítico *(para ele mesmo):* Droga! Devia ter trazido minha máquina fotográfica!

(Público se dirige ao auditório, composto por uma arquibancada e um espaço de encenação coberto por plástico-bolha – mais conhecido como aquelas bolinhas que protegem os eletrodomésticos e que são muito, muito gostosas de estourar. Elas cobrem todo o chão e a parede do fundo do espaço de encenação. O público chega a pisar nelas no caminho para os lugares na primeira fileira – algumas pessoas pisam bem devagar, como se não quisessem fazer barulho ou chamar atenção. Outras já sentem prazer no ato. Em cena: atriz I, atriz II, atriz III e ator I, eles começam a observar a platéia.)

(Pausa na cena. 1 hora depois, o cenário é outro. Agora, crítico e um conhecido do crítico estão na porta do elevador do SESC, esperando pela carona para o térreo.)

Conhecido do crítico: E aí? O que achou?

Crítico *(meio informal):* Logo no início, eles tentam romper com a quarta parede e buscar uma interação. Com isso, tentam tirar o público de uma posição confortável de mero espectador, e fazer com que ele tenha uma experiência questionadora – que mistura realidade e ficção. Brincam com a própria forma do espetáculo e com as possibilidades de experiências que o público e ator podem ter dentro de um teatro.

(Pausa. Cena volta ao auditório, 50 minutos antes. Atriz I começa a imitar gestos de pessoas da platéia)

Atriz I: Agora vou fazer um pout-pourri de todos os personagens que fiz no teatro. *(Começa a andar, praticamente normal, fazendo barulho ao pisar no plástico bolha. Atriz I busca romper com suas formas de atuações anteriores.)*

(Depois de movimentos de dança contemporânea, e frases que dão idéia de tempo e medos, advindos de experiências e pesquisa dos quatro artistas, ator I se dirige ao centro)

Ator I *(Pergunta para o público):* Vocês estão com seus celulares ligados?

Moça da terceira fila: Não.

(Risos)

Ator I: A senhora poderia ligar seu celular?

Moça da terceira fila: Claro.

Ator I: Poderia me ligar? Se não tiver crédito, pode ligar a cobrar mesmo. Temos créditos só para isso.

(Risos. Moça liga. Ator I deixa o seu celular tocar, e começa a dançar ao som do toque do aparelho. Atriz I, II e III fazem a mesma coisa.)

(Pausa. Avanço no tempo. Crítico e conhecido do crítico continuam a conversa em frente ao elevador, depois do espetáculo)

Crítico: Sabe a cena em que os atores pedem pra ligar pra eles? A proposta é a de que o público interfira na cena. Em vários momentos, esse “namoro” com a platéia traz a proposta de fazer com que os espectadores sejam parte do espetáculo, ou como diz a sinopse “trazer o público para dentro da cena, e, em alguns momentos, os performers para fora dela”. Porém, isso acontece de forma muito tímida durante toda a peça. Essa interação não chega a ser completa e provocadora. O público continua confortável em sua cadeira, se divertindo com a possibilidade de seu celular tocar ou de um olhar perdido do ator encontrar o dele. Um não invade o espaço do outro.

(Pausa. De volta ao espetáculo, atores começam a dar tapas uns nos outros. Dançam ao som de um MP3 pendurado no teto. Ator I liga para o celular da senhora da terceira fila e conversam sobre banalidades. De um MP4, a platéia assiste ao vídeo que

mostra um olho. Dança contemporânea. Reflexões pessoais. Dança contemporânea com um elástico.)

(Pausa. Em frente ao elevador, ainda estão o crítico e o conhecido.)

Crítico: O mais interessante da peça são as imagens mesmo, a idéia do plástico-bolha, em que qualquer movimento em cena é escutado, as percepções são aguçadas. A idéia do uso da tecnologia também é bacana, mas eles não exploram muito, assim como a idéia do tipo de interação. Quando eles ligam para os espectadores, fica um pouco no senso comum – perguntas de “você está gostando”, “e aí?”. Dá pra ver que é um contato que fica só na superfície. Quando o espectador colocou seu celular no viva voz, a cena ficou mais legal. Nesse momento, fiquei pensando se foi combinado isso. Mas gosto de pensar que a idéia foi mesmo do senhor na platéia... hehehe. As reflexões e frases que eles falam durante a peça acabam sumindo em detrimento das imagens. O que fica mesmo na memória, é muito mais o que é visto, e não o que é ouvido. Mas acho que é um início de pesquisa. Como a peça faz parte daquele projeto do SESC, de grupos jovens em início de carreira, acho muito válido esse tipo de experimentação. E você? O que achou?

Conhecido do crítico: Ah, eu gostei.

(Porta do elevador abre. Crítico e conhecido do crítico entram, junto com um monte de gente.)

Homem *(dentro do elevador, reclama para uma mulher):* Os caras estão parados no palco, as pessoas já começam a rir. Nunca vi, riem de tudo. Isso é sintoma da TV, em que tudo é comédia.

Mulher: Unhum.

Homem: E agora, no teatro, tudo é simbólico, né?

(Porta do elevador abre.)

17.999 bolinhas de plástico-bolha para estourar com o pé

Publicado em 18/03/2008

Bom dia,

Primeiro explicarei a motivação do e-mail; segundo, me apresento. Enviei também o texto, um pouco longo, em anexo. Mais "limpo" para a leitura do que no corpo do e-mail.

A motivação vem do espetáculo Fuga que assisti no Feverestival. Ele mobilizou em mim uma série de reflexões que vinha tendo, fruto de meu trabalho de pesquisa de doutorado sobre um tema anti-memória, anti-lembrança, anti-evocações: “A Doença de Alzheimer”.

Explicando melhor; o trabalho de vocês foi “catalisador” naquilo que estava latente, que estava prestes a emergir.

A razão para essa relação que fiz entre o trabalho de vocês e o meu está talvez na grande indagação que fazia desde o começo de minhas pesquisas sobre Alzheimer que datam de 10 anos: na demência (de-mens, sem mente, sem razão, sem alma, sem sentido) não sabemos o que fazer com o corpo que fica enquanto a mente (alma, a razão, a memória) se esvai. Esse não era o enfoque “científico” de meu trabalho. Mas, como posso chamar de “meu” trabalho e “eu” não sou feita apenas de “enfoques ditos científicos”, busco os suportes e experimento (no sentido de “experiência sensível” e não apenas laboratorial) os elementos para a compreensão da natureza humana (em declínio no Alzheimer) em outros domínios.

O que me motivou então a escrever este e-mail? Isso precisava ficar registrado com uma “contraparte” que se concretizou para mim de forma muito clara: na semelhança de categorias e instrumentos que identifiquei em duas perspectivas que, a princípio, poderiam ser consideradas tão distantes, a saber, uma pesquisa sobre Alzheimer e o trabalho de vocês (ou melhor dizendo, do que interpretei e conheço apenas a partir do espetáculo e do material entregue no espetáculo). Meu raciocínio foi então: se o trabalho deles me fez refletir e organizar melhor as questões que estruturam, as questões que permeiam e as questões que estão latentes, mas não formuladas ainda ... o contrário poderia ser também verdadeiro, mas eu reforço, poderia

Elenco algumas das categorias, dos instrumentos e dos temas que identifiquei como comuns: memórias e evocações; corpo e sentido; o medo; o tempo; a repetição e a criação (estas duas últimas em especial e, por isso, explico mais). Observei no comportamento das pessoas com Alzheimer o que é chamado de comportamento automático, repetitivo. “Peguei”, no corpo e na linguagem de pessoas com Alzheimer, tudo aquilo que seria mais automático (ou seja, onde se pressupõe que não há mais criação; nos meus termos, cognição), e procurei mostrar o que havia de novo, de inaugural, de original nessa repetição automática. A minha surpresa foi encontrar no material de vocês o verso de Manuel de Barros que serviu de epigrafe a meu capítulo sobre a repetição em Alzheimer: repetir, repetir, até ficar diferente. “Empiricamente”, mostrava, em minha tese, aquilo que era fruto de uma intuição difícil de fundamentar no campo das ciências cognitivas, mas tão clara por meio dos versos de Manuel de Barros. Mas meu “compromisso” não era fazer poesia, não era fazer arte ... estava num campo em que os termos deviam ser modificados para fazerem sentido para os colegas pesquisadores. Mas no fundo era isso: repetir, repetir até ficar diferente. Tinha em mente a proposição de uma pesquisadora que trabalhava com repetição, numa perspectiva antropológica e sociolinguística (Bárbara Johnstone), : “Repetição é então uma forma de criar categorias”.

Outra reflexão: “eu queria lembrar de tudo o que eu já esqueci, só para ter certeza de quero esquecer aquilo que lembrei”. Pensem, como exercício, na implicação desta frase para as pessoas com Demência de Alzheimer, cujo maior ícone é a “perda progressiva e irreversível da memória”. Poder lembrar o que esqueceu seria poder lembrar de si mesmo, seria lembrar do “eu” que nos escapa aos poucos, mas de forma irreversível,

no caso da demência. A capacidade seletiva da memória sem a escolha (nem consciente, nem inconsciente) do sujeito sobre o que quer lembrar e esquecer; a seleção involuntária, determinada pelo depósito de placas senis no cérebro. Não há fuga. O medo do esquecimento é o medo da perda de si, da perda da identidade. Mas o corpo fica. Os outros não podem te esquecer. Em nossa tradição cristã ocidental, nunca resolvemos bem o problema que criamos quando “decidimos” ver o mundo em dicotomias: passado e presente; pode e não-pode; bem e mal; lembrar e esquecer; normal e patológico; norma e pathos; corpo e alma, etc. Não há fuga? Sabemos o que fazer com um corpo doente, desde que a mente esteja sana, intacta. Nos perturbamos, todavia, com o corpo sem mente, com a loucura. Com um corpo, visível, que denuncia uma outra forma de ser humano. É mais um autor, Tomasello. Preocupado com as teorias evolucionistas, desconfiado do ser biológico, em seu livro “Origens culturais da cognição humano”, o autor nos fala o que temos de distinto dos outros animais (velha questão!): a capacidade de reconhecermos o outro como um co-específico (com os medos, os mistérios, as normas, as ideologias, o corpo, a linguagem ...) e a capacidade, única, na espécie humana de trabalhar em colaboração para criar de forma inteligente, nova, original. Seria uma longa história expor as idéias de Tomasello aqui, mas pensemos, “como carregamos conosco as idéias, as práticas, a linguagem, os conhecimentos de outras gerações sendo, no entanto, diferentes das outras gerações?” repetir, repetir, até ficar diferente.

Pensando de novo no meu tema, evoco Foucault, que teve uma sacada brilhante (dentre as suas várias): a demência é dúbia; o ser humano é completamente desligado da realidade; e tem que se ver agora às voltas consigo mesmo. Desligaram seu celular, metáfora do contato com a realidade; o encontro é com a loucura, é consigo mesmo. Se entendemos a loucura, entendemos o ser humano. Quanto desejo de auto-conhecimento! Mas, projeto abortado ... não sabemos “ler”, enquanto seres com razão, a linguagem (verbal e corporal) da loucura. Perdemos o nosso co-específico. Mantivemos nossos celulares ligados. Todos têm medo de desligar o celular; nem que seja por uma hora de espetáculo ... por uma hora de possibilidade de encontro consigo mesmo. Do que fugimos afinal?

Bom, paro por aqui. Parabéns, à equipe, pelo projeto. E obrigada pelas reflexões.

Fernanda Cruz. Fevereiro de 2008.

Segunda-feira, 17 de Dezembro de 2007
O olhar aguçado que produz respostas...

Então, se o pensamento é a guerra civil do ser, pode-se dentro da sociedade moderna analisarmos cada fato cotidiano e desvendar então as influências que nosso interior sofre decorrido dessa indução externa canalizada ao tal da guerra civil (cognitiva) e individual, claro que com mais intensidade e facilidade na cabeça de uns. Há os indivíduos nomeados “casca grossa” que são mais difíceis de serem rompidos – não que estes não façam parte deste fluxo sistemático capitalista – por conterem dentro de si um antídoto que por vezes excede a força descontrolada do caos, tornando-o útil. Ou seja, é possível um

rompimento entre esta transição dos fatos externos passando-os por um tipo de filtro onde se extrai somente o que lhe é propício de acordo com sua estrutura cultural e racional. Esse antidoto seria esse juízo cultural perceptível sobre a realidade imposta, como uma identidade subjetiva de onde nascem caminhos alternativos para se confrontar com as regras padrões. Na peça “Fuga!”, senti esse conflito excessivamente. A mente parece se associar em alguns casos mesmo não sendo explícito (propositalmente) o que se representam em cena, vindo até nós de forma simbólica representativa onde nos obriga a buscar respostas para se formular as atitudes expostas, por hora estranhas, outras comuns até demais, outras figurativas, abstratas, realistas, metafísicas, mas todas deixam no ar um mistério-poético onde o “ver pra então se olhar” codifica individualmente segundo suas experiências o que se passa a pouca distância (o que no começo nos dá a impressão da existência da quarta parede, um mero engano), e olha que muitas propostas de cena fizeram-me sentido em alguns dias depois no decorrer do meu cotidiano, por que querendo ou não as imagens grudam na mente exatamente por conterem em si essa essência mistério-poético, como num sonho onde tudo parece retalho ou num quebra cabeça em que temos a noção de toda a figura, mas precisamos encaixar peça por peça. De início a gente se sente constrangido, estranho, incomodados com a própria diversão, os atores ficam lá olhando pra você num tempo indeterminado como crianças ingênuas quando se deparam com um estranho a primeira vez. Eu fiquei sem reação, sem expressão alguma, não sabia se ria se ficava sério, desviava o olhar e fixava, pensei até em sair gritando por paranóia provocada. É, eles realmente provocam reações, ativam essa guerra civil que vezes contida, se relacionam com o público (que até certo ponto está perdido em seu próprio mundo, em transe) diretamente e se não fossem os celulares ligados em cena e os toques musicais ativos... Eles não se moveriam, eu não me daria conta de que tudo é teatro (e de que não existe a quarta parede). Ah, aí sim! Por um certo momento pensei, agora a “peça” segue seu rumo, e seguiu, belíssima, bizarra, misteriosa, cada vez mais se aprofundando na linguagem simbólica representativa e a gente se deixa levar como num sonho inconsciente, brincadeira alternativa de adulto-criança onde o tempo real lhe parece surreal e o que é parece não ser. A peça é uma experimentação da fusão entre dança-teatro com uma linguagem contemporânea onde se especula sobre o convívio do homem moderno em sua sociedade consumista libertária como forma comum de poder total alienante e toda facilidade das massas se adaptarem liquidamente (Zygmunt Bauman – Modernidade Líquida) às tecnologias padrões e por essa razão se desapegarem afetivamente entre si: “ter é ser e ser é estar”.

Baita peça punk!

FUGA! LIDA COM EMOÇÕES PARADOXAIS, DO RISO AO CHORO! É O CORPO RELACIONAL, PARADOXAL, EXISTENCIAL, QUE SE VIRTUALIZA E SE DILUI NO ESPAÇO.

1. SISTEMA NERVOSO DILATADO - DE QUE FORMA SE CONECTA NOSSA MEMÓRIA PESSOAL A TODA ESTA CONFUSÃO DE ACONTECIMENTOS HISTÓRICOS? (NOBERTO PRESTA - DIRETOR)

2. NOSSO COTIDIANO BANAL CONTÉM O MUNDO E UMA ESFERA POÉTICA INSUSPEITA, COMO A TÉCNICA DURA TAMBÉM CONTÉM UM TERRITÓRIO DE MISTÉRIO, ONDE O QUE SE É NÃO INTERESSA, BASTA SER (JOÃO RICARDO - ASSISTENTE DE DIREÇÃO).

3. INDIVÍDUOS COMO ILHAS, QUE NÃO PODEM, NO ENTANTO, VIVER SEM OUTROS. RELAÇÕES INEVITÁVEIS DE AFETOS, SEMPRE PRESENTES,

QUASE SÓLIDAS, POR VEZES, MAS DE NOVO FUGIDIAS (JULIANA SCHIEL - FOTÓGRAFA).

4. FAZER NASCER DE VC+EU, A TERRA, APOIO DE NOSSOS PÉS FLUTUANTES, ERRANTES, QUE CONCENTRAM O DESEJO DO FUTURO, ATUALIZANDO O QUE CHAMAMOS DE PASSADO EM CADA FIO DE CABELO MEU QUE CAI, QDO RETIRO MEUS GRAMPOS...(ANA CLARA - DANÇARINA).

5. ME ABRAÇA E DIZ QUE ME AMA...E ASSIM FAZER A PELE SE SENTIR TOCADA.(CAROLINA LARANJEIRA - DANÇARINA).

6. EU QUERIA LEMBRAR DE TUDO O QUE EU JÁ ESQUECI, SÓ PRA TER CERTEZA DE QUE EU QUERO ESQUECER AQUILO QUE EU LEMBRO. (EDUARDO ALBERGARIA - ATOR).

7.O RELÓGIO PULSA DENTRO E FORA DE MIM...QUERO PREENCHER ESSE BRINCALHÃO ANSIOSO CHAMADO TEMPO...QUE TEMPO É ESSE QUE ME FAZ CORRER DISPUTANDO COMIGO MINHA VIDA, OS MEUS CAMINHOS? (EVELYN LIGOCKI - ATRIZ).

“Por favor, não desliguem os celulares, mantenham algum tipo de contato com a realidade lá de fora...”.

Postado por Olhos Soturnos às 07:52 1 comentários

<http://olhossoturnos.blogspot.com/>

É...
Então...
Pois é...

Continua...
Vá em frente...
Nade sem parar...

É...
Então...
Pois é...

Continuou?
Ainda em frente???
Olhou bem?
E????

É...
Então...

Pois é...

Cabeçada em Transparência
Silêncio em Transparência
Não pode não,
parar nem pensar.... Erika Cunha.

3.2) A zona de turbulência e as *micropercepções* entre as linguagens

A complexidade presente na arte contemporânea e, mais especialmente nas artes cênicas contemporâneas, permite-nos refletir acerca do porquê e do como arriscamos dizer que *treinamos* a percepção dos artistas envolvidos nesta pesquisa, já que compreendemos a plasticidade das conexões cerebrais. Compreendendo que nossa percepção é parte de uma complexa rede de trocas entre o sujeito e seu ambiente, e que este sujeito, neste caso é um artista do corpo que se propõe a sutilar suas relações, ampliar sua sensibilidade colocando o corpo em um estado de percepção aguçada e ainda lançá-lo em jogo. Propusemo-nos experimentar e discutir a criação destes corpos que, mesmo tendo sido treinados anteriormente nas linguagens da dança e do teatro, pudessem relacionar-se pelas *propriocepção* e sutilezas das percepções que foram se estabelecendo. As ferramentas da linguagem da dança e do teatro buscavam muito mais a liberdade de trânsito de informações e de jogo do que determinar exclusões que fizessem o corpo apenas responder desta ou daquela forma.

Acreditamos então, ter permitido que estes corpos criassem com a liberdade de trânsito entre as linguagens, garantindo a experiência das ferramentas fornecidas no processo. Pudemos estabelecer formas de relação próprias nas quais as *micropercepções* foram se desenvolvendo entre os jogadores.

Como propusemos acima, as *unidades mínimas de informação* destas linguagens, a ação e o movimento se diluíram de tal maneira nos corpos dos envolvidos, que as informações que emergiram dos mesmos habitavam o que chamamos de território *entre*. Esta diluição, neste caso, abriu espaço para que as relações se estabelecessem a partir

das percepções e do jogo entre elas. Esta instabilidade, desterritorialização, não localidade permite que ampliemos o que entendemos por percepção, experienciamos as *micropercepções*.

Experiência esta que é percebida por este sujeito consciente no sentido de *estado de alerta*, e que não se reduz a uma síntese racional, mas se amplia por todo o corpo enquanto *devenir*, enquanto possibilidade, enquanto memória e atualização.

Importante reafirmar que a utilização do conceito de *micropercepção*, nesta pesquisa, como uma emergência do processo, ou seja, percebemos que o que surgiu durante o processo e conseqüentemente no espetáculo, aproxima-se do que, conceitualmente, Renato Ferracini propõe como pequenas percepções presentes em toda *macropercepção*.

Exemplos práticos disso eram as propostas que Renato fazia sobre as figuras que construíamos, nas quais buscávamos sutilar ao máximo sua exteriorização enquanto que, paradoxalmente, buscávamos mantê-las em atividade máxima dentro do corpo, pressionando então o corpo nesta situação a pensar sutilmente. Qualquer pequeno impulso ou movimento reorganiza o todo e o transforma mesmo que microscopicamente ao mesmo tempo em que nossa atenção atualiza constantemente a memória da grande intensidade internamente. Ele nomeava este procedimento, metaforicamente de “*grande dentro e pequeno fora*”.

As relações que foram aparecendo a partir destas improvisações davam-se nestes corpos, e mantinham esta característica de ser sutil e extremamente potente, já que nossa atenção era exigida constantemente e as trocas davam-se apenas por olhares ou pequenos movimentos. Isso reverberava no outro como uma grande informação “*dentro*”, mas que precisava ser sutilarizada ao ser exteriorizada novamente, e assim por diante. Esse jogo era utilizado em diversas situações, independentemente do que estava sendo trabalhado se caracterizar mais como unidade de movimento ou ação. Como cita Ferracini (2007, p. 19): “*O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve essa questão em ação, em atividade. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção.*”

Percebemos também que esta proposta pôde construir uma relação própria com o público, que ao entrar em contato com a obra, passa a ser convidado a vivenciar esta

experiência sutil com a criação dos dançarinos-atores e tornar-se parte deste jogo de afetações que acontece na *zona de turbulência*.

Um exemplo disso seria a primeira cena, já mencionada acima, que surgiu de um exercício proposto por Jussara, no qual deveríamos nos ater a uma parte específica do corpo do outro como o osso sacro por exemplo. Deveríamos então *guardar* o osso sacro de um outro, ou seja, acompanhar seu direcionamento pelo espaço em relação ao meu osso sacro. Isso não quer dizer imitar o movimento do outro - e essa diferença é bem importante, já que se torna uma relação muito sutil a partir da percepção do meu corpo em relação ao corpo do outro e ao espaço.

O diretor Norberto transformou este exercício na primeira cena do espetáculo, na qual os dançarinos-atores relacionam-se desta maneira com o corpo do público, *guardam* diferentes partes do corpo do público de uma forma sutil. Estabelecemos uma relação de olhar com alguém e passamos a perceber seu corpo através do nosso, direcionando de forma sutil nossa ossatura para as posições que em que a pessoa se encontra ou propõe.

Esta relação é extremamente delicada, já que corremos o risco da imitação a todo o momento, o que acabaria com o jogo. O importante aqui é manter a atenção nos pequenos movimentos e direcionamentos ósseos e a partir deles construir um diálogo com diversas pessoas do público e também entre os atores-dançarinos, fazendo então um convite a esta experiência coletiva de criação, de jogo de sutilezas. Esta cena encontra-se disponível no DVD²⁰ do espetáculo.

Este primeiro convite é de extrema importância para a experiência que estamos propondo a seguir, já que muitas vezes cria o ambiente "*físico-sensível*", a que Norberto Presta nos chama a atenção, e pode dar início ao tipo de relação que nos interessa estabelecer tanto entre os dançarinos-atores como entre eles e o público. Para que isso aconteça lançamos então a hipótese filosófica apresentada nos capítulos anteriores, de que a percepção pode ser *treinada* pelas ferramentas utilizadas neste processo, e que esta, produzida pelo pensamento do corpo, poderia então se tornar cada vez mais sutil e sensível, gerar e ser gerada pelas *micropercepções*: "*Esse possível corpo da consciência – ou uma*

²⁰ Anexo 1.

consciência plástica – está focado em suas micropercepções e microarticulações.[...] O corpo que pensa e, portanto, cria, é microscópico.” (FERRACINI, 2007, p.20).

Durante este processo de criação aqui descrito, em terreno de jogo, no qual são exigidas informações individuais de cada dançarino-ator, estas pequenas percepções podem lançar o corpo em um território de fronteira ou *zona de turbulência*. Nesta zona as respostas aos estímulos não se condicionariam nas *macropercepções*, mas seriam criadas e recriadas pelas infinitas pequenas combinações possíveis que moram nas sutilezas das relações.

Essa zona de turbulência intensiva é uma zona de potência proporcionada pela imanência atual e virtual do corpo-em-arte [...]. Gera um acontecimento infinito na própria finitude do corpo, ampliando-o as possibilidades múltiplas: a vida pela vida, os homens pelos homens em aliança, os corpos pelos corpos em contaminação, todos em sua simples pequenez, infinita finitude, sem qualquer além, aquém, mas com um absoluto poder de criação, de autocriação, de revolução em si. Potência, potência, potência, gritava Nietzsche. Uma zona de forças em relação, poder de afetar e ser afetado, gerando um maior poder/força de ampliação de ação, verificando a possibilidade de linha de fuga e de reconstrução e renovação de novas possibilidades de vida (FERRACINI, 2004, p. 189).

Estas respostas não condicionadas podem gerar então novas conexões cerebrais e também possibilidades de relações já que nos possibilitam fugir de hábitos e padrões que estão presentes principalmente nas *macropercepções*. Micro diferenças que interferem nas macro respostas que, em relação a outras micro diferenças podem reconfigurar as qualidades de relação, tornando-as também mais sutis, mais sensíveis.

Como vimos anteriormente, a percepção está estruturada em um processo biológico que se inicia no olhar do observador e cria toda uma rede de informações que interfere até mesmo no objeto percebido.

O que o cérebro registra é a atividade neuronal do córtex motor e do córtex sensorial durante sua interação com qualquer objeto. Tais registros, padrões de conexões sinápticas, podem recriar tudo o que define objetos e fenômenos. A interação entre indivíduo e seu objeto ou sua ação resulta de uma rápida e quase simultânea sequência de micropercepções e microações, que ocorrem em regiões diferentes. Um bailarino flexiona sua perna de base (plié) e desloca seu quadril para a esquerda de seu tronco. Seus córtices somatosensórios responderão à forma que a perna, o quadril e o tronco tomam nesse deslocamento, a cada um dos movimentos implicados neste deslocamento, à temperatura do ambiente onde ele se encontra, e às mudanças de qualidade (prazer ou desprazer) que tudo isso

produz no seu corpo. O cérebro representa o que está fora, mas também registra como o corpo explora o mundo e reage a ele (KATZ, 2005, p.231).

Nestas interações com o meio, portanto, tudo pode ser recriado a partir de micro diferenças nas relações. Se nossa atenção estiver *colada* a estes processos, podemos talvez experienciar mais, mesmo que de forma confusa, as micro alterações que ocorrem a cada evento. Também podemos reagir mais conscientemente a eles, não de forma racional, mas no sentido da consciência que empregamos aqui, colocando o corpo em um *estado de alerta*.

Pressionar a percepção, ou seja, fazê-la experienciar as micro interferências e micro informações que são lançadas no ambiente constantemente, pode interferir na qualidade de relação no jogo, em afetar e ser afetado pelo que faz e pelo que é feito na *zona de turbulência* e, talvez, configurar assim *fugas* de condicionamentos corporais e mesmo sociais.

Podemos neste momento vislumbrar uma maneira de *fugir* dos condicionamentos, dos padrões de comportamento, de movimento, de ação ou ao menos uma tentativa de fuga. Nesta fresta o corpo encontra informações para se recriar e criar outras possibilidades de relação, o que influencia o outro, e cria assim uma rede de possibilidades, de diferenças:

O corpo em criação, em dança, em arte, [...] cria uma fenda de entrada de luz e diz ao outro: venha, nessa fenda iluminada é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível se relacionar. Criar essas fendas de luz, mesmo tão ínfimas, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer “sim” ao mundo. Dizer “sim” ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer “não” ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. Dizer “sim” à troca-em-arte, à inclusão, à diferença, à possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência à doxa, à opinião, à frieza, à cristalização dessas mesmas relações, ou seja, resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, através dessa identidade, o outro.[...] (FERRACINI, 2006, p.6).

Quando encontramos o outro nesse campo de possibilidades, ou seja, dentro da *zona de turbulência*, onde as *micropерcepções* fazem-se presentes e em troca, encontramos também pequenas frestas onde a criação se dá sem fronteiras, desestabilizando padrões e

criando possibilidades de pensamentos. Percebendo mais e jogando com essa experiência nos possibilitamos um encontro de sensibilidades, de afetos, já que neste território nos são permitidos os acessos a informações e afetações que não seriam experienciadas apenas no campo das *macropercepções*.

Entendemos que a proposta de fuga tenha sido neste sentido e que as ferramentas utilizadas puderam dar margem a estas discussões, cada uma à sua maneira. Da dança, a técnica Klauss Vianna como um intenso mergulho na construção da consciência do corpo, do movimento, da escuta do outro, do espaço, da percepção. Do teatro, o Lume, a potência dos paradoxos, do treinamento como pressionamento e reorganização do corpo, dos testes de linguagens, lugares – não - lugares de encontro, de escuta também, de percepção e controle das criações.

Esta criação de pensamento artístico pode ser uma entre tantas formas de recriar a vida. Encontrar e perceber o outro nos vãos entre estas linguagens e, a partir delas, em micro sensações, micro diferenças, micro reorganizações que podem na macro estrutura, gerar possibilidades de fuga.

O corpo que possui em si estas infindáveis possibilidades de criação e relação necessita antes de tudo, compreender que é formado por diversas estruturas sociais e de linguagem e que tudo que cria se dá sobre essas estruturas e nunca fora delas, mas este mesmo pode então pressionar a criação como uma forma de fuga:

Existência como obra de arte: essa é a linha de fuga dos estratos e relações de poder. Criar, gerar e pressionar um espaço de desejo, um modo de existência criativa e o corpo cotidiano possui, virtualmente, na dobra desse Fora, essa força de criação, força de fuga, de reorganização e desautomatização. [...] E, se pensar é uma forma de criar (Deleuze), então é nesse campo que encontramos, finalmente, o poder de criação em estado virtual (FERRACINI, 2006 p.8).

Surgem nestas tentativas de fuga *devires* que se recriam a cada manifestação, onde o foco está no processo de diluir-se nelas, no entre eu e o outro, nos vãos entre as pessoas, entre as estruturas, as linguagens, no jogo presente na *zona de turbulência*. Aqui é que as micropercepções podem surgir: “*É recriação eterna de outros mundos e perceptos, outros afectos - novas maneiras de sentir*”. (FERRACINI, 2006, p.11).

Neste lugar de encontro, onde as fronteiras se diluem e dão lugar a outras percepções e afetações, nesta *zona de turbulência*, de jogo de *micropercepções*, não importa mais se é pela dança ou pelo teatro que as trocas se dão, importa sim é que se recriem, se diluam e dêem espaço as pequenas diferenças, às fugas, aos respiros. Ar em movimento, vento que sopra nos vãos.

Que o corpo permita a troca, a escuta e o espaço. Isso não é simples, e por isso nos atemos tanto a essa zona de experiência: é no lugar das instabilidades que as possibilidades emergem. O que fica desta pesquisa então é um respiro, uma margem de erros e de acertos. Território nômade e que não se pretende como verdade, mas como vontade de continuar em movimento, em espaço de possibilidades.

Corpo que sonha com a sua diluição, com seus ares e lugares de encontro sem perder de vista sua singularidade, mas sim afirmando seu eterno desconforto com isolamento entre os organismos, os objetos, as cores e os nomes. Borrar para melhor distinguir, ir encostando-se às frestas da vida e se aconchegando nas pequenas imensas diferenças que moram nas possibilidades de relações.

Assoprar no ouvido do vento versos que possam ser percebidos pela pele, de olhos fechados, entre um pé e outro, no chão, no salto e no abraço... No olhar que basta.

Fica aqui um suspiro, um intuito de persistir no “entre” enquanto atitude, escolha. Dar continuidade a esta pesquisa, até num possível futuro doutoramento dentro do Núcleo Fuga!, espaço novo e cheio de possibilidades. Este “*pequeno-grande espaço de experimentação dentro de um grande laboratório chamado Lume.*” (Ferracini, In: Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007) se firma então enquanto território de possibilidades, de teste, de emergências, acomodando sementes lançadas ao vento e permitindo encontros férteis.

Cheiro de chuva que ainda não caiu na terra.



Figura 11 Foto do processo de criação; Espaço Cultural Semente, Campinas – São Paulo, 2007. Foto: Juliana Schiel.

Referências Bibliográficas:

- AGUIAR, D. Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo? In: MENCARELLI, F. (Org.) **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas**. Belo Horizonte, Editora Fapi, 2006.
- BURNIER, L. O. **A Arte de Ator: da técnica a representação**. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- CYPRIANO, F. **Pina Bausch**. São Paulo, Cosac&Naify, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol 1. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol 2. Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol 3. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.
- FERRACINI, R. **Corpos em Arte, Corpos em fuga**. In: FERRACINI, F. (Org.). São Paulo, Aderaldo e Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.
- FERRACINI, R. **Corpos em Criação, Café e Queijo**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- FERRACINI, R. Fronteiras, paradoxos e micropercepções. In: THRALL, K.; RAMOS, A.V. (Org.) **Artes Cênicas sem fronteiras**. Guararema, Anadarco Editora, 2007. p. 11-27.
- FERRACINI, R. In: **NÚCLEO FUGA! Fuga!** Livreto do espetáculo, Campinas, 2007.
- FERRACINI, R. O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço tempo elementar. In: MEDIROS, M.B.; MONTEIRO, M. E. M.; MATSUMOTO, R. K. (Org.). **Tempo e performance**. Brasília, Editora da Pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 11-120.
- FERREIRA, A. B.de H. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986

- HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- GIL, J. **A imagem nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa, Relógio d'água Editores, 1996.
- GIL, J. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo, Editora Iluminuras, 2001.
- GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo, Annablume, 2005.
- KATZ, H. T. **O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil**. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1994.
- KATZ, H. T. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte, Fied Editorial, 2005.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**, Mercado de Letras; São Paulo, Educ, 2002.
- MILLER, J. C. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo, Summus, 2007.
- MILLER, J. C. In: **NÚCLEO FUGA! Fuga!** Livreto do espetáculo. Campinas, 2007.
- NEVES, N. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo, Cortez, 2008.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**, São Paulo, Perspectiva, 2005.
- PRESTA, N. In: **NÚCLEO FUGA! Fuga!** Livreto do espetáculo. Campinas, 2007.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica** -São Paulo, Brasiliense, 2005.
- SCHIEL, J. **Etnografias da Criação Corporal**. Projeto de Pesquisa de Pós-doutorado enviado a Fapesp, Mimeo, 2006.
- SPANGHERO, M. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo, Itaú Cultural, 2003.
- TRINDADE, A. **Gestos de cuidado, gestos de amor**. São Paulo, Summus Editorial, 2007.
- VIANNA, K. **A Dança**. 3 ed., São Paulo, Summus Editorial, 2005.

Documento Eletrônico:

MILLER, J. C. **ComCiência- Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**. Campinas, 2007. Disponível em www.comciencia.br. Acesso em 16/01/2007.

Anexos:

1. DVD do espetáculo Fuga! Gravado no Lume-teatro, em dezembro de 2007.
2. Livreto do espetáculo Fuga!, contendo sinopse, ficha técnica completa e informações sobre o processo de criação, impresso em Campinas (SP), dezembro de 2007.