

revista
TKV

terceira edição

> Revista Técnica Klauss Vianna



Equipe Editorial

Comissão Editorial

- 1 [Camila Soares de Barros](#)
- 2 [Livia Vilela Taveira](#)

Conselho Editorial

- 1 Profª Drª. [Maria Ângela Abras Vianna](#) ([Angel Vianna](#)), Faculdade Angel Vianna, Brasil
- 2 Profª Drª. [Christine Greiner](#), - Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil
- 3 Profª Drª. [Fernanda Raquel](#) - Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil
- 4 Profª. Drª. [Helena Tania Katz](#), - Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil
- 4 Profª Drª. [Jussara Correa Miller](#), - Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP), Brasil
- 5 Profª Ms. [Luzia Carion Braz](#), - Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP), Brasil
- 6 Profª. Drª. [Neide Neves](#), - Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil
- 7 Profª Ms. [Rosana Nogueira Pinto](#) ([Pin Nogueira](#)) - Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil
- 8 Profª Drª. [Virgínia Souza](#) - Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil

Colaboradoras

- 1 Profª [Marinês Calori](#)
- 2 [Monica Lopes Galvão](#)



Foto de capa: Carol Fig

Realizada durante uma aula no curso "Corpo cênico", ministrado por Lu Carion na Sala Crisantempo, em São Paulo.

SUMÁRIO

EDITORIAL

Por Camila Soares e Livia Vilela

3

ARTIGOS

A voz na Técnica Klauss Vianna: um ponto a mais nessa história
Por Kátia Maffi

4

POÉTICAS

33 apontamentos sobre a máscara numa perspectiva expandida
Por Felisberto Sabino da Costa

10

Cia. Corpocena - 10 anos - Cartografia de uma poética de resistência
Por Cristiane Santos e Valquiria Vieira

17

Relatos de um corpo em construção
Por Bia Miranda e Gabriela Rocha

30

MONOGRAFIAS

"A preparação do aluno-ator por meio da Técnica Klauss Vianna: autonomia e criação"
Livia Vilela Taveira
Orientação: Profa. Dra. Neide Neves

31

"A Técnica Klauss Vianna como Referência Investigativa para a Arte de Contar Histórias"
Hemilin de Andrade Faustino
Orientação: Profa. Dra. Neide Neves

81

EDITORIAL

Por Camila Soares e Livia Vilela

A terceira edição da Revista TKV traz trabalhos que versam sobre a Técnica Klaus Vianna em conexão com a pesquisa prática e/ou teórica, apresentando uma aproximação com o Teatro e Contação de Histórias em seus possíveis desdobramentos e fricções.

Teatro e Contação de Histórias são feitos de relações - com o texto, com o outro, com a luz, com o tema, com o espectador, com a vida - e essas relações podem gerar outros estados de corpo. A transmissão de uma história gera empatia, cumplicidade, e, sobretudo, debate.

As práticas discutidas nesta edição fundamentam-se em modos de comunicar-se, de emitir e receber. Neste fluxo é que os conhecimentos são elaborados. É na prática destas ações que se aprende a comunicar e ouvir a comunicação do outro, e conseqüentemente, a dialogar e debater. Hoje, mais do que nunca, acreditamos na importância educativa das práticas de escuta e comunicação.

A tradição oral observada tanto no Teatro como na Contação de Histórias possui uma dimensão sensível que se elabora à medida em que o ator, ou o contador de histórias, se faz presente em relação com o entorno. Aprender a contar uma história é também aprender a ouvir, a inventar, é entrar em contato com as diferenças. Tomar conhecimento fortalece. Seja para endossar, seja para contrapor.

Ao mesmo tempo, aproveitamos o ensejo para lançar uma nova seção da revista: Poéticas. Um espaço reservado para ensaios fotográficos, poesias, registros de processos criativos em diferentes estágios de desenvolvimento e materiais que não cumprem com o formato textual acadêmico das seções anteriores, mas que são considerados condizentes com a prática da Técnica Klaus Vianna.

Boa leitura!



Acervo pessoal - Emilie Andrade

A voz na Técnica Klauss Vianna: um ponto a mais nessa história

Por Kátia Maffi¹ (UNIRIO, CLA - PPGAC)

RESUMO | ABSTRACT

O presente artigo reflete sobre a importância da vocalidade na contação de histórias, visto que se trata de uma ação constituída tradicionalmente pela oralidade. A vocalidade em cena é discutida com base na Técnica Klauss Vianna, sob aspectos práticos da consciência corporal para fomentar a investigação da presença da palavra falada e cantada desautomatizada de seu uso formal, priorizando a experiência sensorial que ela pode proporcionar tanto ao artista quanto ao espectador.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna; Vocalidade; Presença; Contação de histórias.

This article reflects on the importance of vocality in storytelling, since it is an action traditionally constituted by orality. The vocality on the scene is discussed based on the Klauss Vianna Technique, under practical aspects of body consciousness to foster the investigation of the presence of the spoken and sung word and de-automated of its formal use, prioritizing the sensory experience that it can provide both the artist and the spectator .

Keywords: Klauss Vianna Technique; Vocality; Presence; Storytelling.

Introdução

Quem conta um conto aumenta um ponto, eis o que faço. Aproximei-me da Técnica Klauss Vianna (TKV), experimentei-a em meu corpo, e sob o meu ponto de vista, ao proporcionar a Técnica para outros eu aumento meu ponto: o trabalho sobre a vocalidade.

A contação de histórias, via de regra, está embasada numa tradição da oralidade, isto é, o compartilhamento de fatos verídicos ou imaginados pela presença falada e cantada, que corporifica as situações, os gestos, as pessoas e os lugares contados.

A experiência da oralidade é uma vivência corporal e sensível para aquele que diz e para aquele que ouve. Conversar, contar histórias ou ler em voz alta para os outros, constituem um dizer [...]. Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir (SPRITZER, 2008, p. 1).

1 Kátia Milene dos Santos Maffi é atriz e pesquisadora das artes cênicas. Integra atualmente o “Entheos – Coletivo de Criação Cênica” no Rio de Janeiro. Doutoranda em Artes Cênicas, sob orientação de Joana Ribeiro da Silva Tavares, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sendo bolsista da CAPES. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Bacharela em Interpretação Teatral pela Universidade Estadual de Londrina.

Deste modo, podemos dizer que a cena teatral, em qualquer de suas dimensões estéticas, está fundamentada em alguma noção de corporeidade. Burnier (2009) entende que a corporeidade é o modo como as energias potenciais do ser humano se transformam em músculos, ou seja, é o modo como o corpo age e faz, como intervém no espaço e no tempo. “A corporeidade é mais do que a pura fisicidade de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade” (BURNIER, 2009, p. 55).

Ao contar uma história, o corpo passa por muitos processos (memória, imaginação, identificação ou não, etc.) e, conseqüentemente, microvariações e macrovariações do tônus muscular começam a agir sobre a organização deste corpo no espaço. Na cena teatral, mais exatamente em sua criação, estar sensível à esta corporeidade é o primeiro passo para a composição de ações, assim, tanto as qualidades sonoras quanto as visuais começam a se entrelaçar numa rede de produção de sentidos.

Já no âmbito do compartilhamento, da apresentação, podemos dizer que um corpo se faz em conjunto, é o que dá carne a este evento, pois “nosso corpo se experimenta através da mediação da experiência corporal do nosso próximo” (BERNARD, 2016, p. 105). Espectadores e atores passam a compartilhar, por meio da presença, um campo afetivo, isto é, algo acontece entre aquele que conta a história e aquele que a escuta.

Em um primeiro momento, pode parecer mágica essa relação, como se a presença instaurada no espaço fosse algo que estivesse para além da compreensão ou da explicação em palavras (místico), porém, a presença é algo concreto, fruto de muito trabalho.

Na Técnica Klauss Vianna, a Presença é, principalmente, resultado de estudo e trabalho. Trata-se de um estado corporal onde a atenção focada, permite a prontidão e o jogo cênico ou, dizendo de outra maneira, a conexão na ação dos atuantes, com seus parceiros, com o espaço e consigo mesmos. Trata-se, portanto, de um entendimento de Presença, que permite o acesso a diferentes estados, conseqüências das conexões momentâneas que têm lugar em cena e no cotidiano (NEVES, 2018, p. 4).

Nesse sentido, trabalhar a vocalidade sob os princípios da TKV, principalmente no que tange à presença, é um processo de desautomatizar a fala, que reúne um léxico de palavras em uma seguida ordem lógica e ponto. É, portanto, proporcionar, dentro do campo semântico, o experimento das variações tônicas em cada palavra, dos espasmos musculares contidos em cada consoante e do fluxo de cada vogal. O que entendemos como um estágio refinado de percepção corporal, isto é, compreender pela materialidade corporal as palavras e, a partir daí compor os possíveis sistemas de significação das histórias.

Antes da história: a voz

As características vocais do contador de histórias são parte constituinte do jogo cênico, por esta razão é importante percebê-las e apreendê-las em relação aos demais elementos. Nesse sentido, antes mesmo da contação de histórias acontecer efetivamente, o trabalho vocal não deve se restringir apenas ao estudo de parâmetros sonoros ou da fisiologia da voz, mas a eles congrega a conscientização corporal e espacial, a interpretação e o jogo, por exemplo. Deste modo, com base nos três momentos da TKV² podemos investigar os parâmetros sonoros (intensidade, frequências, timbre, melodia, silêncio, etc.) a partir do próprio corpo em relação ao espaço e ao texto. Pois a TKV, em sua dinâmica, conduz o

2 Processo lúdico, Processo de vetores, Processo pedagógico/artístico.

artista a um lugar de atenção mais aberto à escuta do próprio corpo, e este certo rigor da observação faz com que se reflita e tenha informações diferentes sobre o próprio corpo (VIANNA, 2008).

É importante lembrar que a voz, fisiologicamente, nasce em um espaço relativamente pequeno do nosso corpo, a glote, que é o espaço entre as pregas vocais e, procura espaços para ressoar. Antes de ressoar nessa amplitude que alcança nossas orelhas enquanto espectadores, as paredes, o teto, o microfone, as caixas de som, a minha voz procura dentro do meu próprio corpo espaços para tocar. Então, trabalhando sobre as articulações podemos expandir os espaços internos, deixando-os respirar, logo a voz pode se encontrar nesses espaços e soar neles.

Pelo fato de ser elementar que a voz é um processo corpóreo, quando proponho práticas vocais embasadas na TKV, minha preocupação não está em integrar corpo e som; o foco não está em realizar a associação de um movimento a uma nota musical para simples assimilação cortical, por exemplo, mas sim na conscientização do corpo, em suas condições físicas, acústicas, espaciais, imagéticas e sensoriais.

Assim, se os sons estão em quiasma³ conosco, existe uma reversibilidade no gesto vocal, isto é, a percepção dos sons vocais está imbuída de uma contrapercepção desses sons, promovendo uma circularidade que pode ser compreendida do seguinte modo: os sons que escutamos soam, antes, dentro de nós mesmos e, depois, ou ainda, ao mesmo tempo, que escutamos soar fora de nós. A reverberação do som atinge e é atingida em / pelo nosso espaço corporal (ossos, cavidades, músculos) e, reverbera também no espaço arquitetônico da sala que, por sua vez, é rebatido e retorna para nossas orelhas e, então, nos toca de modo diferente daquele que tocou quando soou em nós ao proferirmos.

Portanto, a pesquisa dos sons vocais que proponho parte de um processo de escuta do corpo (MILLER, 2007) e, de consequente investigação destes sons em relação consigo, com o outro, com o lugar onde se está e com o texto a ser trabalhado. A definição de escuta do corpo está nos princípios da Técnica Klauss Vianna, como: “um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções” (MILLER, 2007, p. 18). O que funda a escuta do corpo está na percepção de si, e não no virtuosismo ou no acúmulo de habilidades corpóreas, mas envolve “o **pensamento** do corpo, que é um estar presente em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, desta forma, um espectador do próprio corpo” (MILLER, 2007, p. 22).

Sob esta perspectiva, a mecânica do movimento (ou a fisicidade), isto é o estudo de seu funcionamento, de suas forças, de ações e reações se reflete no modo como se produz a voz. O estudo detalhado da mecânica do movimento, contemplando as três fases do gesto, que de acordo com Klauss Vianna (2008) são: sustentação, resistência e projeção; se faz como um dispositivo de consciência para que se compreenda os apoios, que sustentam o gesto ou a respiração e consequentemente a sonorização por meio da voz, por exemplo. Tais conhecimentos técnicos e conscientes da estrutura corporal possibilitam aos artistas compreenderem que alguns grupos musculares estão tanto ligados ao gesto visual quanto ao sonoro. Como, por exemplo, os músculos abdominais, diafragma, músculos intercostais, músculos da coluna vertebral, músculos elevadores da torácica, sejam eles considerados inspiratórios ou expiratórios no processo de

3 Para compreender o termo quiasma ver MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

respiração, estão diretamente relacionados à liberdade de movimento de todo o tronco e da fonação (GALIGNANO, 2013).

Ampliar essas novas redes de conexões no corpo em que se passa a compreender a voz por meio deste conhecimento ou reconhecimento de si, via movimento consciente, é um caminho para a se trabalhar a presença vocal cotidiana e artisticamente, pois:

A voz de alguém é sua expressão e impressão no tempo e no espaço. Ela está silente no sossego ou na inquietude do corpo. Ao ser evocada, ela é lançada para o exterior desse sujeito, transpassando os seus limites ósseos, musculares e afetivos. Por meio do sopro a voz é gerada. Desse som, nascem as palavras, as canções e as mais diversas sonoridades que são esculpidas pelo trato vocal no aqui e agora. Elas se desatam de um corpo para tanger outros corpos que a transformam em sentidos através da escuta (PEREIRA, 2015, p. 62).

O jogo da criação cênica quando lidamos com o texto falado ou cantado é um caleidoscópio do próprio corpo, que se multiplica em possibilidades de sentidos. A melodia da voz, as pausas, as alturas tonais, a intensidade e o timbre, são mais que efeitos acústicos para a cena, são composições tônico-posturais-acústicas-emocionais, fazendo assim um paralelo entre contador-espectador com a relação de uma criança pequena com os demais que a cercam, na visão de Bernard (2016).

Assim, a mímica do sorriso, os espasmos da risada ou o choro são reações tônicas de natureza emocional que respondem aos estímulos provocados pela presença ou a intervenção do outro. Mais que isto, a própria imobilidade da criança pode ser emocionalmente carregada e resultar de uma hipertonia muscular, como aquela do animal à espreita. O tônus, em consequência, não só prepara e guia o gesto, mas exprime, ao mesmo tempo, pelas posturas que suscita, as flutuações afetivas que são, elas próprias, as maneiras que a criança tem de interiorizar, de assimilar a experiência do outro. Dito de outra forma, a função tônica, que subentende a função postural, é, a um só tempo, assimilação do outro e ação sobre o outro [...]. A função tônico-postural é, portanto, 'a função de comunicação essencial da criança pequena, função de troca por meio da qual a criança dá e recebe (BERNARD, 2016, p. 106-107).

A fala na cena, no ato de contar uma história, corre o risco da hipertonia, do excesso do desejo de expressar-se e ansiedade, ou ainda o extremo oposto, da hipotonia. Mas como encontrar o equilíbrio tônico ou o tônus necessário para o momento presente em que se conta uma história? Quais princípios ou exercícios práticos podem auxiliar no processo de conscientização dessas corporeidades da voz? Como impulsionar o artista a buscar por vozes outras que seu próprio corpo possui e desconhece, borrando o automatismo da fala, e revelando passagens entre o corpo e as palavras?

Primeiramente, compreendendo a respiração e a escuta como sinônimos de expressão, ou melhor, como caminhos de expressividade. Sugerimos o trabalho com outros dois pontos condutores, os pés e o olhar. A ambos delegamos uma importância equivalente. Os pés por nos apoiarem ao chão, nos colocarem em relação com a verticalidade, e os olhos por nos apoiarem no ar, nos colocarem em relação com a horizontalidade. Trabalhar sobre estas duas noções de apoio, inclusive, pode se tornar um dispositivo de presença da voz, pois estes apoios propiciam uma relação concreta com o espaço enquanto se vocaliza, isto é: o direcionamento da voz ao espaço, guiada pelo olhar; e, com o encaixe e equilíbrio de tônus da região pélvica e apoio diafragmático, proporcionados pelo alinhamento corporal vindo do apoio dos pés, principalmente.

Com base nesses dois apoios, pensando no espaço frente-trás, alto-baixo, laterais e diagonais e suas combinações temos a possibilidade da tridimensionalidade do corpo no espaço, e do mesmo modo temos a implicação da voz que joga em relação com estes espaços, criando espaços de ressonâncias também tridimensionais. Como exemplo, um exercício, no qual um som contínuo de uma vogal qualquer, com altura e intensidades definidas por cada atuante é experimentada no desenvolvimento de ações como: deitar, sentar, agachar, levantar, caminhar, saltar, escutar (a si, aos outros, ou ainda a concomitância entre o si e o outro). Pelo trabalho implícito de apoios, oposições, vetores de força e transferência de peso entre uma ação e outra, de diferentes níveis e planos espaciais, em relação à intenção que o guia de uma ação à outra, percebe-se pequenas variações na qualidade vocal, na região de vibração da voz. Ao agachar-se, por exemplo, algumas regiões musculares são comprimidas e o espaço corporal, em sua dinâmica, é distinto do espaço e dinâmicas do momento em que se está de pé, ou seja, ao vocalizarmos enquanto transitamos por essas ações, alteramos o espaço que a voz tem para circular pelo corpo.

Além da estrutura física dos espaços corporais implicados nesse exercício, as imagens e sensações que surgem a cada artista devem ser fomentadas e, a partir delas começam a aparecer gestos. Este é o desdobramento do exercício, segue-se no jogo com esses elementos imagéticos, plásticos, sonoros que constituem o gesto, assim a vogal que fora iniciada em altura e intensidade definidas passa a sofrer alterações de acordo com o jogo estabelecido por cada atuante.

Este é um dos procedimentos de investigação dos sons no corpo em jogo com a espacialidade; outras variações são possíveis, como por exemplo, coordenar o tempo de passagem entre uma ação e outra, experimentando no corpo os princípios de som-espaço-tempo em relação. Desta forma, passa-se a criar por meio da qualidade do som vocal em movimento e, temos condições de investigar também a palavra no corpo.

Estabelece-se, neste aspecto, uma relação de escuta que dá margens para a investigação de caixas de ressonâncias e dos timbres, por exemplo, ao invés da dicção ou da 'boa' pronúncia do texto. Tem-se abertura para que o gesto vocal se faça a partir das articulações e agenciamentos entre a percepção dos espaços internos, dos espaços externos, do espaço dos desejos, do espaço do pensamento, do espaço da memória, do espaço sonoro e até do silêncio e, sobretudo, no espaço da pesquisa.

Assim,

compreendemos que, ao estudarmos a palavra no trabalho vocal, precisamos expandi-la, ou melhor, expondo, descobri-la no sentido de extrair coberturas de significados usuais. Esta palavra precisa ser reconquistada à sua condição de som, de sensação, de emoção, de dispositivos corporais de afetividade e sentimento. Neste caso, acreditamos que será a voz que – quando potencializada tecnicamente – libertará a palavra da condição de significado fechado, aprisionada no uso mecânico do cotidiano. Neste aspecto, a palavra no teatro é, antes, experiência sensorial e sonora (ALEIXO, 2016, p. 19).

Sob este ponto de vista, da palavra como experiência sensorial e sonora, descoberta dos significados usuais, é que a TKV pode contribuir às histórias que ainda serão contadas. Primeiro sob a perspectiva singular das corporeidades dos sujeitos que a experienciarão pela palavra falada ou cantada; bem como pela mediação tônica-postural-acústica-emocional que essa palavra corporificada proporcionará aos presentes no momento da contação.

As histórias que contamos podem ter até a mesma base, mas quem as conta aumenta sempre um ponto, o seu ponto tônico postural, vocal, a singularidade dos gestos de cada contador e, a TKV, de acordo com minha vivência no teatro, é um caminho para o reconhecimento das possibilidades criativas do sujeito, por meio da conscientização de sua corporeidade, de suas competências de mover e transformar os espaços corporais e imagéticos. Por fim, podemos dizer que, os princípios e tópicos da TKV são portas abertas que convidam o artista a entrar e escutar a história de seu próprio corpo, suas vozes, seus gestos e ainda o fomenta no movimento de alteridade dessas descobertas com as descobertas de outros corpos, de outras histórias que se mesclam e assim, geram novos espaços de compartilhamento e afetações.

Referências Bibliográficas

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corpo-Voz: Revisitando temas, revisando conceitos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

BERNARD, Michel. **O corpo**. Trad. Renato Aguiar. 1ª edição. Rio de Janeiro, Apicuri, 2016.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

GALIGNANO, Marco. **Pedagogia e scienza della voce**. Torino: Omega Edizioni, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. 2ª edição. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

NEVES, Neide. Verbete 'Presença'. *In Revista TKV*. V.2, N. 2, 2018. p. 4.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro**. 1ª edição. São Paulo: Hucitec, 2015.

SPRITZER, Mirna. Dizer e ouvir. *In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais da IV Reunião Científica da ABRACE*. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2008.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio. **A dança**. 5.ed. São Paulo: Summus, 2008.

33 apontamentos sobre a máscara numa perspectiva expandida

Por Felisberto Sabino da Costa

Ao navegante

Este texto é uma quase-performance configurada como apontamentos e pós-produção numa escrita. Portanto, não se considera o campo artístico (textual) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, mas como uma loja de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar ou lançar. Insiro fragmentos de textos nas obras de outros autores na tentativa de abolir a distinção tradicional entre criação e cópia, *ready-made* e obra original. Ao reprogramar trechos de Nicolas Bourriaud, este próprio introito já é um texto composto em tal direção. Não é um ponto final, é um momento na cadeia infinita das contribuições. Ele se faz máscara e veste outros corpos textuais. Como sabemos, a máscara não se reduz ao objeto. Esse objeto é antes a cristalização de forças (espirituais, sociais, corporais) que ganham forma numa forma singular.

Nessa performance, as obras manipuladas e/ou reprogramadas dos seguintes nomes perfazem um comunismo de faturas textuais: Angel Vianna, Antoine-François Riccoboni, Claude Régy, Edward Gordon Craig, Emmanuel Levinas, Eni Pulcinelli Orlandi, **Felisberto Sabino da Costa**, Ferdinando Taviani, Fernando Pessoa, Fred Eiseman Jr., Gilles Deleuze, Humberto Maturana, Jacques Lecoq, João Cabral de Melo Neto, Júlio Bressane, Karl Marx, Klauss Vianna, Manoel de Barros, Manoel Teles, Mariano Teles, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Michel Serres, Roland Barthes, Stephen Hawking, Suely Rolnik, Susan Sontag e Zeami Motokiyo. O negrito indica quem joga no momento com as palavras.

nEUtra

1 – A máscara neutra é o equivalente do *clown*. Partindo de uma, encontra-se a outra.

2 – A neutralidade perpassa (não apenas) o território da máscara e, desde há muito, vem frequentando discussões teórico-práticas no campo das artes. Um rápido sobrevoo pelas artes da cena revela que a neutralidade é invocada por meio de palavras diversas. Ao navegar neste universo, é preciso observar que as artes cênicas não se apresentam como lugar único de um neutro buscado. Há pensadores e artistas da literatura que dão voz a essa ideia numa vasta produção textual. Num livro sobre a arte do teatro do século XVIII, deparamo-nos com a seguinte questão colocada pelo a(u)tor

Antoine-François Riccoboni: se prestássemos atenção na maneira como o homem é constituído, veríamos que ele está mais facilmente posicionado, e melhor desenhado, quando posa elegantemente sobre seus dois pés, pouco distantes um do outro, deixando cair seus braços e as mãos onde seu peso os leva naturalmente. É o que chamamos, em termos de dança, a segunda posição. É a situação mais natural e mais simples. Aqui, podemos vislumbrar a busca por aquela matemática em que o menos é mais, recorrente nas tessituras sobre a máscara neutra. A máscara neutra tece relação com o nosso mover, a nossa sustentação, coloca em jogo o pé. O pé também denuncia a nossa relação com a vida, ao pisarmos também brigamos com o solo, ignorando-o, deslizando, aéreos ou indiferentes. Onde nos movemos, existimos. Um corpo sutil (in)corpora o neutro.

3 – A máscara neutra é uma economia avessa ao excedente, ela se acerca do justo, do necessário, da abundância energética do corpo que repousa no equilíbrio e da nutrição precisa que produz o neutro. Esta máscara é uma arquitetura que engendra o corpo num grau outro da vida cotidiana. Podemos falar de suspensão, dilatação, tensão, ampliação, entre outros estados corporais, para se acercar da relação máscara-neutro. Retomando as ideias encontradas no livro sobre a arte do teatro do século XVIII, recorto essa passagem: “meu pai [Luigi Riccoboni] costuma dizer que, para ser surpreendente, ir dois dedos além do natural, mas se passamos essa medida de uma linha, entramos em um campo desagradável”. Num documentário realizado pelo dramaturgo Ron Howard no século XX, Gordon Craig, já numa idade avançada, menciona que o ator inglês Henry Irving, ao caminhar, sentar-se e retirar seu chapéu, tomava todas as coisas um ou dois graus acima da realidade, tanto na vida quanto na cena. Por sua vez, Zeami no século XIV, discorreu sobre a necessidade de se estabelecer uma gradação (um descompasso) entre o interno e o externo, instaurando uma zona de não coincidência energética que ativa o corpo. Transferindo esses ditos para o tema aqui em tela, estaremos abordando um espaçamento de um mover e de uma outridade requerida pelo corpo-máscara-neutro. Para elaborar o neutro, o corpo requer um gradiente de força necessário à sua atuação.

4 – Figuras do neutro: a escritura branca, isenta de todo teatro literário; a linguagem adâmica; a insignificância deleitável; o liso; o vazio, o inconsútil; a descrição; a vacância da “pessoa”, se não anulada, pelo menos tornada “ilocalizável”; a ausência de imago; a suspensão de julgamento, de processo; o deslocamento; a recusa de “assumir uma postura” (a recusa de toda postura); o princípio da delicadeza; a deriva; o gozo — tudo o que esquiva, desmonta ou torna irrisórios a exibição, o domínio, a intimidação. Neutro: um mesmo ritmo servir para várias imagens. Ele é tão próprio, tão irreduzível que ele serve para outras coisas.

5 – Figuras da neutra: um rosto dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior.

6 – Estado-neutro: “não cessamos de ser nós mesmos e oscilamos estranhamente entre Eu, Ele e ninguém”.

7 – Com a máscara neutra, instauramos um trato com o desconhecido, com aquilo que diz no corpo e aquilo que diz o corpo. Todo dizer nos (ultra)passa. O dito aqui não envia a palavra, mas o silêncio como experiência própria. O silêncio não remete o dito, ele se mantém como tal, permanece como silêncio. A máscara neutra caracteriza-se pelo silêncio e pela calma. Reduto do disponível e do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o

movimento do sujeito. O silêncio não fala. O silêncio é. No silêncio, o sentido é. O silêncio trabalha com a desorganização do sujeito e do sentido. Na máscara neutra, a falha e o possível estão no mesmo lugar e são funções do silêncio. A calma tece estreita relação com o silêncio e a presença. Presença = meyen em grego = a dizer.

8 – Colocada em jogo, a máscara neutra ora é afecção, ora é afeto. Ora é percepção, ora é percepto. Ora sujeito, ora entorno.

10 – Ativar a máscara neutra é buscar o presente no presente, a presença imediata das coisas colocadas no presente, a irrupção de uma singularidade única e aguda, no lugar e no momento de sua produção. É um olhar horizonte. Ao nos aproximarmos para agarrá-lo, o horizonte se (a)presenta mais além. É uma onda em sua adição infinita. No entanto, a máscara neutra distancia-se de um ideal utópico, ela é afeiçoada às heterotopias, aos múltiplos lugares em sua alteridade radical. Não se trata de projetar no outro a minha imagem, não se trata daquilo que eu quero ver, mas daquilo que eu vejo. Não é imagem, é visão.

10 – Costuma-se dizer que uma máscara neutra é simétrica. Uma imagem interessante para podermos pensá-la seria a água em estado líquido. A água é simétrica, é a mesma em qualquer ponto e direção. Quando cristais de gelo se formam, assumem posições definidas e se distribuem em alguma direção, o que rompe a simetria da água. Assim, a máscara neutra seria liquefazer a fixidez do corpo, a rigidez da norma com que vivemos.

11 – Há um belo exercício realizado com a máscara neutra, no qual o atuante, após realizar uma sequência de ações, atira uma pedra na água, acompanhando sua trajetória até atingir o alvo. Sabemos que o observador faz parte da observação. Experienciar a máscara neutra implica o atuante e o outro (o que espelha o ato) que observa. A pedra, ao tocar a superfície d'água, reverbera as ondas energéticas simultaneamente no atuante e no espectador. Fazer ver e ver fazer são ações que se instalam num e noutro espaço: ator que observa e observador que atua pelo olhar-corpo. A máscara neutra põe em jogo as qualidades dinâmicas do espaço e do tempo, convoca um estado quântico no atuante e naquele que coparticipa como espectador, numa combinação de posição e velocidade. Hawking declara que existem leis similares governando

todo o mais, inclusive o comportamento humano. Transportando essa ideia da física para o universo da máscara neutra, dir-se-ia que ela proporciona a eclosão de um fundo poético comum, uma sensibilidade do olhar partilhada por todos, compondo um coletivo em que todos se assemelham. Porém, assemelhar-se não significa uniformizar-se. Talvez mais do que assemelhar-se, seria pôr-se em acordo na diferença dos corpos. Fricção, desconforto, tensão e contentamento operam nesse processo.

12 – Trabalhar a máscara neutra sob a perspectiva das leis do movimento, da constituição de um corpo cênico, de uma camada que subjaz às ações das outras máscaras, ou de princípios comuns que configuram um corpo-máscara, revelam perspectivas da neutralidade almejada por tantos. Entre inúmeras possibilidades, ressalto a problematização do egotismo que engessa o olhar flutuante ou a fixidez que impede o transitar do sujeito. Liquefazer-se é ação necessária, não concerne apenas à máscara, mas ao sujeito que a veste. A máscara neutra é um território para o exercício da subjetividade.

13 – Com a máscara neutra, o corpo se produz no ritmo e no movimento que é a respiração. A máscara não finca raiz num solo tão somente, antes transita e adere a diversas terras. Lecoq traz a imagem de um corpo como uma folha branca, no

qual se inscreve e escreve mundos possíveis. Para além dessa imagem (ou da cor eleita), dir-se-ia: um caderno novo quando a gente o principia, um ato inaugural que envolve ausência e presença pensadas não como polos antitéticos, mas como modos de olhar. Ora onda, ora partícula.

14 – Na nutrição, que é uma forma de consumo, o homem produz o seu corpo. A máscara neutra é uma forma de nutrição para produzir um corpo em arte. É a chama da vela que se consome em ato. Um corpo ardente que se faz e desfaz simultaneamente. Há que se desestruturar o corpo cotidiano. Revisitar o universo infantil das brincadeiras corporais. Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.

LARVÁria

15 – A máscara larvária é, por excelência, uma experiência entrelugar. Despida de sua imagem (pintura) carnavalesca, por Lecoq, a larvária se converte em um ser-entre cujo campo de atuação estende-se entre a máscara neutra e a expressiva. Ela não tem uma forma definitiva, está em fase de se tornar personagem, porém, não apenas isso, ela possibilita devires outros. Essa é sua riqueza: elaborar a composição de figuras que possibilitam um jogo no qual binarismo e normatividade são problematizados. A máscara larvária, para além do aspecto lúdico-cômico, pode abarcar o grotesco, o bufonesco e, até mesmo, o sentimento trágico. Um corpo grotesco que não está separado do resto do mundo, que não está acabado, nem perfeito e, por isso, ultrapassa seus limites, abre-se para o exterior, onde o mundo penetra nele e dele sai, ou ele mesmo sai para o mundo. A máscara larvária pode até mesmo entrar num domínio da neutralidade. Se ela atua nas fronteiras, advém uma fricção bastante rica que invoca outros domínios para além do seu território. Suas palavras-chaves são TALVEZ e TAL VEZ. A primeira devido a suas inúmeras possibilidades; e a segunda, por uma determinada experiência realizada.

exPRESSiva

16 – O termo “expressiva” abarca uma multiplicidade de máscaras, as quais podem agregar as que cobrem toda a face (silenciosas ou falantes), as que encobrem a cabeça e as meias-máscaras, apontadas como o lugar da fala (palavra). As máscaras utilitárias convertem-se numa espécie de “objetos *ready-made*” ao irromperem a cena, sobrepondo camadas de sentidos. Um ator que porta uma máscara antigás, por exemplo, traz um dado de realidade e, simultaneamente, possibilidades outras advindas do manejo da máscara. Os diversos tipos de acentos apostos no rosto constituem pequenas máscaras que vão num processo de “desnudamento” da face até chegarmos ao nariz (vermelho) do clown. Tais citações permitem vislumbrar diversas constelações-máscaras existentes e as que estão ainda por vir. Mais que a multiplicidade, o que importa mencionar é que a máscara expressiva é fundamentalmente o encontro de corpos, no qual

a alteridade atravessa de parte a parte o que nós somos. O corpo é a nossa possibilidade e condição de ser. Cada vez que há um encontro, o que ocorre depende de nós.

17 – A máscara expressiva é plural e detém a qualidade de poder conectar-se a uma situação dramaturgicamente específica e, ao mesmo tempo, descolar-se dela, sobressaindo-se uma singularidade figural. Essa capacidade é uma expressiva riqueza da máscara: a aderência a uma determinada situação fabular e a possibilidade do deslocamento dessa amarra. Uma máscara expressiva representa e também performa. É personagem, figura, persona, objeto. Ultrapassa as artes da cena, abrangendo mascaramentos de toda ordem.

18 – É interessante observar o caráter proteiforme que uma máscara detém, emergindo em distintas gradações. No documentário sobre a pedagogia de Lecoq, realizado por Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias, somos defrontados com uma figura mascarada, plasmada por Philippe Avron. Portando uma (máscara) Topeng Keras, o ator/escritor compõe uma figura suave, de olhar esbugalhado, que fala de seu ardor pela música de Schubert. A certa altura, ele cantarola o trecho de uma música que diz evocar a própria infância. A máscara utilizada por Avron nos endereça à sua origem balinesa e, ao mesmo tempo, à outra configuração: uma figura de terno cinza, que aparenta ser o próprio traje utilizado pelo atuante para dar um depoimento no documentário, no qual relata o quão importante foi o seu encontro com Lecoq. Os cabelos esbranquiçados e revoltos são do ator e também da máscara. O caráter vigoroso que geralmente é atribuído ao termo keras, aqui, é vestido pela ternura com que Avron compõe a figura: “eu sou um pobre menino, pequeno, perdido na noite, sou um menino perdido”. Essa performance solo, uma espécie de pós-produção, invoca o objeto-máscara, reprogramando-o em outro espaçotempo. Topeng significa máscara, bem como aquilo que pressiona a face. É essa eclosão que tanto pode expandir quanto recolher. Poderíamos dizer que esta máscara expressiva é uma espécie de água que toma a forma de cada vasilhame. Permanece água, mas adquire outra configuração se colocada num copo, numa xícara ou num prato de sopa. Mas ela também pode ser fogo, ar, terra. A máscara expressiva não se detém e busca o inaudito.

19 – Há máscaras expressivas que são tecidos do mundo ou tecido de mundos. Michel Serres e Robert Pansard-Besson, ao descreverem a figura de Arlequim no documentário “Mestiçagem”, nos diz que a sua roupa é composta por mil pedaços de pano e mil cores. Mil fios de seda formam esse tecido. Mapa feito de mil países, cujas margens delineiam uma estrada imaginária, a estrada da seda, a estrada da ciência. A ciência tornou o mundo mestiço, uma imensa mestiçagem como a roupa do Arlequim feita de mil retalhos, que parece um quebra-cabeça, um mundo. Daí que uma máscara não se atém apenas ao palco, ela vaza a ficção e busca o mundo. Uma máscara que joga e não se aparta do processo histórico, ela tece uma estreita relação com o(s) tempo(s). Máscara é um corpo em movimento. É tempo coetâneo.

Aforismos para a máscara expressiva

20 – Poderíamos dizer que máscara (expressiva) é evento. É algo que acontece num determinado ponto do espaço e num tempo determinado.

- 21 – A meia-máscara, dita máscara da fala, é também máscara do silêncio.
- 22 – Vestir uma máscara (expressiva) é consentir. Poderíamos desdobrar esse estado nas seguintes palavras: deixar, aquiescer, possibilitar, comum acordo, dividir determinado sentimento com, sentir ao mesmo tempo. Podemos evocar o termo “Parousia” e citar que consentir requer presença, pois é preciso “estar ao lado de”.
- 23 – A máscara expressiva é uma pele que tece a profundidade por intermédio de camadas.
- 24 – Talvez não se deva perguntar o que quer dizer uma máscara (expressiva), mas o que pode dizer uma máscara.
- 25 – O estatuto de um mascareiro balinês deriva não de sua habilidade como artesão, mas do conhecimento da potência de uma máscara. Há na máscara expressiva um potencial de ação que o processo de vestir atualiza.
- 26 – A sabedoria emana do corpo: o mundo dá a sapiência, e os sentidos a recebem, respeita o dado gracioso, acolhe o dom (a máscara). Acolher implica e traz tudo o que daí pode advir.
- 27 – A máscara é um corpo em dinâmica. Move-se por intensidade. Quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação.
- 28 – A palavra BRINCAR no Cavalo Marinho veste-se de maneira múltipla. Tudo isto é brincar: o toque da rabeça, a dança do galante, o jeito de corpo do contramestre, o cantar loa no banco, o jogo dos corpos no atuar. A máscara não se aparta do intrincado de ações que geram a brincadeira, preenhe de arte e vida. “Botar figura” é produzir máscara num sentido estendido. A energia brinca no meu corpo. Brincar, saltar, pular, correr livremente vão revelando emoções, sentimentos e uma riqueza de gestos que pareciam perdidos desde a infância. É na infância que se inicia um processo de distanciamento intelectual do próprio corpo.
- 29 – Vestir uma máscara expressiva não se trata tanto de brincar com a máscara, mas de BRINCAR a máscara.

clown

- 30 – O clown é uma máscara que dialoga com a autoficção, traz em seu corpo histórias reais e ficcionais, quais são umas e quais são outras, não importa. No *clown* tudo é invenção, porém, o corpo *clownesco* é também o lugar da inversão. Se todas as histórias são possíveis, desde que vivamos numa delas, podemos usá-la para explorar o *clown* tal como ele se apresenta.
- 31 – O *clown* é uma máscara profundamente relacional. É pelo ato convivial e interativo que o corpo PALHAÇO acontece, pelas negociações entre o palhaço e as pessoas que vêm ao seu encontro. A sua dramaturgia funda-se no encontro.
- 32 – Se a máscara neutra é o coletivo em que todos se parecem, o *clown* (palhaço) é o individual, porém o risível que pertence a todos.
- 33 – O *clown* é o equivalente da máscara neutra.

Coda

A respiração é um processo de troca com o mundo. Trabalhar com a máscara é saber lidar com a respiração. À medida que vou mudando meus espaços, meu eixo, minha flexibilidade e equilíbrio, trabalho também minha visão de mundo. Quando se diz que a máscara observa com todo o corpo não é só uma questão do olhar. A máscara é uma filosofia do corpo que se dá primeiro pelo encontro. O corpo é a nossa possibilidade de ser, cada vez que há um encontro, o que ocorre depende de nós. Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, é um modo de existir.

Cia. Corpocena - 10 anos Cartografia de uma poética de resistência

Por Cristiane Santos e Valquiria Vieira

"A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.

O cartógrafo é antes de tudo um antropófago.

Suelly Rólnik - Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo

Seguir a linha que desemboca em lugares já trilhados e ainda ser tudo misterioso e surpreendente, o tempo cronológico e o tempo que se dilata neste rememorar que é quase um recriar. No processo de revisitação dos registros desta trajetória surgem mais perguntas do que respostas, dez anos de Cia Corpocena, o caminho foi e sempre será enviesado, então é preciso olhar, escutar e se aproximar da própria história para prosseguir, para onde ainda é mistério, pois está por vir. Quais são os desejos que nos movem hoje? Que mistérios ainda serão revelados? Como seguir?

Dez anos de criação de uma poética e de invenção de resistências em Dança-Arte-Vida. Constatar que o percurso foi inventado dia após dia de trabalho, onde poesia e modos de produção se misturaram para desenhar uma poética de resistência e de existência. A cada projeto a ser concebido existiu sempre um dilema entre o que era possível ser realizado naquele momento e o desejo, ou como tornar o desejo realizável com uma estrutura mais simples?

O percurso com seus percalços criou uma poética que segue em movimento. Corpo, espaço, desejos, jogo, técnica, procedimentos, dramaturgia, estratégias, planejamento, invenção, poética... Tudo desenha a trajetória, o caminho não é linear, nem fácil, mas é rico, muito rico. Trajetória construída entre o simbólico, o fantástico e o cotidiano, simples, urbano, comum, entre necessidades concretas dos modos de produção em arte e a imaginação sem limites inspirada por um devir infância.

O que os registros
desses
ACONTECIMENTOS
estéticos
nos contam?



Foto: Thiago Ventura

O QUE temos
a lhes dizer
hoje?

**Como nos aproximar do
que ainda não foi dito?**



Foto: Patrícia Santos

Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

Álvaro de Campos, heterônimo de
Fernando Pessoa

Dos imaginários

A infância e o feminino são universos sempre presentes nesta trajetória Arte-Vida, são nossas poéticas de resistência ante os desvarios e desafios de uma sociedade normatizada e empobrecida simbolicamente. A infância e o feminino são nossas possibilidades de adentrar camadas de corpos e linhas de potência. A vida precisa ser constantemente renovada!

Material referencial encontrado na internet que veio de encontro com a ideia de pássaro como imagem arquetípica do feminino.
Autoria não identificada



O Feminino - Experimentos



“...Parir o sumo feminino gritando feito pássaro que pare pássaros mortos.

O que é a totalidade? Quem sou eu? Que pássaro é esse que quer voar e patina? Sacrifício! Oferenda! Gaiola invadida por um gato...”

Valquiria Vieira, caderno de processo



Foto: Thiago Ventura

*"Fui educado pela Imaginação,
Viajei pela mão dela sempre,
Amei, odiei, falei, pensei sempre por isso,
E todos os dias têm essa janela por diante,
E todas as horas parecem minhas dessa maneira."*

*Álvaro de Campos,
heterônimo de Fernando Pessoa*

Corpos que inventam palavras, movimentos, imagens, objetos, questões, memórias dançam criando novas dramaturgias cartografadas aos pedaços...nos fluxos e refluxos do tempo para não esquecermos que é preciso inventar um mundo de potência, sem abrir mão de nossos medos e fantasias. A infância a relembrar que é preciso ver e sentir o mundo por outros sentidos. Infância acessada como potência em nossos corpos tomados pela presença do jogo/improvisação, o brincar que é dança, a dança que surge das brincadeiras, saltar, correr, deslizar, voar, ser princesa, fantasma, sereia, ter um guarda-chuva espada, flor, borboleta, caixa-balão. Inventar mundos para a vida ganhar mais sentido. O prazer pelo jogo, a crueldade infantil, os medos revisitados como espaço de invenção onde todos os seres e fantasmas reúnem-se novamente para recontar a história da Cia Corpocena.

"Não é apenas das crianças que tratamos quando tratamos de crianças. Este esforço nos permitirá rever o nosso próprio mundo (...)"

Manuel Jacinto Sarmento – Imaginários e Culturas da Infância

Abrir um espaço de discussão para a infância é discutir o nosso tempo sem ignorar suas contradições e complexidades, porém em busca de novas possibilidades de olhar para o mundo.

*"No corpo, não existe nada que "devesse ser" de algum jeito. A questão não está no tamanho, no formato ou na idade...A questão selvagem está em saber se esse corpo sente, se ele tem um vínculo adequado com o prazer, com o coração, com a alma, com o mundo selvagem. Ele tem alegria, felicidade? Ele consegue ao seu modo se movimentar, dançar, gíngar, balançar, investir?
É só isso que importa."*

Clarissa Pinkola Estés - Mulheres Que Correm Com Os Lobos

O feminino se impõe com toda sua dor de beleza. Contrastes na delicadeza de "pétalas sob grades".



"... reencontrar as forças do feminino"...

"... revelar outra pele . . . onde habita o feminino?"

Cristiane Santos, caderno de processo



"... pulsação de feminino ferido pelo mundo doente e febril, pela violência de um mundo excessivamente modelador, onde a liberdade de ser transformou-se na prisão dos modelos a seguir..."

O meu corpo deseja a liberdade das águas e dos ventos..."

Valquiria Vieira, caderno de processo

O feminino revela muitas camadas. Nem tudo é beleza! O feminino também é violento, duro, misterioso. A beleza também dói! A beleza também fere. O muito belo constrange um mundo de sofrimento. O vestido da mulher. O vestido da princesa. Os dois são muitas facetas, muitas mulheres em uma. Corpos femininos como aparições fantasmagóricas, seres fantásticos que assombram e fascinam, são forças sagradas, poesia da ancestralidade que se revela e se esconde no desejo de adentrar este universo denso, sedutor, delicado, forte e violento.



Foto: Juliana Baraúna

Os mistérios que surgem no percurso desenham uma poética, um imaginário. O feminino e seus arquétipos. A infância e nossas resiliências. Por que não assumir o desejo de adentrar esses universos? Buscar respostas para as questões da Arte-Vida nessa Quimera chamada Corpocena, esse híbrido em movimento.

O encontro com a Técnica Klauss Vianna nos abriu um vasto campo de possibilidades de mover, desde então, nossos parâmetros técnicos estão ancorados nesse pensamento de dança-mundo, que propõe um olhar para o corpo em sua singularidade, compreendendo técnica como o desenvolvimento de percepções em busca de uma poética do movimento. Resistência é um dos sete tópicos de movimento da T.K.V. muito presente na pesquisa da companhia e também é o termo escolhido para nomear nossos modos de criação e produção como um grupo independente.

A dramaturgia é a força motriz do trabalho da Corpocena, é o que move a criação de procedimentos de forma processual, articulando todos os interesses de pesquisa. Movidas por diferentes materialidades, fomos experimentando as possibilidades de criação em um território híbrido, elaborando sentidos e estruturando as tramas da composição dos corpos improvisadores.

Das materialidades

corpo-poesia-palavra-movimento

Investigar como dançar a poesia construindo uma escrita corpórea, a palavra como provocadora do movimento e o corpo impulsionando experiências de fala, em um jogo de pergunta/resposta, corpos a dançar e criar poesia da fricção entre linguagens.



o corpo e o espaço

Explorar os espaços que se desdobram em possibilidades de caminhos e encontros, surpreende com novas trilhas ou transforma-se em labirinto.

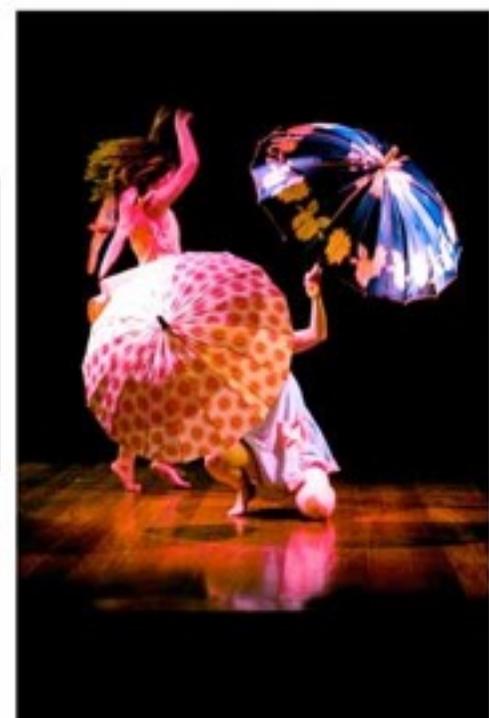
O que move a criação das intervenções é acreditar que acontecimentos efêmeros são capazes de povoar imaginários e gerar novos enunciados poéticos e políticos que podem reverberar em ações éticas no mundo.



Foto: Thiago Ventura

o corpo e os objetos cotidianos

O objeto como extensão do corpo do intérprete e, ao mesmo tempo, como um provocador de movimento, um parceiro de dança, que compõe dissolvendo hierarquias, resignificando seu uso, propondo desdobramentos de uma mesma imagem no decorrer da mesma composição cênica.



Fotos: Thiago Ventura

O cotidiano desdobrado em poesia. A concretude da vida que abre uma fenda no espaço-tempo para o sonho e para a fantasia, para a invenção de outros modos de existir. Inventar é resistir!



Foto: Thiago Ventura

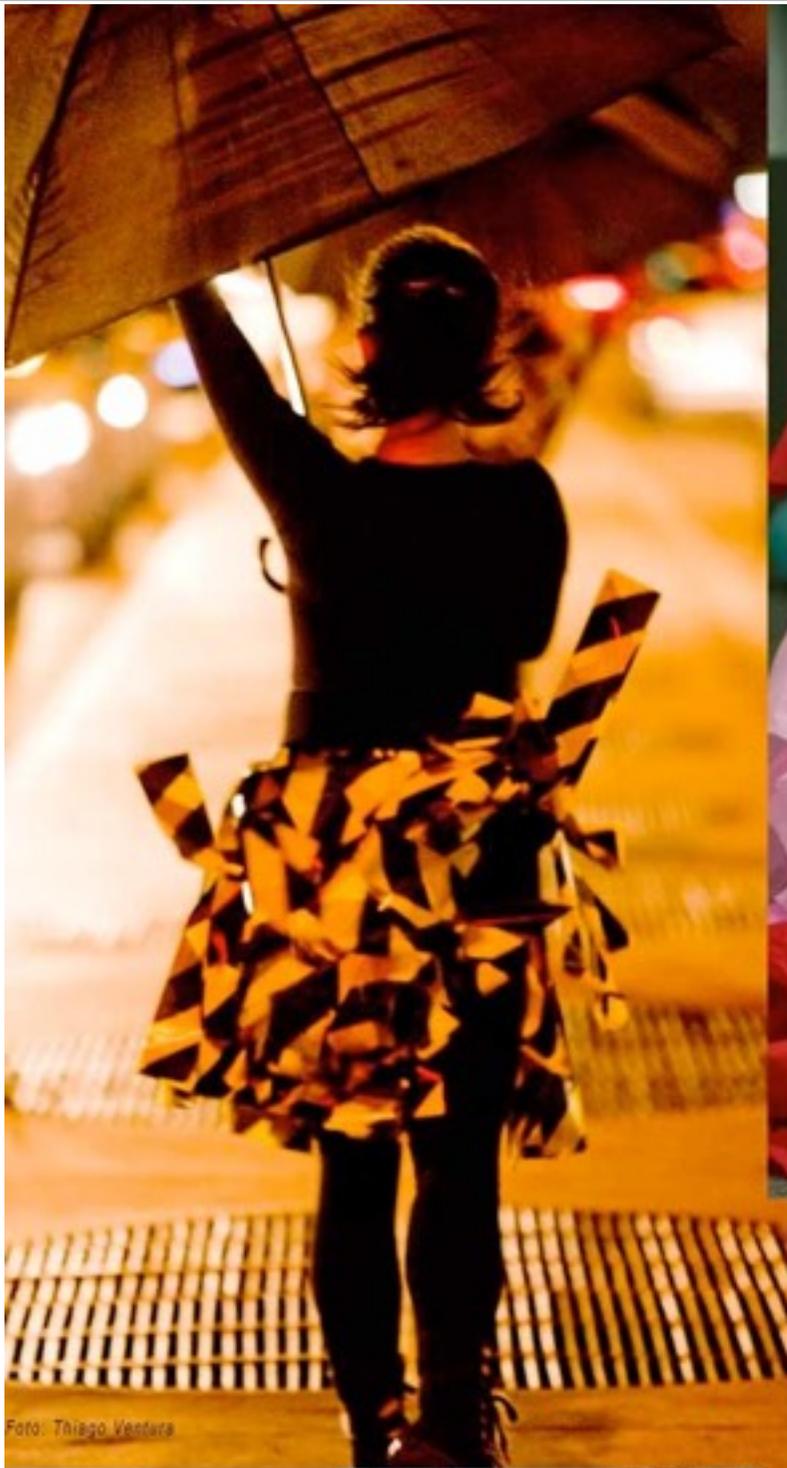


Foto: Juliana Barauna

O plástico e o papel surgiram da necessidade de se relacionar com materiais presentes no espaço urbano, no cotidiano da cidade e foram ganhando formas e plasticidades diversas. O corpo a modelar e ser modelado na investigação dessas materialidades para dar forma às ideias. A fragilidade do papel que vira pele, saias com escritos, volumes e texturas que dão novos contornos aos corpos ampliando os sentidos do movimento. Figurinos efêmeros que se desfazem, deixando rastros de um corpo poético, palavras soltas que ampliam sentidos no espaço-tempo. Papel-pele, papel-brinquedo, papel-máscara, as sonoridades do papel que vira música, a censura da fita zebra subvertida pelo movimento. Re-significar e transformar aquilo que normalmente é considerado lixo em matéria poética que cria novos imaginários.



Foto: Nilson Soares





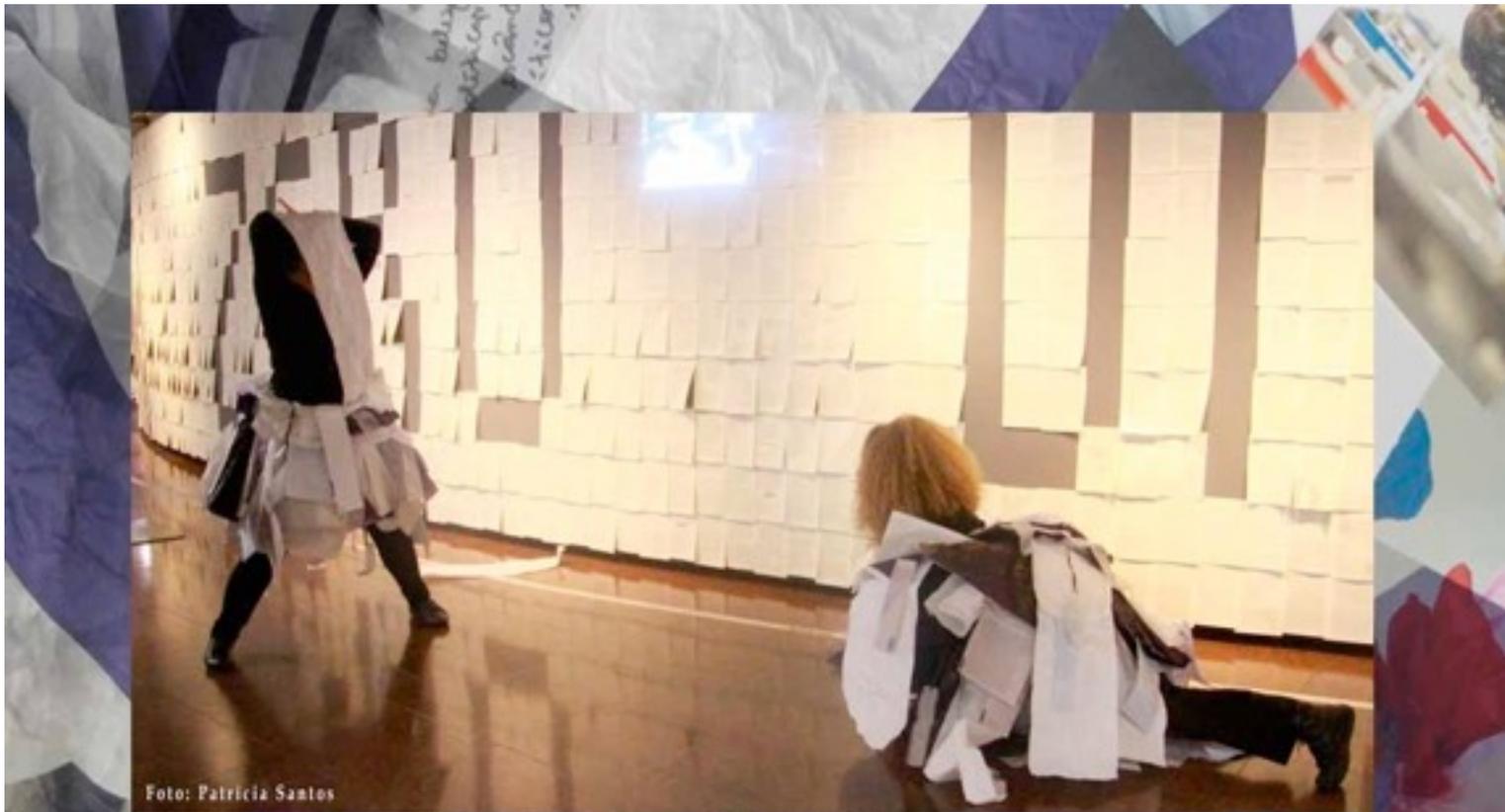


Foto: Patrícia Santos



“Eu, que tantas vezes, me sinto tão real quanto uma metáfora (...).
Sinto que ficou fora do que imaginei tudo que quis, que, embora
eu quisesse tudo, tudo me faltou”.

Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa

É a pergunta que move o processo, é o desejo de encontrar algo que nos coloca em estado de procura. Encontrar é que é surpresa, é sempre devir quando se está em estado de invenção.

Estes corpos dançantes nomeados de Cia Corpocena, seguem elaborando e construindo a invenção de um jeito de investigar e criar espetáculos nesta trajetória de dez anos, uma insistência em ideias, sem saber ao certo onde tudo isso poderia chegar, mas chegamos aos dez anos de Cia, uma infante com ideias de mover-se, com mundos inventados na delicadeza de um papel ou no impacto de uma queda com sonhos e desejos por vir.

"Eu, que tantas vezes me
sinto tão real como
uma metáfora"

Cia.Corpocena

Conheça nosso site / blog : <https://ciacorpocena.wixsite.com/ciacorpocena>

Fanpage: Cia.Corpocena

Canal youtube : Cia.Corpocena

Relatos de um corpo em construção

Por Bia Miranda e Gabriela Rocha

I

De tempos em tempos
insetos trocam pele
por crescer demasiado
e se fazer pequena
a casa

Descalço-me os sapatos
(civilizações inteiras
apoiam-se na pele de um
pé direito):
eu também
pele ossos
morada

Ando no ladrilho
em reforma
piso
e dos dedos
esparramam-se galhos.
Estilhaço esse primeiro andar
para que outro
outro surja
e seja
e baste

Um chão de vidro
expôs-me os flagelos
em arritmia e
queda
(andar é algo relativo
ao tempo)

Novo broto
de articulações tesas
enreda ao chão:
foi aí que vi
que nem a calçada
é estéril
tudo é broto em potencial
epicentro e nascedouro
tudo é solo
na potência
do crescimento.

Não serei
um volume de palavras

mudas.



II

Fico surpresa com a quantidade
de ar existente
entre um corpo e outro
e como só o rasgar do gesto
ou da palavra articulada
pode ocupá-lo em sua expansão.

Olhos devoram milímetros
Arestas refazem-se em lucidez;
Tudo é novo ao toque
do olhar atento.

Madeira, asfalto e lodo
distinguem sua resistência
pelas ramificações da espinha
enquanto saliva, ar e som
disputam os espaços da palavra.

(Recorrente desejo de expansão,
preenchimento
e queda)

Sensibilizar cada parte deste corpo infinito
parece-me tarefa vital
visto que
a fluidez da nota
surge da afinação do instrumento -

só agora suscetível a nível do toque
e técnica.

Este texto acompanha um vídeo, disponível em: https://youtu.be/_N67-OLyAA

A preparação do aluno-ator por meio da Técnica Klaus Vianna: Autonomia e criação

Por Livia Vilela Taveira

Orientação: Profa. Dra. Neide Neves

Resumo

Durante minha trajetória como atriz e pesquisadora da Técnica Klaus Vianna (TKV) desde 2002, quando ingressei no curso técnico de teatro, pude observar as mudanças que o trabalho técnico proporcionou ao meu corpo, tanto em cena quanto na vida cotidiana. Em 2010, comecei a dar aulas de teatro para adolescentes (de 11 à 17 anos) e, utilizando meus conhecimentos de trabalho corporal, passei a ministrar alguns tópicos e princípios da TKV para os alunos-atores, notando grandes diferenças em seus corpos e na cena. Esta monografia contempla o relato da montagem teatral realizada em 2013 com alunos de Ensino Fundamental II e Ensino Médio, integrantes de um grupo de teatro amador, vocacional, existente em um colégio particular da cidade de São Paulo (Colégio Rio Branco). Este relato contém, como parte do material investigativo, relatórios (denominados protocolos) produzidos pelos alunos-atores do Ensino Médio, uma documentação do processo que permitiu estabelecer pontes entre as competências corporais e intelectuais adquiridas por meio da TKV. A convergência entre o Método das Ações Físicas, a Teoria Corpomídia e a Técnica Klaus Vianna possibilitou a construção de uma visão muito valiosa para orientar a didática no meu trabalho com aluno-atores.

Palavras-chave: Técnica Klaus Vianna, Teoria Corpomídia, ações físicas, processo lúdico, teatro, aluno-ator.

Livia Vilela Taveira

Atriz, preparadora corporal, arte-educadora, mestranda na ECA-USP e pós-graduada no curso de Especialização na Técnica Klaus Vianna pela PUC-SP, em 2014. Desde 2002 pesquisa a Técnica Klaus Vianna aplicada no corpo do ator. Integra, desde 2005, o OBARA Grupo de Pesquisa e Criação Teatral dirigido por Lu Carion. Trabalhou como professora de Expressão Corporal na Oficina de Atores Nilton Travesso no curso técnico de formação de atores. É professora de teatro no Colégio Rio Branco desde 2010. Em 2018, realizou a preparação corporal do espetáculo "Meteoros", da Oceânica cia de teatro, com André Kirmayr e Luana Fioli, direção Rita Giovanna e texto de Max Reinert. É proponente do VULCÃO [criação e pesquisa cênica] em conjunto com Vanessa Bruno, Elisa Volpato, Paulo Salvetti e Rita Grillo. Com o coletivo Vulcão realizou assistência de direção e atuação no espetáculo infanto-juvenil Brincar de Pensar (contos de Clarice Lispector no palco para pessoas grandes ou pequenas), preparação corporal dos espetáculos PULSO - a partir da vida e obra de Sylvia Plath e, A DOR - a partir de La Douleur de Marguerite Duras. Atualmente realiza a preparação corporal do mais recente solo do VULCÃO: "Águas do Mundo" com Vanessa Bruno.

“Se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.” (VIANNA, 2005, p. 105)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	35
<hr/>	
CAPÍTULO 1 – ELEMENTOS ESTRUTURANTES	37
1.1. As Ações Físicas	37
1.1.1. O corpo no teatro a partir das Ações Físicas	37
1.1.2. Contextualizando as ações físicas – de Stanislavski a Barba	38
1.2. A Teoria Corpomídia	40
1.3. Klauss Vianna	42
1.3.1. Vida e obra	42
1.3.2. Klauss Vianna e o teatro	44
<hr/>	
CAPÍTULO 2 – PREPARAÇÃO DO ALUNO-ATOR	47
2. Grupo de Teatro Rio Branco	47
2.1. O caminho percorrido	48
2.2. A utilização dos tópicos do Processo Lúdico	50
2.2.1. Presença	50
2.2.2. Articulações	51
2.2.3. Peso	52
2.2.4. Apoios	53
2.2.5. Resistência	53
2.2.6. Oposições	54
2.2.7. Eixo Global	55
2.2.8 Primeiro Vetor (metatarso)	56
2.2.9. Terceiro e Quarto vetores (púbis e sacro)	58
2.3. Cronograma das aulas	60
<hr/>	
CAPÍTULO 3 – RELATOS DE UM PROCESSO	64
3. Os protocolos	64
3.1. Trechos retirados de protocolos da aluna-atriz Amanda Lombardi, de 16 anos	65
3.2. Trechos retirados de protocolos da aluna-atriz Beatriz Gomes, de 16 anos	67
3.3. Trechos retirados de protocolos da aluna-atriz Mariana Williams, de 15 anos	69
3.4. Relatos das alunas-atrizes sobre 2013	70
3.4.1. Amanda Lombardi	70

3.4.2. Beatriz Gomes	70
3.4.3. Mariana Williams	71
Relato da professora-diretora sobre 2013	72
3.6. A continuação de um processo	74
3.7. Trechos de protocolos retirados das aulas do primeiro semestre de 2014	74
3.7.1. Amanda Lombardi	74
3.7.2. Beatriz Gomes	74
3.7.3. Mariana Williams	75
<hr/>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
<hr/>	
BIBLIOGRAFIA	79
<hr/>	

INTRODUÇÃO

Sou atriz arte-educadora e pesquisadora da Técnica Klauss Vianna (TKV). O primeiro contato que tive com a TKV foi em 2002, no curso técnico de formação de atores, onde tive o prazer de ter aulas com a pesquisadora da TKV e mestra pela USP, Luzia Carion Braz (Lu Carion). A princípio, as aulas de “expressão corporal” ajudaram-me a relaxar meu corpo e aquecê-lo para realizar as propostas pedidas pelos professores de interpretação sem a preocupação de me machucar; estava preservando meu corpo. Aos poucos, percebi que essa aula não era apenas um aquecimento, uma “ginástica”, algo superficial, na qual eu deveria realizar movimentos codificados apenas para não lesionar a musculatura. Comecei, então, a notar que estava mais presente e passei a observar as sensações do meu corpo, suas reações, além de perceber mais os meus movimentos em cena.

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. (GREINER, 2005. p.64)

Em cena precisava de focos de atenção múltiplos, como lembrar das falas, as movimentações, a luz, a relação com os colegas, além de tudo o que acontece no momento presente e meu corpo percebe e reage. Esses múltiplos focos que, no início do meu estudo, pareciam quase impossíveis de serem percebidos ou dominados ao mesmo tempo, como se eu imaginasse um “eu-fora-de-mim” comandando uma marionete, foram, aos poucos, ficando mais fáceis de administrar. Após repetir as propostas do Processo Lúdico¹ em aula, fui ganhando uma atenção maior, para toda essa rede de percepções.

O Processo Lúdico é a introdução à TKV, na qual o aluno é conduzido a “acordar” o próprio corpo e estimulado a observar suas sensações a partir de propostas relacionadas aos tópicos corporais: presença, articulações, peso, apoios, resistência e oposições até chegar a um entendimento maior de sua ossatura e musculatura, chegando ao que foi denominado de eixo global, ou seja, “a integração do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio” (MILLER, 2007, p73)

Após me formar na escola técnica, no final do ano de 2004, senti um calafrio ao pensar que não mais trabalharia semanalmente o meu corpo. A partir daí continuei minha pesquisa, desta vez fora da escola, mas ainda guiada por Lu Carion nos encontros de Treinamento do Ator na Sala Crisantempo em São Paulo. Pude perceber, ao longo desse período, as mudanças que o trabalho continuou a proporcionar ao meu corpo, tanto no palco quanto na vida cotidiana.

Em 2010 comecei a dar aulas de teatro para adolescentes em uma escola particular de São Paulo, como assistente da professora e diretora do grupo, e não pude deixar de lado todos os ensinamentos que recebi ao longo dos anos. Neste período, pude ajudar a ampliar o repertório de movimentos dos alunos-atores utilizando principalmente o Processo Lúdico, incentivando-os a repetir movimentos, além de observar os movimentos dos colegas e tentar copiá-los.

Os padrões de movimento são estáveis, não imutáveis. É nesse espaço aberto para a transformação que a Técnica Klauss Vianna trabalha. No espaço da mudança, da instabilidade, da possibilidade de recombinação dos fatores componentes do movimento, desde a sua

1 Ver MILLER. Summus, 2007.

criação, no cérebro. Quanto à reprodução dos movimentos, acredita-se que, dentro desta estrutura, eles nunca são uma repetição e sim uma reconstrução, num novo momento. Porque as contínuas mudanças sinápticas nos mapeamentos globais, que ocorrem como resultado das repetições, favorecem conjuntos modificados de caminhos neurais com produtos apenas similares. (NEVES, 2008, p. 75)

Ficou claro que estimular o conhecimento do próprio corpo levava ao reconhecimento dos padrões de movimentos e, no caso dos alunos-atores, constatei nítidamente as mudanças no repertório de movimentos principalmente daqueles que me acompanharam desde 2010.

O tempo para o trabalho técnico com os alunos-atores era reduzido. As aulas, ministradas uma vez por semana, com 2 horas e 15 minutos de duração, começam em fevereiro e tem seu término em novembro, com a apresentação de um espetáculo. No primeiro semestre, os alunos-atores possuem mais tempo para o trabalho técnico e improvisos de cenas mas, após a escalação da peça (definição dos personagens), realizada após o mês de férias, julho, o trabalho técnico diminui para dar espaço aos ensaios do espetáculo.

Ao me deparar com esse cenário, comecei a me perguntar como eu, professora-assistente responsável pela condução do trabalho corporal, poderia auxiliar os alunos-atores, com instruções claras, a adentrarem o universo proposto pela professora/diretora durante a encenação do espetáculo? Como aproveitar todo o aparato da TKV da forma mais eficiente possível dentro dessas condições?

Os desafios sentidos ao longo dos últimos anos na busca de um corpo cênico, somados às minhas expectativas profissionais como educadora (ou como facilitadora do processo de autoconhecimento), tornaram o problema em questão meu objeto de pesquisa. Após pesquisar muito em meu corpo, vejo por meio de meus alunos-atores que, mais do que atingir objetivos cênicos, a TKV proporciona significativas transformações dentro e fora dos palcos. Isso vem ao encontro dos meus valores e objetivos profissionais.



Figura 1 – A autora em treinamento de equilíbrio em aula ministrada por Lu Carion, na sala Crisantempo em 2012.

CAPÍTULO 1 - ELEMENTOS ESTRUTURANTES

1.1. As Ações Físicas

1.1.1. O corpo no teatro a partir das Ações Físicas

Ao entrar na escola técnica para formação de atores em 2002, o primeiro mandamento era ler a obra de Constantin Stanislavski (1863-1938). Após tomar conhecimento de suas pesquisas sobre a formação e preparação do ator na arte da representação, amplamente relatadas em seus livros, ficou claro para mim que seu objetivo principal era auxiliar o ator a alcançar uma boa representação sem depender exclusivamente da inspiração e da intuição. O trabalho de Stanislavski é dividido em duas fases principais.

A primeira é a fase da Memória Emotiva, na qual o autor russo conclui que o ator pode utilizar-se de sentimentos já vividos antes em sua vida para interpretar a personagem.

Em uma segunda fase, Stanislavski se apoia no Método das Ações Físicas como uma construção segura para a criação do personagem. Não é possível passar em branco pelo Método das Ações Físicas sem perceber que ali já estava a semente de uma nova forma de representação, menos textocêntrica e mais ligada ao trabalho corporal do ator. A consciência de que a criação das cenas poderia acontecer por meio de improvisações a partir do tema proposto e criação de partituras de ações objetivas abre um leque de possibilidades para uma criação mais consciente.

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, pode-se localizar o terreno fértil, a seleção e germinação das sementes que produziram as grandes renovações cênicas do século passado. (...) No estudo das muitas contribuições artísticas teórico-práticas na composição dessa nova corrente, também pode-se identificar a fundamentação da hipótese da ação física como elemento estruturante do fenômeno teatral e como célula geradora de outras poéticas e práticas teatrais, como afirma Matteo Bonfitto ao defender a concepção do ator como compositor de materiais cênicos. (BONFITTO, 2002, p. 76) No último século, a utilização por grandes diretores de diferentes possibilidades de combinações dos elementos constitutivos das ações físicas (matrizes geradoras, elementos e procedimentos de confecção) na composição de cenas e personagens fictícios tornou indispensável, na formação do ator contemporâneo, sua capacitação para trabalhar com diferentes procedimentos no processo de composição. (BRAZ, 2004, p. 12)

Após o Método das Ações Físicas de Stanislavski, outros pensadores do fazer teatral também seguiram com linhas de trabalho que deveriam não ser apenas pensadas e, sim, testadas na ação, no corpo. Matteo Bonfitto propõe 3 categorias para a criação das ações físicas: matrizes geradoras, elementos da confecção e procedimentos da confecção.

Por matrizes geradoras entendemos qualquer referência utilizada para a confecção das ações físicas. Podemos ter, como exemplo, textos escritos, dramáticos ou não, referências visuais, sonoras, experiências pessoais ou construídas... Os elementos da confecção, assim como os procedimentos da confecção, estão ligados aos aspectos que caracterizam a ação física em cada caso. (BONFITTO, 2002, p. 96)

O conceito de Ações Físicas criado e elaborado por C. Stanislavski foi sendo desenvolvido e ampliado, ao longo do século XX, por outros teóricos do teatro como V. Meyerhold, A. Artaud, J. Grotóvski e E. Barba (idem, 2002).

Na tabela a seguir podemos ver, cronologicamente, as matrizes geradoras, elementos da confecção e procedimentos da confecção desses autores.

1.1.2. Contextualizando as Ações Físicas - de Stanislavski a Barba²

	<i>Matrizes Geradoras</i>	<i>Elementos de Confeção</i>	<i>Procedimentos de Confeção</i>
C. Stanislávski (1863 – 1938)	<ul style="list-style-type: none"> * textos dramáticos * referências extra- textuais quando necessário (ex:escorpião) 	<ul style="list-style-type: none"> * elementos do “estado interior” * método das ações físicas * tempo-ritmo * impulso (interno- externo) 	<ul style="list-style-type: none"> * construção da linha contínua de ações * a contra-ação e a ação transversal * chegar ao subconsciente (gestos involuntários). * Importância das repetições “dinâmicas”.
V. Meyerhold (1874 – 1940)	<ul style="list-style-type: none"> * textos dramáticos * outras formas de arte (pintura, escultura, música) * linguagens teatrais – diferentes épocas e culturas * grotesco; biomecânica; pré- interpretação. 	<ul style="list-style-type: none"> * reatividade do ator * consciência da própria execução * ssimilação de conceitos e princípios da música * plasticidade e forma 	<ul style="list-style-type: none"> * construção do desenho de movimentos * variação rítmica: otkaz, passil e totchka * rakursy * dilatação e concentração * contrastes e tensões em relação aos ritmos e atmosferas presentes na música * contrastes e tensões em relação aos significados sugeridos pela palavra
A Artaud (1896 – 1948)	<ul style="list-style-type: none"> * os “duplos”- metafísica, alquimia, cultura, ciência, peste e os teatros orientais 	<ul style="list-style-type: none"> * a respiração 	<ul style="list-style-type: none"> * utilização de elementos da música, sobretudo o ritmo * precisão * trabalho com o nível “significante” das palavras e gestos * fazer dos gestos e ações, signos
J. Grotóvski (1933 – 1999)	<ul style="list-style-type: none"> * experiências pessoais, resgatadas e reconstruídas 	<ul style="list-style-type: none"> * impulsos (externo/interno) * alternância das tensões 	<ul style="list-style-type: none"> * montagem no ator / atuante
E. Barba (nasceu em 1936)	<ul style="list-style-type: none"> * textos dramáticos e não dramáticos * formas teatrais orientais, Commedia dell’arte, formulações de Decroux 	<ul style="list-style-type: none"> * princípios-que- retornam * partes do corpo analisadas isoladamente: mãos, pés, rosto, olhos * sats e kraft * elementos da subpartitura 	<ul style="list-style-type: none"> * construção da ação real como célula da partitura * dilatação e miniaturização * Princípio da equivalência * variação rítmica * utilização de objetos * montagem do ator/diretor

2 Fragmento de tabela extraído do livro de Matteo Bonfitto, O Ator-compositor, p. 103-104.

Desde Stanislavski, já havia uma compreensão de que o movimento poderia evocar memórias de diversas ordens. Além da memória emotiva, nas ações físicas o ator poderia também recuperar memórias das sensações e sentidos (BONFITTO, 2002, p. 27).

A consciência de que o corpo, agindo e reagindo ao momento presente como ponto de partida para a criação cênica, remete ao meu caminho de aprendizado da Técnica Klauss Vianna na escola de teatro e, também, aos conteúdos da Teoria Corpomídia.



Figura 2 – A autora, durante aula no curso de especialização na Técnica Klauss Vianna, na PUC em 2014.

1.2. A Teoria Corpomídia

Heráclito disse que tudo passa, que nada permanece e, comparando as coisas com o curso de um rio, disse que não se pode entrar duas vezes num mesmo rio. (SÓCRATES apud PLATÃO)³

Desde que comecei a estudar a Teoria Corpomídia⁴, à luz do trabalho realizado por Klauss Vianna, observei transformações no meu trabalho artístico e em como me atento às percepções do meu corpo com relação ao movimento, à partitura corporal, à música, ao jogo cênico.

A ideia de que não há a repetição de um movimento, mesmo os de uma sequência pré-determinada, uma vez que não há reprodução capaz de estar desvinculada dos estímulos do momento (NEVES, 2008, p.90), faz-me pensar no trabalho do corpo cênico como um processo análogo ao de um funambulo. Ele anda na corda bamba, o caminho é a corda, mas a corda nunca está exatamente igual. Tudo altera esse caminhar sobre a corda: o uso do equilíbrio se modifica de acordo com a resistência da corda, a temperatura, luminosidade, horas de sono, fome etc. A mesma coisa acontece quando realizo uma partitura corporal. Eu sei o caminho dos movimentos e a fala a ser dita, mas o meu estado, o clima... tudo influencia o resultado cada vez que faço os movimentos.

Traçando uma analogia com a célebre frase de Heráclito de Éfeso, podemos dizer que, uma vez realizado um movimento, ele nunca mais poderá ser repetido, visto que as condições internas e externas já não são as mesmas. Essa impossibilidade da fixidez e a natureza adaptativa das respostas à novidade são amplamente explicadas por Gerald Edelman em sua Teoria da Seleção do Grupo Neuronal – TNGS (NEVES, 2008, p. 68), que demonstra como as funções cerebrais se conectam às mudanças do corpo, criando múltiplos caminhos no desenvolvimento de respostas corporais. Assim, as respostas não estão prontas, são construídas ao longo do caminho, no tempo-espaço, por processos de seleção e de conexão (idem, 2008).

No caso da TKV, a ideia de movimentos pré-existentes também é superada por uma visão de construção por meio da experimentação, que admite escolhas conscientes e inconscientes no tempo-espaço. Com ela, trabalhamos com instruções destinadas à geração do movimento, sem propostas prontas (idem, 2008).

Esta noção trouxe uma grande diferença na forma como conduzo as aulas que ministro aos meus alunos-atores no Colégio Rio Branco. O entendimento de corpo englobando corpo-mente-ambiente alterou a minha relação professor-aluno, tornando-a uma relação mais atenta a cada aluno e com mais diálogo. Todo o processo de comunicação durante a aula esteve mais fluido e sendo construído no momento presente. Por exemplo, alguns comandos como "deixem as preocupações lá fora", que eu utilizava com certa frequência para tentar promover a concentração, foram abandonados conforme essa nova noção de corpo passou a fazer parte do meu repertório. Passei a estimulá-los de outras maneiras, conduzindo a observação do corpo no ambiente da sala de aula a cada dia. Por exemplo: "observe as suas tensões de hoje e as que te acompanham sempre", "observe o espaço de trabalho e como ele está hoje, temperatura, formas, cores".

³ *Heráclito dice que todo pasa; que nada permanece; y comparando las cosas con el curso de un río, dice que no puede entrarse dos veces en un mismo río. PLATÓN, Cratilo o de la exactitud de los nombres, p.21.*

⁴ Teoria Corpomídia - desenvolvida pelas pesquisadoras e professoras da PUC/SP Christine Greiner e Helena Katz.

Cada indivíduo é resultado das negociações entre corpo e ambiente. Conforme Greiner e Katz:

Como pensar em corpo sem ambiente se ambos são desenvolvidos em co-dependência? A própria palavra ambiente resulta de uma montagem entre amphi (que significa em torno de, e que passou para o latim significando ambos), com o sufixo ente, que vem de ant indo-europeu, língua pré-histórica há muito desaparecida (nela, queria dizer sopra). Ambiente, então, significa tudo o que compõe uma coisa, inclusive o sopra em torno. (GREINER e KATZ; 2001, p.70).

Sob esta ótica, quando trabalhamos o corpo visando a composição cênica – criação de personagens, entendimento da situação proposta e movimentação das cenas – (ou mesmo pensando no corpo no cotidiano) não podemos apenas seguir uma série de exercícios programados, imaginando que cada corpo atingirá a transmissão do mesmo signo, do mesmo resultado ao final de um processo ou de uma aula. Cada corpo é único e particular, sempre transformando-se a cada negociação de informações com o ambiente e expressando-se a cada instante no seu processo de co-evolução (corpo-ambiente).

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. (GREINER, 2005, p.13)

Ao apresentar o corpo como mídia de si mesmo, entendemos que o corpo é o resultado provisório entre as negociações internas e externas - mecanismos de produção, armazenamento das informações, transformação e distribuição dessa informação (GREINER e KATZ; 2001, p. 73), ou seja, nada passa ileso para a percepção, as informações se transformam, são veiculadas e continuam trocando entre si.

No fazer teatral (bem como acontece com a dança, música ou qualquer atividade que tenha como princípio a comunicação do corpo em cena) há uma investigação corporal para melhor transmitir a informação para a plateia. A partir do Método das Ações Físicas, como já contextualizado, Stanislavski explora a ação como uma das matrizes geradoras do exercício cênico a partir da situação proposta pelo texto. Stanislavski acreditava que o processo de execução das ações deveria desencadear processos interiores, ou seja, a partir do movimento da ação o corpo gera (ou reconstrói num momento novo) percepções, memórias e sensações. A reconstrução de uma memória, lembrança ou sensação não percorre sempre os mesmos caminhos neurais, uma vez que o corpo não possui "arquivos" que podem ser acessados a qualquer momento.

Quanto à reprodução dos movimentos, acredita-se que, dentro dessa estrutura, eles nunca são uma repetição e sim uma reconstrução, num novo momento. Porque as contínuas mudanças sinápticas nos mapeamentos globais, que ocorrem como resultado das repetições, favorecem conjuntos modificados de caminhos neurais com produtos apenas similares. Assim, a memória é um mais ou menos permanente assentamento de mudanças, dependendo da taxa maior ou menor de estabilidade. Ela é criativa e não estritamente replicativa. (NEVES, 2008, p.75)

A reconstrução varia de acordo com o momento vivido e com as coleções de informações negociadas a cada segundo pelo corpo. Os processos interiores deveriam, portanto, ser utilizados em cena de acordo com a construção de cada personagem e da situação proposta na cena, no caso, o ambiente da personagem em que o ator se insere "colocando-se em situação", o "se" imaginário. Para Stanislavski, o ator, ao entrar em cena, utiliza-se da ação corporal e

das suas sensações no momento, a partir da situação proposta pelo ambiente cênico, para dar vida ao personagem em seu corpo.

Curiosamente, cultura possui um sentido etimológico semelhante ao de ambiente, pois cultura vem do indo-europeu kwol, que significava uma ideia de andar em torno de alguma coisa, como o sentido do grego amphi. (GREINER; KATZ, 2001, p.70)

A Teoria Corpomídia é um corpo teórico que potencializa e sustenta a prática da Técnica Klauss Vianna e que, portanto, passou a fazer parte da minha cultura (meu ambiente) e da linguagem que utilizo em minhas trocas, produções e criações.

1.3. Klauss Vianna

1.3.1. Vida e obra

Klauss Vianna nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1928. Filho do médico João Ribeiro Vianna e da enfermeira Erna Maria Vianna, Klauss demonstrou, desde cedo, o interesse pelo corpo humano, sua anatomia e funcionalidades.



Figura 3 - Klauss Vianna

Não me enquadro em nada que foi escrito a respeito do corpo. Meu trabalho também é assim: não se enquadra em rótulos. Desde o princípio. Eu sempre fui mais intuitivo do que estudioso. A distância e a observação foram os pontos básicos de toda a minha vida. [...] Observações. Horas observando os pés. Os meus e os dos outros. (VIANNA, 2005, p.22)

Iniciou seus estudos de Ballet Clássico com Carlos Leite (ex-aluno de Maria Olenewa), em sua cidade natal aos 15 anos. Lia, estudava e buscava movimentos que não fossem tão doloridos. Duvidava de respostas prontas sobre a reprodução de determinado movimento e o “porque sim” ou o “porque tem” não o deixavam satisfeito. Após um ano, já era assistente de Carlos Leite e passou a dar aulas. Neste período descobriu que tinha uma “deficiência técnica”: uma perna era mais comprida que a outra. Com alto nível de exigência, Carlos Leite advertia: “com três anos de dança você

não sabe nem varrer o palco” (Idem, p. 28). Não havia encontrado, ainda, um modelo de aulas no qual acreditava e pelo qual ansiava. As aulas eram brutais, com ensinamentos duros e sem espaço para questionamentos.

Na década de 1940, Klauss se transferiu para São Paulo na tentativa de aprofundar seus estudos. Frequentou o curso da bailarina russa Maria Olenewa, encontrando assim uma nova forma de ver a dança. Klauss destacava o importante componente que caracterizaria seu percurso: a reflexão. Já em meados da década de 1950, voltou para Belo Horizonte e, com sua amiga e futura esposa e companheira de trabalho, Angel Vianna, fundou o Ballet Klauss Vianna, em Belo Horizonte. Buscando respostas para seus próprios questionamentos, desenvolveram uma pesquisa contínua sobre outros campos científicos e artísticos. Pesquisando uma linguagem brasileira de dança, Klauss rompeu com o ensino do ballet clássico nos moldes europeus e, à frente do Ballet Klauss Vianna (1959-1962) tinha a preocupação constante com a cultura brasileira utilizando temas nacionais. Neste período, fora muito influenciado pelo meio intelectual efervescente e voltado para a vanguarda, a Geração Complemento, passando a conviver com teatro experimental e absorvendo conhecimentos sobre yoga, música, artes plásticas e anatomia.

Klauss desenvolveu um método próprio que poderia ser aplicado tanto para bailarinos quanto para atores.

A descoberta do eu interno, de um ser único, individual e criativo, é indispensável ao exercício da dança, se quisermos que ela se torne uma forma de expressão da comunidade humana. (VIANNA, 2005, p. 111)

Com seu trabalho já reconhecido em Minas Gerais, na década de 1960 é convidado, pela reitoria da Universidade Federal da Bahia, a criar um departamento de dança clássica. Durante esse período, Klauss e Angel puderam se aprofundar ainda mais na nova metodologia de suas aulas, que tinham por fundamento respeitar o corpo e a anatomia de cada bailarino, incentivando seus alunos à descoberta de movimentos e à autonomia de seus processos no trabalho corporal, propondo uma ruptura nos moldes tradicionais de ensino de *ballet*. A criatividade e a escuta do corpo foram os motes para essa ruptura, bem como o conhecimento da fisiologia e da anatomia humana. Este foi um período de aprofundamento significativo para seus estudos em pedagogia para a formação de bailarinos.

Continuou seus estudos de anatomia com o professor Antônio Brochado, da faculdade de odontologia, que trabalhava não só a denominação dos ossos, mas também sua função e, como a dos músculos, no movimento. E, ainda, relacionava a posição do esqueleto com os sentimentos e dos ossos à emoção. (NEVES, 2008, p.26)

No entanto, a situação política do ano de 1964 e a impossibilidade de desenvolver o lado criativo do coreógrafo foram decisivos para a escolha de buscar novos desafios. Desta vez, na cidade do Rio de Janeiro.

Na nova cidade, Klauss ministrou aulas de dança clássica em escolas de bairro e, apenas em 1968, foi convidado a dar aulas na Escola de Bailados do Theatro Municipal. Ainda no Rio de Janeiro, surgiram os primeiros convites para trabalhar em montagens de espetáculos teatrais. Sua atuação, a princípio como coreógrafo, deu início ao que se tornaria, anos depois, uma posição importante de sua carreira artística: a de preparador corporal de atores. Em vez de apenas criar coreografias, Klauss estimulava o elenco a criar movimentos e não apenas sua cópia.

Na década de 1970, assume a direção da Escola de Teatro Martins Pena, integrando alunos e professores em um curso mais livre, partindo das curiosidades iniciais e dos questionamentos para abordar a arte da representação. Em 1978, Klauss passou a dirigir o INEARTE, Instituto das Escolas de Arte do Rio de Janeiro, onde trabalhou até 1980.

A partir daí, transfere-se para São Paulo, onde passa a dirigir a Escola Municipal de Bailados. Mantendo sempre sua postura pedagógica contrária à comumente aplicada, Klauss procurou estabelecer um diálogo com os professores, incentivando-os a responder e ampliar a curiosidade das crianças. Da Escola de Bailados, passou à direção artística do corpo de *Ballet* da Cidade – *Ballet* do Teatro Municipal, entre 1982 e 1984. Em 1986 voltou à Bahia, convidado a ministrar aulas no curso de pós graduação em dança na UFBA.



Figura 4 - Rainer Vianna e Klauss Vianna

Na década de 1990, lançou seu único livro “A dança”. Participou, também, da criação da Escola Klauss Vianna (iniciativa de seu filho Rainer Vianna). No mesmo ano da abertura da escola, 1992, Klauss faleceu em São Paulo.

Klauss Vianna abordava a forma como resultado de uma intenção e dos espaços internos do corpo, trabalhados conscientemente. No teatro, a primazia do texto começava a ceder espaço ao corpo. Naquele momento, começava-se a falar em expressão corporal e, posteriormente, em preparação corporal, termo este que, na sua concepção de trabalho corporal para atores, foi inaugurado pelos Vianna. (MILLER; NEVES, 2013, p.2)

1.3.2. Klauss Vianna e o teatro

Pois, se Pina Bausch declara, ao ser inquirida sobre suas estratégias de trabalho, estar a fazer teatro, mas com bailarinos, Klauss poderia ter declarado que estava a fazer dança, mas com atores. (NAVAS apud TAVARES, 2010, p. 17)

A trajetória de Klauss Vianna no teatro como coreógrafo, preparador corporal, ator e diretor é marcada por inúmeras montagens ao longo de vinte e um anos (1967-1988), tendo seu início após o convite para coreografar a

montagem “Ópera dos 3 vinténs”, de Bertolt Brecht, dando início, portanto, à profissão de preparador corporal, na qual buscava instrumentalizar o corpo do ator, pois o teatro começava a rejeitar a supremacia do texto valorizando a expressividade corporal e atuação (NEVES, 2008, p.29). Este período revela a busca de uma preparação visando à disponibilidade do corpo do ator para a criação cênica. Eis alguns de seus espetáculos:

1967 – “A ópera dos 3 vinténs”, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato. Coreografia: Klauss Vianna.

1967 – “Navalha na Carne”, de Plínio Marcos, com direção de Fauzi Arap.⁵

1967 – “Oh! Oh! Oh! Minas Gerais”, autoria e direção de Jonas Bloch e Jota Dângelo. Coreografia: Klauss Vianna.

1968 – “Roda Viva”, de Chico Buarque de Hollanda, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Coreografia: Klauss Vianna.

1968 – “Trágico acidente destronou Tereza”, de José Wilker, com direção de Kleber Santos. Coreografia: Klauss Vianna. Ainda atuou com os personagens “Renatinho” e “Mãe”.

1968 – “Jardim das cerejeiras”, de Anton Tchekov, com direção de Ivan de Albuquerque. Coreografia: Klauss Vianna.

1968 – “Hipólito”, de Eurípedes, com direção de Tite de Lemos. Dinâmica corporal: Klauss Vianna.

1968 – “A Capital Federal” de Arthur Azevedo, com direção de Oswaldo Loureiro. Coreografia: Klauss Vianna.

1970 – “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”, de Fernando Arrabal, com direção de Ivan Albuquerque e atuação de Rubens Corrêa e José Wilker. Expressão corporal: Klauss Vianna. Por essa montagem Klauss recebeu o prêmio de melhor coreógrafo na categoria teatro pela APCA

1970 – “Os convalescentes”, de José Vicente, com direção de Gilda Grillo e atuação de Renata Sorrah. Expressão corporal: Klauss Vianna.

1970 – “Alice no país do divino-maravilhoso” livre adaptação de Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll, com direção de Paulo Afonso Grisolli. Dinâmica corporal: Klauss Vianna.

1971 – “As Hienas”, autoria e direção de Bráulio Pedroso, com Renata Sorrah, José Wilker, Carlos Vereza e Francisco Nagen. Expressão corporal: Klauss Vianna.

1971 – “Casa de bonecas” de Henrik Ibsen, com direção de Cecil Thiré. Com Tônia Carrero, entre outros. Preparação corporal e coreografia: Klauss Vianna.

1971 – “Hoje é dia de Rock”, de José Vicente, com direção de Rubens Corrêa. Atuação de Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Klauss Vianna, entre outros. Expressão Corporal: Klauss Vianna.

1972 – “Por mares nunca de antes navegados – elegia a Camões”. Adaptação. Espetáculo comemorativo do IV Centenário de Os Lusíadas. Com direção de Paulo Afonso Grisolli. Dinâmica corporal: Klauss Vianna.

1972 – “O Peru” de Georges Feydeau, com direção de José Renato. Coreografia: Carlos Leite e Klauss Vianna.

5 “Não foi encontrada referência ao trabalho de Klauss Vianna no programa desta peça, nem tampouco na fortuna crítica” (TAVARES. 2010. p 282)

1974 – “A Dama de Copas e o Rei de Cuba” de Timocheno Wehbi, com direção de Odavlas Petti. Expressão corporal: Klauss Vianna.

1974 – “Constantina” de Somerset Maugham, com direção de Cecil Thiré. Atuação de Tônia Carrero, entre outros). Preparação corporal: Klauss Vianna (RJ) e Jura Otero (SP).

1976 – “A Rainha Morta” de Heloísa Maranhão, com direção de Luiz Carlos Ripper. Expressão corporal: Klauss Vianna.

1976 – “Nau Catarineta – Barca do Povo” auto do folclore nordestino. Com direção de Paulo Afonso Grisolli. Direção Corpo/espço: Klauss Vianna.

1976 – “Doce pássaro da juventude” de Tennessee Williams, com direção de Carlos Kroeber e atuação de Tônia Carrero e Nuno Leal Maia. Preparação corporal: Klauss Vianna.

1977 – “O exercício”, de Lewis John Carlino e direção geral de Klauss Vianna. Atuação de Marília Pêra e Gracindo Junior. “O exercício” esteve entre as cinco melhores do ano e por ela Klauss recebeu as indicações para o Prêmio Mambembe de melhor diretor de teatro.

1977 – “Não me maltrate, Robinson (Palatravi Malac Mic)”, autoria e direção de Paulo Afonso Grisolli. Dinâmica corporal: Klauss Vianna.

1978 – “Conversa entre mulheres” de Carlos Alberto Ratton, direção de Klauss Vianna.

1979 – “Teu nome é mulher” de Marcel Mithois, direção de Adolfo Celi. Preparação corporal: Klauss Vianna.

1980 - “Confidências mineiras – Onde tem bruxa tem fada” (dança-teatro) de Bartolomeu Campos Queiróz, com direção e coreografia de Klauss Vianna.

1981 – “Clara Crocodilo” (dança-teatro) de Arrigo Barnabé, direção de Lala Deheinzelin. Preparação corporal: Klauss Vianna.

1984 – “Mão na luva”, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Aderbal Freire Filho. Atuação de Marco Nanini e Juliana Carneiro. Criação e direção da técnica corporal: Klauss Vianna. Espetáculo mais premiado do ano de 1985, segundo o Jornal do Brasil (TAVARES, 2010, p. 314).

1988 – “Às Margens do Ipiranga”, autoria e direção de Fauzi Arap. Preparação corporal: Klauss Vianna.

1988 – “Fulaninha e Dona Coisa” de Noemi Marinho, direção de Eric Nowinski. Preparação corporal: Klauss Vianna.

1988 – “Risco e Paixão” de Fauzi Arap, com direção de Francisco Medeiros. Preparação corporal: Klauss Vianna.

Klauss Vianna mantinha uma ação de constante pesquisa, portanto, não se preocupou em nomear ou “colocar rótulos” em seu trabalho:

A diversidade de termos assinados por Klauss Vianna nos programas das montagens indica uma pesquisa ininterrupta, fundamentando a função de preparação corporal. Diversidade esta que não se restringe à variação terminológica, pois responde aos múltiplos projetos que emergiram do teatro carioca na década de setenta, sempre tendo por elo principal a figura do ator. Tanto na primeira geração moderna, como Tônia Carrero, quanto na segunda, como Rubens Corrêa, era o ator, na maioria dos espetáculos, que requisitava a presença de Klauss

Vianna, da mesma forma como nos dias atuais continua requisitando o preparador corporal.
(TAVARES, 2010, p. 221)



Figura 5 – Nossos pés

Ainda que, mesmo com uma vasta produção no teatro e na dança, Klauss Vianna não tenha procurado construir a sistematização de um método, a grandeza de seu trabalho alcançou o olhar e os corpos de pessoas que puderam perceber a qualidade de sua visão e suas proposições, e que se propuseram a construir e difundir um método de trabalho para o ator/dançarino.

Foi, pois, com a sistematização da técnica por Rainer Vianna, seu filho, que uma metodologia pôde tomar forma e sua transmissão se estabelecer. Por meio de seus familiares – o filho Rainer, a esposa Angel e a nora Neide Neves – bem como de alunos, artistas e mestres da dança e do teatro que tiveram contato íntimo com sua técnica, foi possível construir um campo de prática, pesquisa e conhecimento arraigado em suas propostas. Campo este que se entrelaçou harmonicamente com a Teoria Corpomídia, cujos princípios mostram-se significativamente convergentes com a visão de Klauss.

É, portanto, a partir desses três referenciais práticos e teóricos – o Método das Ações Físicas, a TKV e a Teoria Corpomídia – que encontrei a estruturação de meu trabalho na preparação do aluno-ator.

CAPÍTULO 2 - A PREPARAÇÃO DO ALUNO-ATOR

2. Grupo de Teatro Rio Branco

O Grupo de Teatro Rio Branco, com 28 anos de existência, é um grupo vocacional estabelecido dentro do Colégio Rio Branco (unidades Higienópolis e Granja Vianna), do qual fazem parte alunos de Ensino Fundamental II e Ensino Médio. As aulas são extracurriculares e desvinculadas do sistema de notas, possuem duração de 2h15 semanais e são divididas em quatro turmas, sendo uma turma para o Ensino Fundamental II e uma para o Ensino Médio em cada unidade do colégio, com uma média de 30 alunos por turma. Todas as aulas são ministradas, em dupla, pelas mesmas professoras (diretora e assistente).

O objetivo do Grupo de Teatro Rio Branco não é formar atores profissionais, mas sim trabalhar a integração do aluno-ator, o trabalho em equipe, o (auto)conhecimento corporal e vocal, ampliar referências culturais, além de, num processo colaborativo, realizar a criação de um espetáculo teatral a ser exibido no final do ano letivo.

O período letivo segue o padrão do colégio, sendo de fevereiro a novembro, com pausa para férias no mês de julho. No início do ano letivo, há mais tempo da aula para trabalhar questões corporais. Mas, conforme os meses passam, a aula é dividida de forma com que se dê mais tempo para criações de cenas combinadas pelos alunos-atores do que para o trabalho corporal (utilizado sempre no início de cada aula como um aquecimento) até que, por volta do mês de maio ou junho, é escolhida a peça a ser realizada no final do processo. Neste momento, o espaço para o trabalho técnico diminui, para dar espaço aos ensaios do espetáculo que realizar-se-á em outubro ou novembro (sempre de acordo com o calendário escolar do ano).

2.1. O caminho percorrido em 2013

O Grupo de Teatro Rio Branco recebe aulas da Técnica Klauss Vianna desde 2010 mas, no ano considerado por esta pesquisa (2013), o trabalho foi direcionado mais especificamente para o Processo Lúdico, a primeira etapa de trabalho da sistematização da Técnica Klauss Vianna.

Iniciamos os trabalhos de Processo Lúdico em março de 2013. O primeiro mês de aula contemplou dinâmicas para a integração dos alunos-atores e com aquecimentos de estados de presença (próprio corpo, o espaço a ser trabalhado e os colegas) e exploração de apoios dos pés no chão. Nos meses seguintes, iniciamos os trabalhos de exploração das articulações, resistência e oposições. Seguimos com esta proposta até início de junho, quando foi feita a escolha da peça pelos alunos-atores, a ser realizada no final do semestre.

O grupo decidiu por trabalhar com autores brasileiros. A peça escolhida pela unidade Higienópolis foi “O Mambembe”, de Artur de Azevedo, e a unidade Granja Vianna escolheu “O Bem Amado”, de Dias Gomes



Figura 6 - Os cartazes das peças realizadas pelos alunos

Durante o mês de junho, os alunos-atores fizeram pesquisas sobre os autores e obras escolhidas, além do período histórico. O processo criativo começou a ser realizado tão logo os alunos-atores voltaram das férias no mês de agosto, ainda sem a distribuição de personagens. Isto foi feito visando a deixar os alunos livres para experimentar as propostas de cada personagem da peça.

Após duas semanas de experimentações, em meados do mês de agosto, foi feita a escalação da peça. A escalação é feita em consenso pela professora-diretora e por mim, a professora-assistente. Após esse momento, iniciamos o processo criativo, com a construção do corpo do personagem, bem como as ações, a fim de que cada ator tivesse as ferramentas para criar suas partituras nas cenas da peça em questão.

Proponho aqui pensarmos o conceito de partitura como um conjunto de escolhas que o ator faz para sempre fazer de novo a cada apresentação, sem, entretanto, limitar-se à repetição mecânica dessas escolhas, as quais contemplam a movimentação e trajetórias em cena, os gestos e suas falas.

(...) o conceito de partitura, extraído da teoria musical e aplicado ao ator e à encenação, resulta na maioria das vezes metafórico, sem por isso excluir a busca de rigor implícita na utilização de tal conceito. De fato, falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos. (BONFITTO, 2002, p.79)

Bonfitto indica uma forma de compreendermos o termo partitura que, em parte, se assemelha à abordagem que utilizo em meu trabalho. Entretanto, é necessário diferenciar o uso que aqui propomos, uma vez que a fixação citada por Bonfitto não seria possível no nível neuronal, conforme Edelman (NEVES, 2008). À luz da Teoria da Seleção do Grupo Neural - TNGS, a reprodução das combinações de movimentos existentes numa partitura nunca poderia ser feita da mesma forma, visto que “tudo é novo a cada momento e (...) o movimento se faz movendo” (idem, 2008, p. 90). O “fazer de novo” acaba por criar um caminho neural apenas semelhante para a realização de cada movimento.

Assim, em nossas orientações aos alunos-atores, buscamos estimulá-los para que permanecessem atentos ao momento presente, visando não mecanizar movimentos, gestos, falas, enfim, suas partituras.

A apresentação para o público aconteceu na última semana de outubro (para o grupo de Higienópolis) e primeira semana de novembro (para o grupo da Granja Vianna). Cada grupo apresentou a peça três vezes em dias diferentes.



Figura 7 – Imagens da apresentação de “O Mambembe”



Figura 8 - Imagens da apresentação de “O Bem Amado”

2.2. A utilização dos tópicos do Processo Lúdico

O Processo Lúdico é a introdução à Técnica Klauss Vianna, o qual segue a divisão de tópicos descritos por Jussara Miller em seu livro “A escuta do corpo” (a partir da sistematização da TKV proposta por Rainer Vianna). Foram trabalhados presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global corporal.

Como as aulas tinham apenas 2h15 por semana, elas foram divididas entre treinamento corporal e cenas, ora improvisadas pelos alunos-atores, ora com textos, até o momento da escolha da peça que seria trabalhada.

Todo o treinamento corporal – que contava, em média, com cerca de 30 ou 40 minutos – teve como objetivo ampliar, no aluno-ator, a atenção consciente para o corpo, o reconhecimento dos padrões de movimento, as limitações de movimentação, o relaxamento da musculatura para auxiliar o alívio de tensões (recorrentes ou não) e propostas que visassem a deixar o corpo presente, com consciência dos 3 estado de atenção (próprio corpo, o espaço e o corpo do colega).

Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for. (VIANNA, apud MILLER, 2007, p. 55)

Estimulamos o aluno-ator a, partindo do reconhecimento do seu corpo, começar a despertar autonomia para as escolhas no jogo cênico, criações e reflexões.

2.2.1 Presença

Estimulamos o alunos a (re)conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de ausência corporal para presença corporal. (MILLER, 2007, p.54)

O primeiro tópico do Processo Lúdico parte da ideia de que é preciso estar atento ao momento presente. O aluno, quando chega para uma aula, carrega consigo todas as suas coleções de bagagens corporais, como o que aconteceu hoje, ontem ou desde que ele nasceu. Não podemos esquecer que cada corpo, com suas coleções, é diferente do outro.

Sem esquecer o que se passou com o aluno até o momento da aula, iniciamos uma observação conduzida, despertando os cinco sentidos, com os quais nos relacionamos com o ambiente e desenvolvemos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço-tempo (idem, 2007), para possibilitar a atenção ao momento presente.

Durante o ano letivo de 2013, busquei instruções que auxiliassem o aluno-ator a deslocar a atenção para si, inicialmente, observando como ele se percebia durante o momento da aula (sua respiração, sensações, andamento, tamanho da passada da marcha, trajetórias). Quando o aluno-ator já estava mais atento ao próprio corpo (primeiro estado de atenção), partia para a observação do espaço a ser trabalhado (segundo estado de atenção).

A observação do espaço deveria ser feita sempre buscando referenciais concretos, existentes na sala durante a aula, como formas, cores, luminosidade, temperatura etc. Após o estímulo de observação dos referenciais concretos da sala, eu indicava ao aluno-ator que observasse sua sensação de andar nesse espaço. A sensação poderia mudar de acordo com o que foi observado no primeiro estágio de atenção (como um cansaço, um resfriado ou até mesmo euforia) e no segundo estágio de atenção (calor, frio, umidade do ar etc).

Cumprido este estágio de atenção, partíamos para o terceiro: a inclusão da observação dos corpos dos colegas neste espaço.

Durante todo o ano, fiz uso de várias instruções para estimular a presença do corpo no ambiente de trabalho, como:

- Espreguiçar o corpo no nível baixo, sentindo o toque do corpo no chão;
- Passagem pelos níveis. No nível baixo, o corpo fica predominantemente em contato com o solo, muitos apoios tocam o chão. No nível alto o corpo tem, predominantemente, 1 ou 2 apoios – geralmente pés. O nível médio é intermediário entre o alto e o baixo. Exemplos: Nível baixo – corpo deitado; Nível médio – engatinhar; Nível alto – ficar em pé;
- Andar pelo espaço com os 3 focos de atenção.

2.2.2. Articulações

O reconhecimento das articulações é feito por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas. Primeiro, elas são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento [...]. Sentir e experimentar é o primeiro e principal procedimento dessa técnica [...]. A atenção às articulações é dada tanto à exploração de sua mobilidade, quanto para a conquista da estabilidade do corpo. (MILLER, 2007, p.62 e 63)

Após ampliar sua atenção nesses três estados, o aluno-ator deveria estar com seu corpo mais presente e já podíamos passar para o reconhecimento das dobradiças de seu corpo, as articulações, sempre nomeando-as e estimulando o aluno a ora observá-las, ora tocá-las. Com a movimentação das articulações, era promovida a liberação de tensões e o auxílio da mobilidade de cada articulação e suas musculaturas.

O aluno, na exploração das articulações, podia movê-las isoladamente (movimento parcial) ou trabalhar várias delas ao mesmo tempo (movimento total) e observar as alterações que cada proposta gerava em seu corpo, além das suas facilidades e dificuldades ao realizar os movimentos e as diferenças obtidas ao longo de meses, realizando a proposta. Além da investigação das articulações em seu próprio corpo, o aluno podia, ainda, trabalhar em conjunto com outros alunos e pesquisar as semelhanças e diferenças entre as possibilidades de movimentos das articulações do seu corpo e do corpo do colega.

Todo o trabalho de articulação podia, inclusive, ser executado com passagens de níveis e com o estímulo do olhar atento aos colegas. Copiar o movimento do outro era uma forma de descobrir um movimento novo em seu repertório.

2.2.3. Peso

Este tópico corporal é uma transição do tópico anterior (articulações) para o posterior (apoios). Com liberdade de movimento nas articulações permite-se a percepção de peso de cada parte do corpo que, por sua vez, desperta-nos os diferentes apoios no chão. A percepção do peso evidencia a dosagem do tônus muscular [...] quando eu doso a tensão na musculatura, equilibrando o tônus muscular, isso resulta numa sensação de leveza, com esforço adequado para executar o movimento, transformando, assim, tensão muscular em “atenção muscular”. (MILLER, 2007, p. 65)

A percepção consciente do peso auxilia no ganho, equilíbrio e flexibilidade do tônus⁶ muscular, necessário para um corpo cênico. Para que isso ocorresse, era importante que o aluno conseguisse sentir o peso do corpo no apoio do chão para, depois, utilizá-lo ao seu favor, direcionando-o ativamente contra o solo. Assim, o tônus muscular era alterado e o aluno podia brincar com as várias possibilidades de uso da tonicidade muscular (exagerando a sensação do peso, observando sua distribuição de peso no cotidiano ou direcionando o peso para o chão para chegar à sensação de leveza).

Uma das maneiras com que eu orientava o trabalho com o peso era começar pelo relaxamento de tensões no nível baixo e movimentar o corpo sentindo o peso de cada parte. O aluno deveria abandonar o peso do corpo no chão e, de acordo com o uso dos apoios, poderia perceber os caminhos que o corpo faz para mudar de posição ou até para se direcionar ao nível alto. Após essa observação da percepção do corpo pesado, era importante também buscar a sensação da leveza. Eu propunha, então, um caminho que funciona no meu corpo, que é uma das possibilidades de instrução que utilizo com os alunos-atores: “olhar vendo”, mover muitas articulações ao mesmo tempo buscando fluxo de movimento contínuo e em uma velocidade constante, nos 3 níveis do espaço; apoios ativos auxiliavam a encontrar a sensação de leveza.

O objetivo era utilizar o próprio peso a seu favor, de modo a obter um importante avanço para iniciar a utilização de apoios ativos.

O direcionamento do peso de corpo pelo espaço possibilita a leveza do movimento. É pelo uso do peso do meu corpo, e não pelo abandono deste, que me oponho à gravidade. (MILLER, 2007, p.56)

6 Tônus muscular é o estado de tensão leve, porém permanente, existente nos músculos. (GUYTON, 1985)

2.2.4. Apoios

Qualquer contato que o corpo estabeleça com o chão deve ser considerado suporte, suporte este que provém do solo, ou como transferência do corpo, acionando o movimento com base na pressão dos apoios no chão, ao se espreguiçar, sentar, deitar, ajoelhar, levantar etc. O chão tem função primordial para o reconhecimento dos pontos de apoio, tanto na pausa, quanto em movimento, na passagem de uma posição para outra. A relação com o solo se amplia para a relação com objetos que posso usar e, ainda, com o próprio corpo e o espaço que o circunda. (MILLER, 2007, p 67)

A partir deste momento, já com noções de presença, articulação e peso, continuávamos as experimentações de contato com o chão e passagem de níveis mas, desta vez, observando mais atentamente como cada parte tocava o chão (os pontos de contato, a pressão que cada parte do corpo incidia no chão) e a diferença entre apoio passivo e apoio ativo.

Trabalhei com os alunos a percepção do apoio passivo como o apoio do corpo no chão sem uma intenção de direcionamento contra a superfície de contato, apenas com o peso abandonado ou com a tonicidade mínima para se manterem em alguma posição, fosse deitado ou em pé, por exemplo. Já no apoio ativo, eles deveriam começar a modificar a qualidade do movimento corporal, pressionando o ponto de contato contra o chão, proporcionando um acionamento das musculaturas, preparando-as para a ação em prontidão para o jogo cênico e para que houvesse ganho de espaço articular.

Era importante que o aluno experimentasse as diferenças entre a utilização do peso no apoio ativo (leve/ativo) e o seu abandono (pesado/passivo) para saber dosar a pressão realizada no solo. O uso do corpo com o peso abandonado, em apoio passivo, geraria a diminuição dos espaços articulares. O trabalho era realizado para que os espaços articulares fossem preservados, uma vez que, ao utilizarem muita força na pressão contra o chão para buscar a leveza ou o apoio ativo, o aluno-ator poderia ir para o oposto do abandono e tensionar além do necessário as musculaturas, travando articulações e, muitas vezes, diminuindo a capacidade respiratória. Apenas a experimentação poderia auxiliar o corpo a encontrar as medidas de força a serem usadas.

Após o período de pesquisa de apoios, passamos para o estudo das transferências de apoios, possibilitando a observação do caminho dos apoios durante um movimento, além da percepção de volume e amplitude do corpo.

2.2.5. Resistência

O estudo de apoio passivo-ativo possibilita a percepção de volume e amplitude do corpo, que prepara e direciona para o uso da resistência. Trabalhamos as musculaturas agonista e antagonista, criando assim, uma força de resistência, resultando num movimento mais denso e mais amplificado, que dá a característica do corpo cênico, com tônus muscular elevado, diferenciado do tônus cotidiano. Com o treino de resistência, utilizamos a tensão dos músculos antagonistas em sinergia com os músculos agonistas, possibilitando a “vida” do movimento, até mesmo na pausa. (MILLER, 2007, p.69)

Conforme pude perceber nas experiências com o Grupo de Teatro Rio Branco, a busca de um movimento com a tonicidade muscular mais distribuída é uma das questões que mais precisam ser trabalhadas com o aluno-ator, pois possibilita mais limpeza e clareza dos movimentos, além da prontidão para o jogo cênico.

Para trabalhar a resistência, direcionamos a atenção do aluno-ator ao movimento realizado e a percepção de peso e força que ele usava para fazer movimentos.

Muitas vezes eu propunha a experimentação com o toque feita em duplas, ora abandonado, ora gerando-se resistência no colega e percebendo-se a força utilizada. Era importante o uso do apoio ativo durante as experimentações de resistência, pois este é imprescindível para entender e, sobretudo, gerar a resistência. Após um período de trabalho com o toque, pedia que os alunos-atores se afastassem, mas mantendo no movimento a sensação de ainda estar em contato com o colega.

Começava, também, a introduzir os conceitos de intenção e contra-intenção com alguns comandos, como andar para a frente como se algo os segurasse pelas costas. O mesmo deveria ocorrer ao andar para trás e lados. A atenção para realizar um movimento deveria estar sempre, também, no lado oposto à direção do movimento.

Ao movimentar uma parte do corpo, colocando uma contra-intenção, já estávamos falando em oposições de movimento, próximo tópico do Processo Lúdico. Neste momento, os exercícios de aquecimento passavam a, juntos, trazer uma percepção corporal completa, chegando, então, ao eixo global.

2.2.6. Oposições

Poderíamos fundir resistência e oposição em um mesmo tópico corporal a ser trabalhado, mas as diferenciamos em dois momentos apenas por motivos didáticos. [...] O trabalho de oposições que gera o movimento permeia todo o trabalho da Técnica Klaus Vianna. [...] O uso das oposições é aplicado para proporcionar espaços nas articulações por meio do jogo de forças opostas, com duas tensões opostas. [...] O trabalho de forças de oposição deve respeitar os limites anatômicos, com enfoque na ossatura, mediante o uso de direcionamento ósseo para acionar musculaturas específicas. (MILLER, 2007, p.70 a 72)

Com o trabalho de resistência, um pouco da percepção da oposição já passava a existir no aluno-ator pois, durante as experimentações de resistência, já lhe era pedido que colocasse sua atenção no lado oposto do movimento realizado, ou seja, já havia sido introduzida a sinergia entre musculatura agonista e antagonista.

Era possível, pois, conduzir a atenção do aluno-ator para perceber o que acontecera no seu corpo com uso das oposições como, por exemplo, a consciência de se havia preservação dos espaços articulares por meio de forças opostas.

Todo gesto tem três fases: sustentação, resistência e projeção. (VIANNA, 2005, p.74)

Após trabalharmos as oposições de partes do corpo e no caminhar (frente/costas, cima/baixo e lados direito/esquerdo), orientei a atenção do aluno-ator para as oposições internas do corpo, como: sacro/crânio, para maior mobilidade da coluna vertebral; ísquios/calcanhares, sempre buscando preservar o espaço articular do joelho; e a

oposição entre os acrômios, para ativar a musculatura de todo o tórax e auxiliar na percepção da tridimensionalidade corporal e na projeção do movimento.

2.2.7. Eixo global

As linhas de oposição do corpo são exploradas, despertando a percepção do eixo global e possibilitando a análise do ajuste da ossatura para permitir a transformação das alterações causadas pelo mal uso do corpo. Com esse trabalho, o aluno torna-se autônomo na pesquisa de seu corpo e de seu movimento. [...] Adquire-se a centralização do corpo com o alinhamento da estrutura óssea e o tônus muscular adequado.. (MILLER, 2007, p.72 e 73)

Todos os tópicos anteriores formavam parte do caminho para que o aluno-ator conquistasse maior consciência a partir da sua integração corporal no ganho de equilíbrio com a força gravitacional. O uso consciente do corpo, com a exploração dos movimentos e a inter-relação entre todas as partes, deveriam contribuir para a busca constante e um eixo global transitório.

O trabalho principal, neste momento, era a exploração da flexibilidade, sustentação da coluna e a integração entre cintura pélvica, cintura escapular e cabeça, sempre buscando a maleabilidade de acordo com cada posição do corpo, ou seja, sem tratar a postura como algo fixo, como um ponto final ao qual o trabalho deveria chegar. O eixo global seria, principalmente, a consciência do corpo como um todo e a reorganização constante entre os movimentos, equilíbrio e gravidade.

Compreendo o processo de descobertas e experimentação de cada tópico como algo pessoal e sem fim, como sendo sempre um processo. O objetivo era, portanto, que após a abordagem dos tópicos corporais do Processo Lúdico, o aluno-ator estivesse – respeitando- se os padrões, limitações e avanços de cada um – mais presente e consciente para brincar com seus movimentos, utilizar-se de referenciais concretos (articulações, peso, resistência, oposições, qualidades de movimento, níveis no espaço, movimentos parciais, movimentos totais, torções...) para escolher e criar um corpo de personagem, além de estar presente para jogar e criar em cena com seus colegas.

A postura, portanto, não é uma coisa fixa. (VIANNA. 2005. p 131)

Após o trabalho do Processo Lúdico, durante a pesquisa de criação de corpos de personagens, introduzi tópicos do Processo de Vetores⁷, que compreende o trabalho de direcionamento ósseo no acionamento de musculaturas específicas e alavancas para a realização do movimento. A premissa desse trabalho é a estrutura óssea e suas possibilidades de movimento em cada corpo. Rainer Vianna dividiu o Processo de Vetores em 8 principais vetores de força: o primeiro metatarso (ou, mais precisamente os ossos sesamóides); calcâneo; os ossos do quadril (púbis e sacro); as escápulas; cotovelos; mãos e finalmente o pescoço e cabeça, mais especificamente a 7ª vértebra cervical, como podemos ver na figura 9:

⁷ Ver MILLER. Summus, 2007. p 75

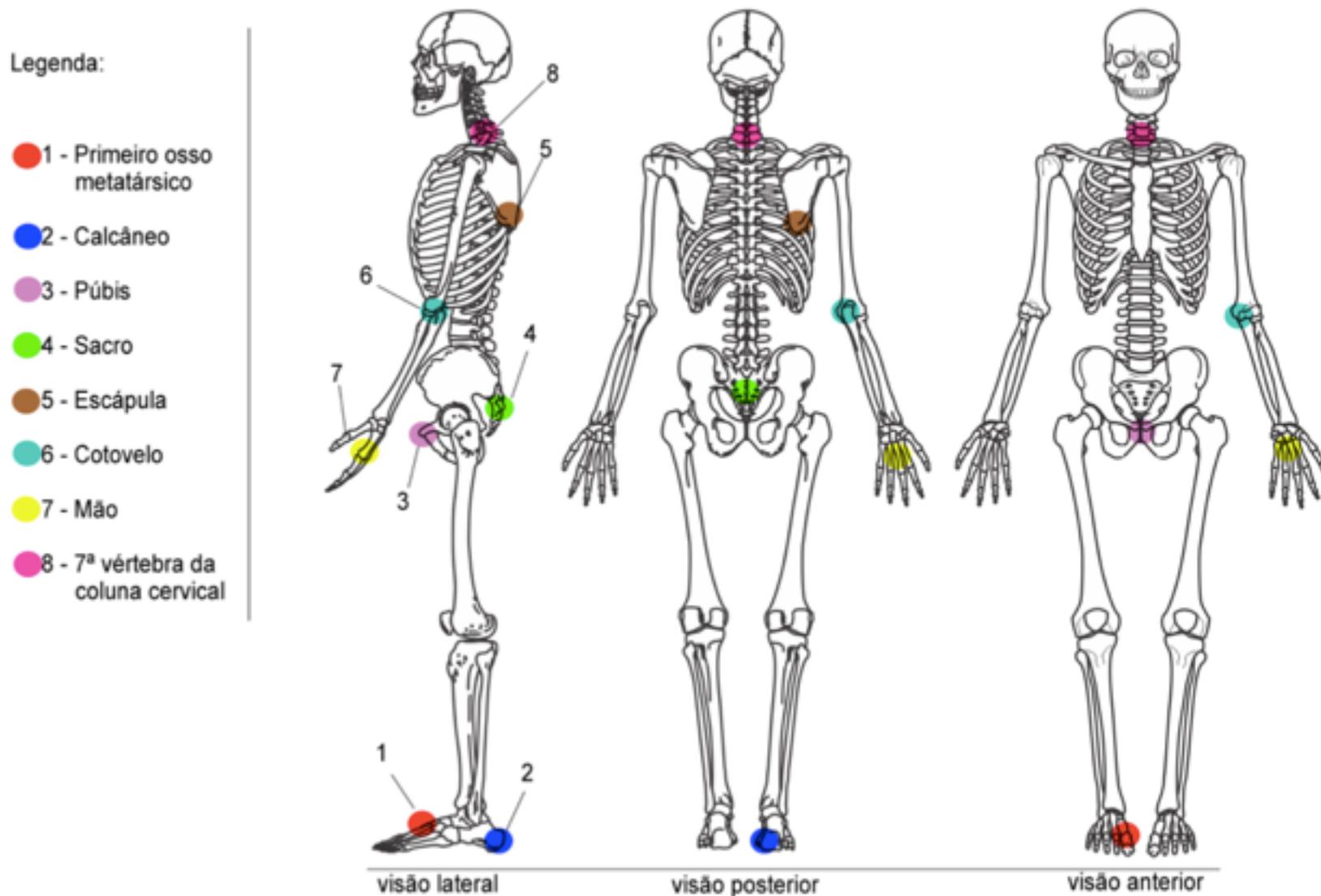


Figura 9 - Localização dos 8 vetores ósseos

No trabalho com os alunos-atores, optei por trabalhar com 1o, 3o e 4o vetores, sem citar a palavra “vetor”, mas citando o nome dos ossos e as direções ósseas.

2.2.8. Primeiro Vetor (metatarso)

O metatarso consiste em cinco ossos metatársicos localizados no pé. É importante preservar os espaços articulares entre eles para que haja uma distribuição adequada do peso do corpo nos três pontos de apoio do pé: o primeiro metatarso, o quinto metatarso e o calcâneo, o “triângulo do pé”. (MILLER, 2007, p.77)

O trabalho do primeiro vetor consistiu em localizar os ossos que compõem o “triângulo do pé” ou “triângulo de base” (1o e 5o ossos metatársicos e osso calcâneo – ver figura 10) e dar mais ênfase no 1o osso metatársico ao andar, ou seja, direcionar para o chão durante a marcha e observar as diferenças que ocorrem no seu próprio corpo, mas também utilizar a observação dos colegas e as alterações que aconteceram, ou não. Desta forma os alunos-atores estariam trabalhando o direcionamento dos ossos sesamóides, localizado na parte posterior do primeiro osso metatársico (ver figura 11). O trabalho foi realizado focando o 1o osso metatársico, sem citar o nome os ossos sesamóides.

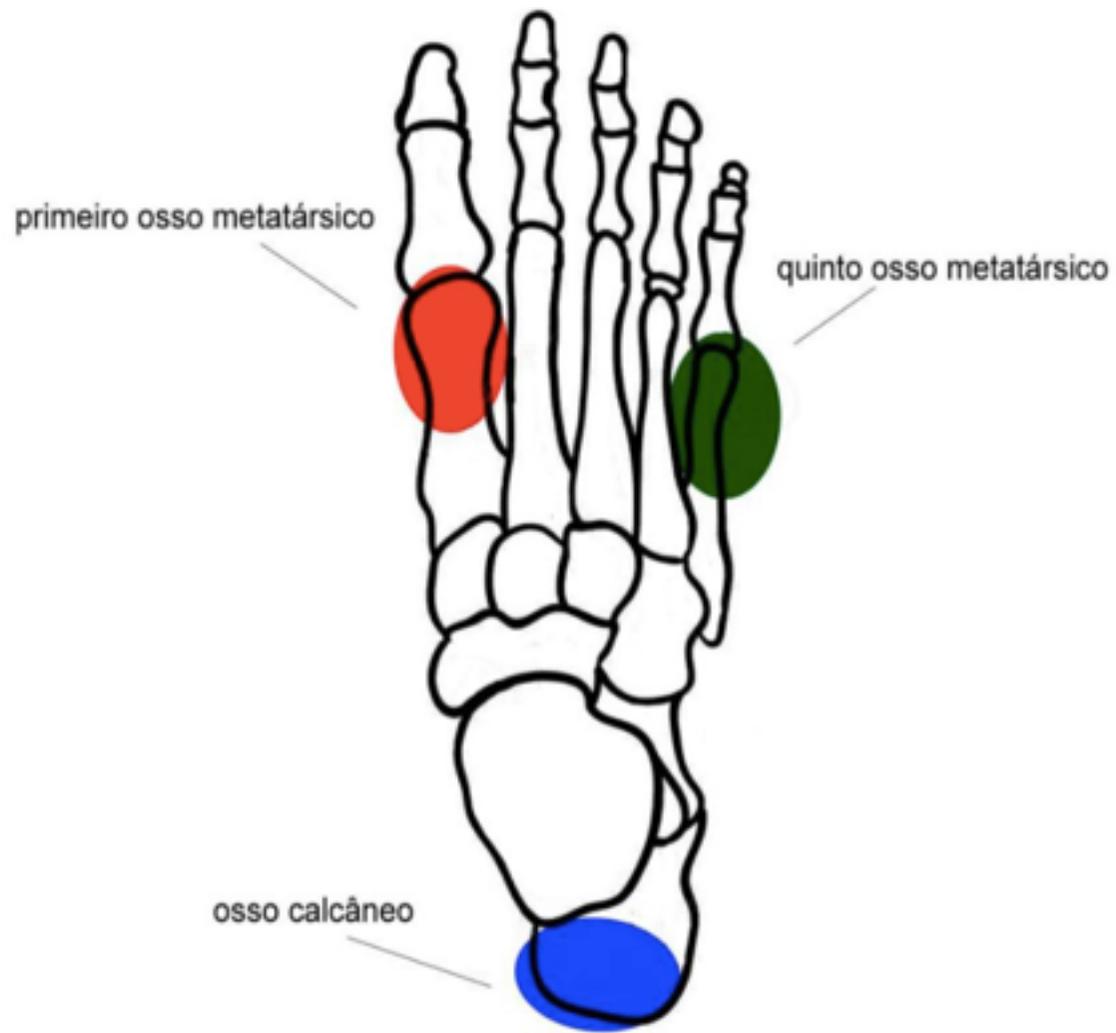


Figura 10 – Ilustração da visão anterior dos ossos do pé. Ilustração do “Triângulo do pé”.



Figura 11 – Ilustração da visão posterior do primeiro osso metatársico, e localização dos ossos sesamóides

2.2.9. Terceiro e Quarto vetores (púbis e sacro)

O aluno que apresentar dificuldade para o encaixe e a sustentação da pelve irá sensibilizar-se ou pelo direcionamento do púbis ou do sacro, ou mesmo pelos dois vetores agindo em sinergia, dependendo da sua realidade corporal. Com o quarto vetor, despertamos a presença e a projeção das costas. Ganhamos estabilidade e base de equilíbrio com referência à musculatura posterior (quarto vetor). Já com o terceiro vetor (púbis), o foco está no abdomen, garantindo a percepção da pelve como dirigente do movimento. (MILLER, 2007, p. 83.)

Para auxiliar os alunos-atores a manter os espaços articulares na coluna lombar, foi realizado o trabalho com os vetores 3 e 4 em união (púbis e sacro – ver figura 12). A busca do toque em si mesmo foi realizada para que cada aluno-ator pudesse observar o tamanho dos seus ossos e a direção/posição mais comum no dia-a-dia. Utilizei a imagem da “bacia cheia de água” e propus que experimentassem os direcionamentos do 3o e 4o vetores deixando ou não a água imaginária escorrer para frente, trás ou lados (ver figura 13). Este trabalho com o quadril foi uma proposta, também, para a pesquisa do corpo de personagens, buscando uma consciência maior da direção óssea em cena.

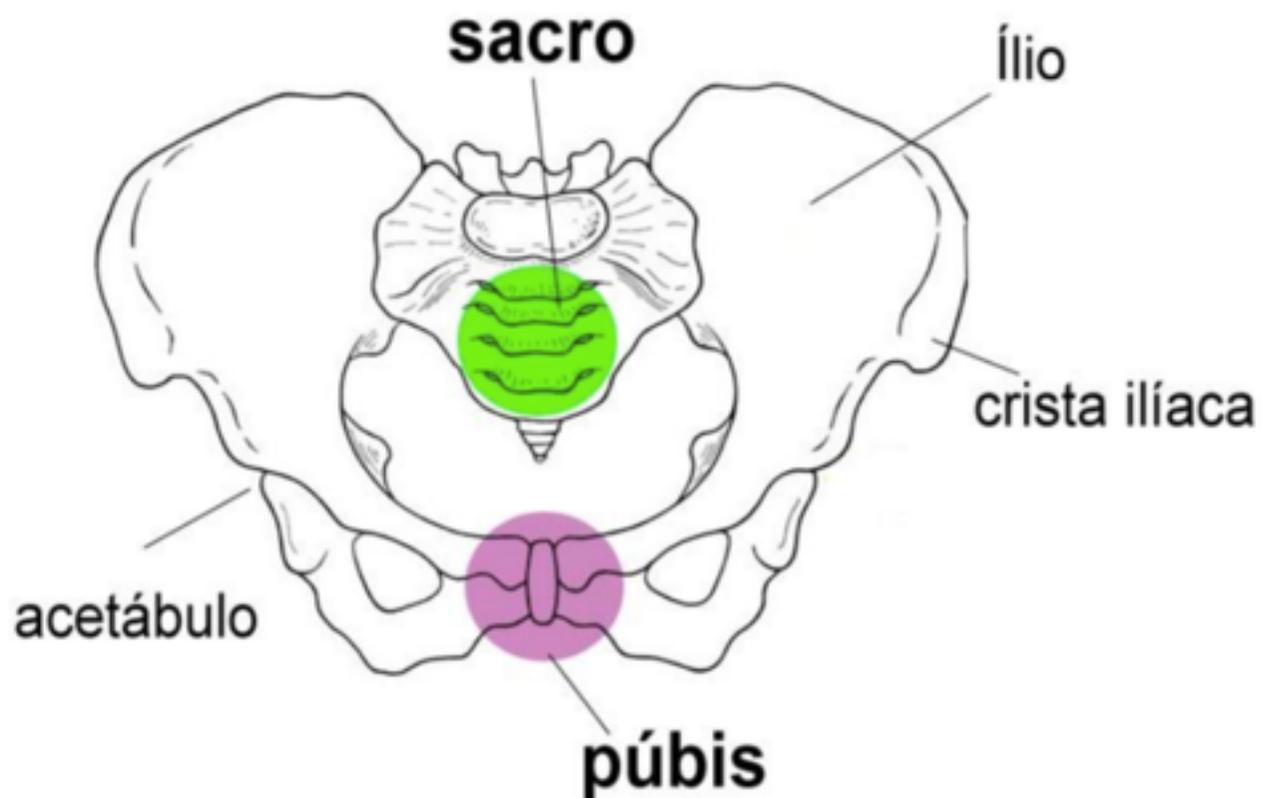


Figura 12 - Ilustração do quadril. Visão anterior. Identificação dos vetores 3 (púbis) e 4 (sacro)

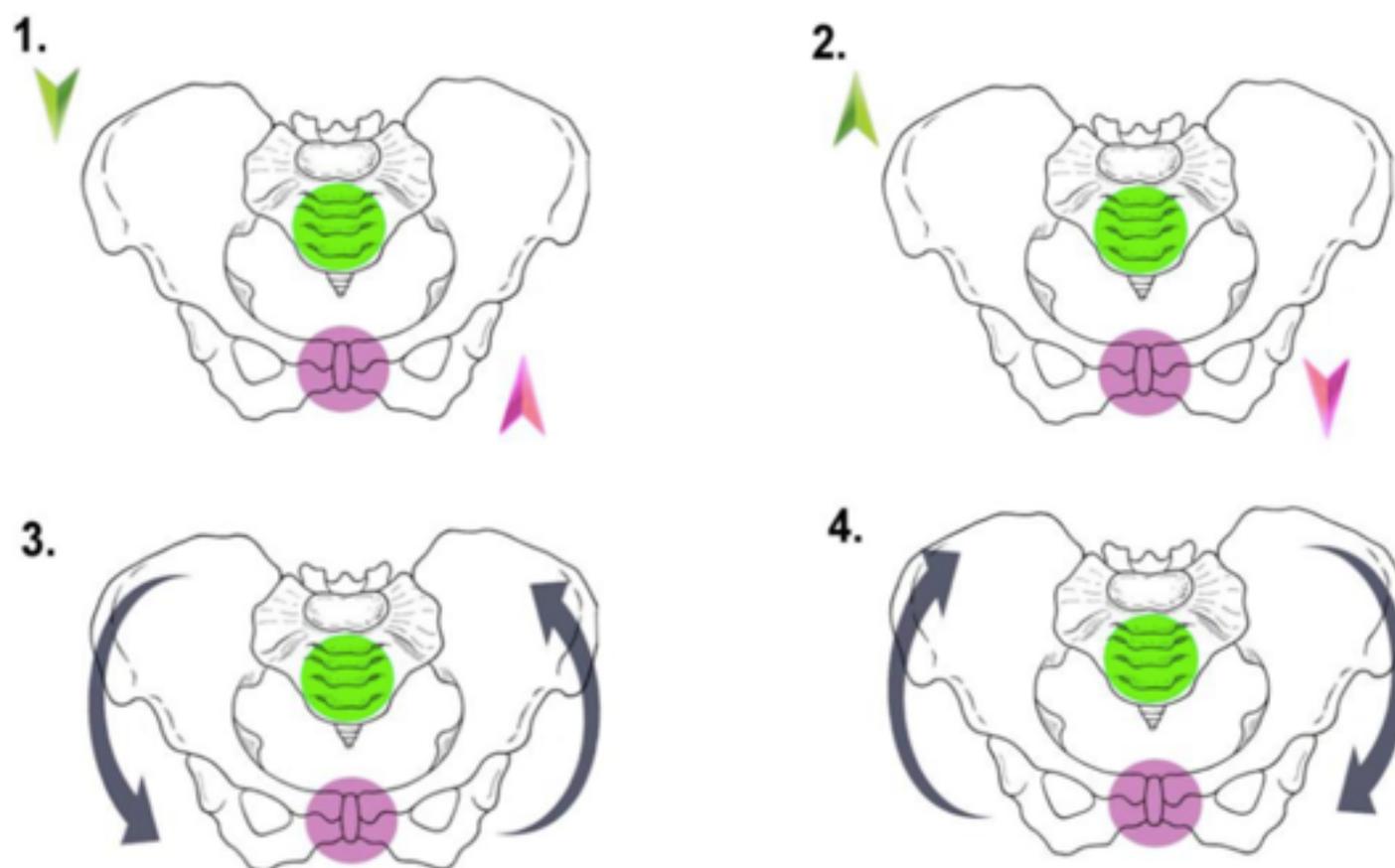


Figura 13– Ilustração da movimentação proposta em aula:

1- direcionar púbis para cima e sacro para baixo.

2- direcionar sacro para cima e púbis para baixo.

3 e 4- direcionar a crista ilíaca, ora a lateral direita para baixo e esquerda para cima, ora a lateral esquerda para baixo e direita para cima.

Quando o aluno-ator já estava mais atento ao seu corpo e seus movimentos, começamos os trabalhos com o texto da peça escolhida pelo grupo. Primeiramente entramos em contato com o tema geral do texto, passando para a descoberta de ações propostas a cada cena que foram trabalhadas com as improvisações de cena (ainda sem personagens definidos). O aluno-ator, com o corpo em busca de alinhamento, eixo global e presente em cena, ganhava a capacidade de deixar fluir por seu corpo as sensações a cada situação vivida em cena. Todos os alunos-atores tiveram a chance de experimentar vários personagens do texto proposto, até que finalmente foi feita a escalação da peça. Sendo assim, o caminho de construção das ações e do corpo de cada personagem se iniciou.

A proposta de encenação ficou, como em todos os anos, a cargo da criação coletiva dos alunos-atores a partir do texto escolhido, sujeita a análise e articulação das cenas pela professora-diretora. Uma vez apontados os caminhos da encenação, o preparo corporal e os ensaios auxiliaram o aprimoramento das cenas.

Dentro do grupo de alunos-atores, alguns foram selecionados para produzir protocolos. Os protocolos são relatos dos acontecimentos em sala de aula, tanto sobre propostas de aquecimento e Processo Lúdico, quanto as reflexões e percepções de cada aluno-ator. A professora-diretora também produziu um protocolo, ao final do processo, com o mesmo propósito, contribuindo com suas percepções enquanto diretora.

2.3. Cronograma das aulas realizadas em 2013

MARÇO	
semana 1	-
semana 2	Aula inicial. Conversa sobre o andamento do curso.
semana 3	Presença – Andar pelo espaço, 3 estados de atenção, espreguiçar o corpo nos níveis baixo, médio e alto. Imitação de animais (preparação de “Onde e Quem” para trabalho posterior de uma cena)
semana 4	Presença e articulações – Espreguiçar. Massagem nos pés. Trabalho de mímese articular (Espelho ⁸ e Coro-Corifeu ⁹)

ABRIL	
semana 1	Presença, articulações, apoio – Andar pelo espaço, 3 estados de atenção, reconhecimento dos apoios dos pés (metatarso, borda interna, borda externa e calcâneos). Espreguiçar corpo buscando apoiar cada parte do corpo no chão.
semana 2	Presença, articulações, apoio – Passagem de níveis. Qualidades de movimento propostas pela professora-diretora (empurrar, soltar, torcer, deslizar) – perceber os apoios durante as mudanças de movimentos. Início do trabalho de cenas.
semana 3	Apoio passivo (espreguiçar o corpo sem se preocupar em direcionar os apoios para o chão, mover por necessidade, sem força) e apoio ativo para a passagem de níveis. Peso. Articulações. Presença. Trabalho com objeto (telefone antigo). Cena individual com objeto.
semana 4	Retomada de presença, articulações, apoio, peso. Trabalho de criação de cenas em grupo.

8 Dois jogadores se posicionam frente à frente, olhando-se. Quando um deles faz um movimento, o outro copia. Assim, consecutivamente, com um movimento seguido pelo outro, se dá o jogo do espelho.

9 O jogo de relação coro/corifeu é baseado na cópia de movimentos, como o Espelho, mas desta vez são quatro jogadores que ficam próximos, e sempre copiam o movimento da pessoa que está à frente. Todos os jogadores se mantêm com a mesma direção no espaço, evitando olhar para o movimento. Estimula a percepção da visão periférica.

semana 5	Aquecimento breve, retomada de presença e estados de atenção. Conversa sobre as propostas de peças para o final do curso. Divisão de grupos e criação de cenas a partir dos temas levantados.
----------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

MAIO	
semana 1	Aula teórica sobre história do teatro. Breve aquecimento: Presença, 3 estados de atenção, articular em passagem de níveis. Divisão de grupos para trabalho de cenas.
semana 2	Retomada de presença, articulações, apoio, peso. Passagem de níveis. Apresentação de seminário cênico ¹⁰ em grupos sobre os escritores de teatro/períodos.
semana 3	Exibição de cenas de filmes para inspirar cenas teatrais. Breve aquecimento andando pelo espaço, apoios dos pés, 3 estados de atenção. Divisão de grupos para criação de cenas a partir dos vídeos. Alunos exibiram suas propostas para espetáculo.
semana 4	Exibição de vídeos de dança (Pina Pausch e Lia Rodrigues). Aquecimento com passagem de níveis, retomada de presença, articulações, apoio e peso. Divisão de grupos para criação de cenas a partir dos vídeos assistidos. Votação da peça.

JUNHO	
semana 1	Aula teórica referente à vida e obra do autor, peça e período histórico da peça escolhida. Divisão de grupos para criação de cenas a partir do que foi dito em aula.
semana 2	Retomada de presença, articulações, apoio, peso. Apresentação de seminários cênicos sobre a peça escolhida, vida e obra do autor e período histórico.
semana 3	Última aula do semestre. Reapresentação de cenas marcantes do semestre. Confraternização.

10 Apresentação de cenas criadas pelos alunos a partir de pesquisa realizada sobre um tema determinado.

A partir do segundo semestre de 2013 os alunos-atores passaram a entregar protocolos sobre as aulas realizadas.

AGOSTO	
semana 1	Início das aulas. Presença, articulações, apoios, oposições. Andar pelo espaço, 3 estados de atenção. Reconhecimento do triângulo do pé com ênfase no primeiro metatarso (sesamóides). Trabalho de aquecimento vocal. Divisão de grupos para realização de cenas da peça. Divisão de 3 grupos: cada um deve resumir 1 ato da peça.
semana 2	Retomada de Presença com os 3 estados de atenção, articulações, apoios, triângulo de base, aquecimento vocal. Apresentação do resumo dos 3 atos da peça. Divisão de grupos para criação de cenas do primeiro ato.
semana 3	Retomada de Presença com os 3 estados de atenção, articulações, apoios, triângulo de base com ênfase no primeiro metatarso (sesamóides), reconhecimento dos ossos do quadril (bacia) e dos limites de movimentos a partir de direcionamento ósseo. Aquecimento vocal. Divisão de grupos para criação de cenas do segundo ato.
semana 4	Retomada de Presença com os 3 estados de atenção, mudança de apoios nos pés. Trabalho de pesquisa de movimentos - cintura pélvica/coluna/ cintura escapular (identificação de 4 pontos – 2 cristas ilíacas, 2 ombros. Mover buscando a aproximação, torção, oposição entre esses pontos). Retomar triângulo de base com ênfase no primeiro metatarso (sesamóides). Aquecimento vocal. Divisão de grupos para cenas da peça.
semana 5	Breve aquecimento – andar pelo espaço, apoio dos pés, 3 estados de atenção. Busca de um pulso comum do grupo ao andar (parar 1 por vez, voltar a andar 1 por vez. Parar 2 por vez, voltar a andar...). Trabalho de gênese ¹¹ de personagem.

11 Criar e resumir a vida da personagem, desde o momento do nascimento até o instante em que entra em cena. Esse resumo deve manter a coerência com o texto e com outros personagens, todos vinculados, de alguma maneira, à trama que o texto oferece.

SETEMBRO	
semana 1	Retomada de presença, articulações, apoio, peso. Espreguiçar, passagem de níveis, retomada de movimentos parciais. Trabalho de criação de corpo de personagem (apoios dos pés, eixo da bacia, movimentos parciais, eixo da cabeça...). Trabalho de memorização de texto.
semana 2	Breve aquecimento com Presença e 3 estados de atenção, apoios dos pés no chão, passagem de níveis transitando entre sensação de peso e leveza. Trabalho de figurino do personagem. Ensaio de cenas.
semana 3	Breve aquecimento com Presença e 3 estados de atenção, apoios dos pés no chão. Retomada dos conceitos de figurino. Ensaio de cenas.
semana 4	Aquecimento breve andando pelo espaço. Presença. Apresentação do primeiro ato e parte do segundo ato com figurino.
semana 5	Alunos ficaram livres para aquecer o que cada um precisava para estar presente, e retomar suas propostas de corpo de personagens. Ensaio de cenas da peça.

OUTUBRO	
semana 1	Aquecimento conduzido: Identificação do mapa de apoios do corpo no chão, articulações, passagem de níveis, reconhecer alterações do mapa de apoios. Ensaio de cenas.
semana 2	Aquecimento rápido, buscando presença, 3 estados de atenção. Ensaios de cenas da peça.
semana 3	Breve aquecimento, andar pelo espaço, 3 estados de atenção, retomada do corpo do personagem. Ensaio de cenas da peça.
semana 4	Breve aquecimento – presença, articulações, voz. Ensaio geral da peça.

NOVEMBRO	
semana 1	Apresentação da peça
semana 2	Última aula de teatro. Confraternização.



Figura 14 – Após a apresentação de “O Mambembe”, do Grupo de Teatro Rio Branco - Unidade Higienópolis

Após a passagem pelo Processo Lúdico, ensaios e as reflexões realizadas nos protocolos, os alunos-atores puderam escolher, dentre todas as propostas, os caminhos para a criação dos seus personagens e a apresentação da peça.

CAPÍTULO 3 - RELATOS DE UM PROCESSO

3. Os protocolos

Durante todo o ano de 2013, os alunos-atores foram incentivados a escrever protocolos (registros das propostas realizadas em aula além de suas sensações, percepções e reflexões do processo). No primeiro semestre, o espaço de reflexão era feito em sala de aula, com um tempo pré determinado ao final de cada encontro. Assim, o aluno-ator poderia iniciar a escrita sobre o processo em seu caderno, apenas para si mesmo, podendo tirar dúvidas caso sentisse necessidade. No segundo semestre, os alunos-atores do Ensino Médio passaram, então, a entregar seus protocolos para as professoras.

A informação se constrói, inevitavelmente, no ‘entre’, na ‘mediação’, na ação inteligente dos signos. O próprio pensamento é movimento (LLINAS apud GREINER, 2005, p.76)

A aula de teatro é desvinculada do sistema de notas, portanto, alguns alunos-atores não realizaram a tarefa, outros apenas descreveram as propostas realizadas em aula. Uma pequena parcela dos alunos-atores se debruçou sobre a escrita e reflexão do seu processo.

Neste ano (2013) houve, também, uma característica diferente entre as duas unidades do Grupo de Teatro Rio Branco, diferenças que foram aparecendo também nos protocolos. Os procedimentos e aulas descritos foram ministrados para as duas turmas, sendo que o grupo da Granja Vianna participava das aulas-ensaio e se preparava para a apresentação, o processo foi fluido, animado, os alunos-atores estavam empenhados, mas muitos não escreviam protocolos ou, quando escreviam, contavam apenas o andamento da aula, sem realizar suas reflexões. O grupo de Higienópolis também participava das aulas-ensaio e da preparação para a apresentação, mas o processo foi lento e difícil.

Ao ler os protocolos e as reflexões dos alunos-atores, pude perceber o quanto o trabalho corporal auxilia, não só em cena e na autonomia para a construção de cenas e personagens, mas no entendimento do seu próprio corpo, movimento e, conseqüentemente, vida de cada um.

Como exemplificação, selecionei os protocolos de 3 alunas: Amanda Lombardi, Beatriz Gomes (ambas cursando o 2o ano do Ensino Médio) e Mariana Williams (cursando o 1o ano do Ensino Médio) para um comparativo do início ao final do 2o semestre.

3.1. Trechos retirados de protocolos da aluna-atriz Amanda Lombardi, de 16 anos

“Cheguei na aula de teatro extremamente cansada, fisicamente e psicologicamente. Começamos a aula com o aquecimento, andando pelo palco, sentindo o corpo, ouvindo a respiração. Relaxante como sempre. [...] Começamos a explorar nosso metatarso, descobrindo cada ossinho minúsculo do pé. Até aí nada descobri de novo, mas quando começamos a andar, articulando os pés de maneira exagerada, descobri como eu estava sem energia antes. Empurrar aquela parte do pé (antes tão insignificante para mim), me fez descobrir uma vivacidade, um tônus, me animando e ajudando a superar a sensação de exaustão física” (29/07/2013)

“Começamos a aula aquecendo, andando pelo espaço, nos percebendo. Fizemos o exercício de percepção do local onde nos encontrávamos, observando texturas, cores, cheiros de cada canto do auditório. Nessa hora me peguei observando constantemente a nossa cortina, vermelha, de um veludo vívido, que sempre me prende a atenção. Andamos com diferentes pontos de apoios no nosso pé: ponta dos pés, com os

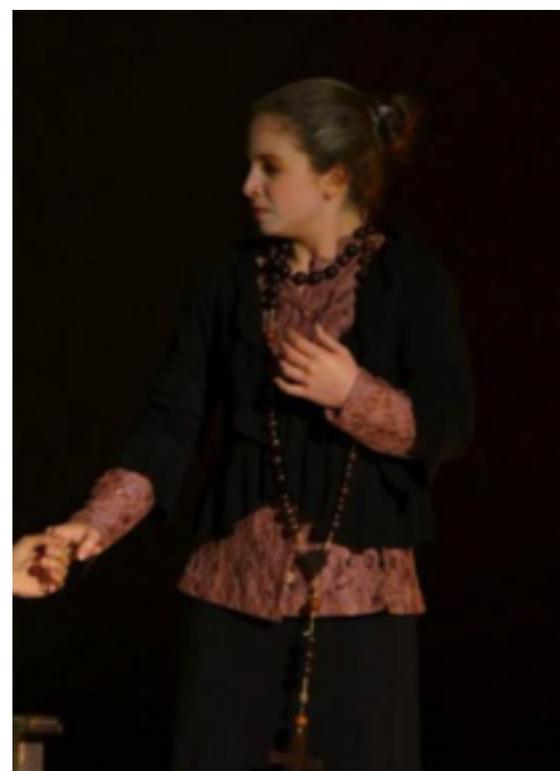


Figura 15 – Amanda Lombardi

calcanhares, borda externa e borda interna. [...] Exploramos o nosso metatarso, articulando os pés de maneira bem evidente, no andar de “gueixa” (dando passos do tamanho igual ou menor do que o próprio pé).” (05/08/2013)

“A aula de segunda foi bem incomum pra mim. Cheguei psicologicamente devastada, não estava com vontade de fazer nada, sem criatividade nenhuma. Não trouxe nada do que havia sido requisitado, estava péssima. Sinceramente, não estava esperando nada da aula. Começamos deitando o corpo inteiro no chão, ouvindo a nossa respiração, percebendo que partes do corpo encostavam ou não no palco. Não consegui me concentrar, não parava de pensar em tudo o que estava acontecendo. Durante o exercício, tentei ao máximo relaxar um pouco, através de movimentos amplos para espreguiçar, o que resultou em uma explosão de sentimentos e algumas lágrimas. Isso me aliviou. Passamos então para o exercício de mudança de níveis, que trabalhava com movimentos parciais e totais. [...] eu estava sem tônus. Copiei alguns movimentos. [...] fizemos novamente o exercício de articulação dos pés, que me causou um pouco mais de dor, muito provavelmente porque todos os meus músculos ainda estavam tensos. A seguir veio um exercício que gostei muito, no qual tínhamos que imaginar que a nossa “bacia de ossos” estava cheia de água e tínhamos que mexê-la a modo de derramar a água para frente, trás ou para os lados. Percebi muita diferença no meu corpo nesse exercício e consegui achar o meu equilíbrio muito mais facilmente após o término do mesmo. [...] Foi só pararmos para estabelecer as cenas a serem improvisadas que todo o estresse voltou pra mim. [...] No entanto, foi só fazermos a primeira leitura, que percebi que aquele seria talvez o melhor momento para usar o que eu estava sentindo a favor da situação.” (12/08/2013)

“Devo confessar que não lembro muito da parte do aquecimento da aula passada, porque demorei muito para escrever o protocolo, já que estava em provas. Lembro-me que começamos em uma sala, ambiente diferente do usual. Eu estava bem psicologicamente e com energia, mas estava pensando sobre o papel para o qual tinha sido escalada. Andamos pelo espaço, fizemos exercícios de aquecimento corporal e vocal. Não prestei muita atenção em ambos, pois essa aula foi a primeira depois da escalação e estava ansiosa para começar os trabalhos. [...] foi muito legal ver todo mundo interpretando os próprios personagens e alguns colegas me surpreenderam. [...] Depois ela [*referindo-se a Vanessa, professora-diretora*] apresentou um novo modelo de escalação, no qual fiquei com o papel que originalmente queria. Fiquei alegre e muito empolgada, apesar de saber que a minha nova personagem já tinha uma personalidade mais definida, limitando as possibilidades de posturas diferentes. Passei a semana pensando como deixá-la única e não cair na normalidade, em nenhum aspecto. Esse será meu maior desafio e estou empolgada para enfrentá-lo.” (19/08/2013)

“A aula dessa segunda foi diferente, passamos a maior parte do tempo sentados, discutindo assuntos importantes. [...] Partimos então para a análise da gênese de cada um, que eu estava esperando ansiosamente. Para mim esse momento foi crucial, o mais importante da aula, pois ouvimos cada um e cada ator obteve um “feedback” da professora. Durante esse momento de reflexão, me peguei pensando sobre como colocaria a dualidade da personalidade da Dona Rita que contei na gênese em cena; pensei em possibilidades de corpo, de expressão facial, de entonação de voz que ajudariam a transmitir toda aquela vida que eu tinha criado.” (26/08/2013)

“Bom e voltamos aos protocolos felizmente! Cheguei na aula de segunda com o intuito de não me estressar e concentrei nesse objetivo a aula inteira. O aquecimento foi diferente, mas de uma forma boa. Tenho muita dificuldade em

articular os meus pés com o sapato que uso para a Dona Rita, pois eles estão bem justinhos e não consigo sentir separadamente tarso, metatarso e dedos. Será que seria mais fácil fazer descalça? Bom...fiquei surpresa com a percepção do grupo com relação ao espaço no começo, acho que ocupamos bem todo o palco e não deixamos a “jangada virar”. Simplesmente adorei o exercício de atenção, no qual tínhamos que transmitir o movimento para um colega e para tal, sermos bem precisos e olharmos intensamente. [...] Com relação às cenas, sinto-me dividida. Estive muito perto de desistir duas semanas atrás, não sentia o comprometimento de ninguém. Essa semana acho que conseguimos caminhar um pouco, apesar de estarmos longe de um aceitável. O barulho na coxa é o principal problema, precisamos deixar as portas fechadas e isso é absurdo. [...] Fiquei decepcionada com a minha atuação porque percebi que não estou conseguindo manter uma unidade na minha personagem e, por falta de criatividade estou caindo no normal. Também estou achando as marcações muito sem graça...vamos propor algo novo e mais interativo com a plateia que compense a falta de humor ou dinâmica em algumas cenas. Veremos.” (21/10/2013)

3.2. Trechos retirados de protocolos da aluna-atriz Beatriz Gomes, de 16 anos

“Começamos a aula andando pelo espaço, percebendo nosso corpo, e andamos com a ponta dos pés, parte interior e calcanhares. Nesse exercício eu sinto um alívio muito grande quando volto a andar normalmente, é mais fácil achar um equilíbrio.[...] Começamos a empurrar o chão com nosso primeiro metatarso, mas como estávamos parados, não consegui perceber tanta diferença entre empurrar o metatarso e ficar normal... Localizamos o “triângulo” no pé, que envolve o primeiro metatarso, o quinto, e o calcanhar. Andei no espaço pensando nesse movimento do “calcanhar-quinto metatarso- primeiro metatarso”, e aí sim eu consegui perceber uma grande diferença no meu corpo e no meu andar. Andando desse jeito, o meu corpo cresceu, eu tive mais tônus, fiquei com mais intensidade no andar e senti que meu corpo ficou mais presente no palco. Já andando normalmente, eu ficava mais relaxada e sem tônus, sem objetivo, meio de qualquer jeito.” (29/07/2013)



Figura 16 – Beatriz Gomes

“Andamos no espaço “brincando” com a língua dentro da boca e depois do lado de fora, articulando muito. Acho que isso foi muito bom pra realmente acordar os músculos da boca e poder articular melhor. Depois fizemos sons nasais, e sons que vibrassem no topo da cabeça. Eu senti uma dificuldade muito grande de fazer sons da cabeça, e consegui mais facilmente os nasais. Começamos a mexer a parte da sobrancelha e olhos, experimentando andar olhando para o lado, para cima, de olhos quase fechados... Foi bom que eu percebi como o meu andar pode mudar dependendo de para onde eu estou olhando.”(05/08/2013)

“De olhos fechados, percebemos cada parte do corpo que tocava no chão e cada parte que não tocava, e “empurramos” as partes que tocavam o chão. Começamos a fazer movimentos para tentar tocar as outras partes do corpo que não tocam o chão, como pescoço, joelho etc. Fizemos movimentos que “carimbassem” todas as partes do corpo no chão, e em seguida movimentos específicos de cada parte do corpo. Esses movimentos me ajudam a conhecer melhor meu corpo e acordá-lo, para poder me concentrar mais. Então nos espreguiçamos no palco com movimentos ativos, empurrando o chão e soltando som de vogais ao respirar. Soltar esses sons ajuda muito a relaxar o corpo! [...] Voltamos a andar no espaço usando os metatarsos como impulso. Fizemos uma roda no palco para aquecer a voz e sentimos a nossa bacia, imaginamos que ela estivesse cheia d’água e tínhamos que derrubar a água para trás, para um lado, para o outro e para frente. Começamos a andar tentando “não derrubar a água da bacia”. Isso me ajudou muito a centralizar o corpo, e esses exemplos me ajudam muito a visualizar melhor! Depois, passamos a andar de jeitos diferentes com a bacia para cada tipo de personagem. Consegui perceber que é possível construir o corpo de vários personagens diferentes só mudando a posição do quadril, a forma de andar.” (12/08/2013)

“ [...] Voltamos a andar pelo espaço, imaginando que éramos uma folha no vento, e que a plateia só via o nosso tronco. Experimentamos uma brisa leve, um vento de tempestade, etc... Eu gostei desse exercício, porque pude arriscar movimentos diferentes com os meus ombros e cintura, e eu nunca tinha pensado quantos movimentos uma folha faz no vento! Continuamos “voando” até que achássemos que a folha já passeou o suficiente e caiu no chão, e então deitamos no palco. Começamos a nos espreguiçar e fazer os movimentos que o nosso corpo precisava, soltando vogais ao respirar e bocejar. Isso foi muito bom para eu relaxar meu corpo e tirar o cansaço. Ainda nesses movimentos, fomos para o plano alto e fizemos alterações sutis nos pés que mudavam o apoio de todo o corpo.” (19/08/2013)

“Depois de toda a discussão começamos a andar pelo espaço percebendo o nosso corpo, o grupo, o ambiente... Estabelecemos um ritmo do grupo aos poucos, sem falar e sem marcar esse ritmo. Quando um parasse, o grupo tinha que imediatamente parar também, e depois recomeçar a andar todos juntos. Eu acho esse exercício muito bom para eu me concentrar no grupo e perceber todos, mesmo sem conseguir ver todo mundo. Depois, tinha que parar um de cada vez, e recomeçar um de cada vez. É interessante ter que segurar a ansiedade de começar logo e ficar ali parado (ou andando), percebendo as pessoas a nossa volta. Uma hora fiquei parada enquanto vários andavam e a sensação é muito diferente, dá vontade de sair andando junto, dá um certo impulso.” (26/08/2013)

“Eu achei muito bom o exercício de atenção da última aula, que a “seta” passava de um para o outro com o corpo e o olhar. Depois de um tempo, o grupo não levou tão a sério, mas mesmo assim eu achei o exercício muito importante para trabalhar a intenção do corpo e do olhar, que é essencial para as cenas, além da atenção e prontidão. Ao andar no espaço, eu percebi que ainda não consegui estabelecer claramente o pé do meu personagem... O que eu tenho tentado é pisar no chão de uma forma que me faça crescer e ter uma postura mais ereta.” (21/10/2013)

3.3. Trechos retirados de protocolos da aluna-atriz Mariana Williams, de 15 anos

“Começamos andando pelo espaço, tivemos que prestar atenção em nós mesmos, nos outros e no espaço – me diverti observando o espaço pois lembro de uma vez em que deveríamos observar bem o espaço, fechamos os olhos e a Livia perguntou algo do tipo “quantas cadeiras tem na 1a fileira?” e ninguém sabia responder pois não tínhamos observado bem; então dessa vez observei até os mínimos detalhes possíveis. [...] fizemos exercícios deixando o 1º metatarso ativo, logo de cara já percebi a diferença no tônus do corpo das pessoas, e a facilidade para articular melhor os pés. Com esse conjunto de exercícios de articulação percebi como eu não articulo os pés na ‘vida real’.” (29/07/2013)

“Eu adoro qualquer tipo de exercício que fazemos deitados, todos me deixam muito relaxada e à vontade. Trabalhamos movimentos totais e parciais, não tenho muito problema com movimentos totais, porém preciso trabalhar meus parciais, quando pedem para fazer um parcial acabo fazendo sempre os mesmos movimentos. [...] Trabalhamos com o quadril [...] achei bem desafiador e difícil, pois nunca tinha parado para pensar no quadril.” (12/08/2013)

“Fizemos o exercício, que eu adorei, de fingirmos que somos uma folha. Me deixou muito leve e fez que eu trabalhasse com a união de articulações que nunca tinha trabalhado, e que me deram uma dor muito boa, como juntar o quadril com o ombro. Deitamos no palco e nos espreguiçamos do nosso jeito.” (19/08/2013)



Figura 17 – Mariana Williams



Figura 18 - Imagens de "O Mambembe"

3.4. Relatos das alunas-atrizes sobre 2013

Após o período de férias (janeiro de 2014), pedi que as autoras desses protocolos, que foram de grande importância para minha pesquisa, escrevessem um protocolo final sobre o processo de ensaios e montagem da peça de 2013.

3.4.1. Amanda Lombardi

“Estou no grupo de teatro do colégio Rio Branco há 5 anos e, para mim, o ano de 2013 foi o mais relevante com relação ao trabalho de corpo, com a professora Livia. No início do ano, antes do estabelecimento de cenas e obras teatrais, o trabalho corporal foi extremamente intenso. Para mim ele se mostra mais significativo, primeiramente, no momento do aquecimento. Esse momento é quase sagrado na minha opinião. [...] É um momento de renovação para mim. Nessa hora libero todas as minhas tensões e é quando me sinto fisicamente melhor na semana inteira. [...] Depois dessa fase, temos que pensar no outro momento, em que o trabalho de corpo é essencial para a construção do personagem em cena. É muito fácil perceber essa importância se aproximarmos o teatro do nosso cotidiano. No dia-a-dia nos comunicamos através de várias linguagens, não somente a verbal. Se pensarmos, nossos pensamentos e estado de espírito são refletidos em nosso corpo a todo o momento. Portanto, criar um personagem sem pensar no corpo é totalmente inviável e artificial. [...] Nesse ano de 2013 um elemento principal foi motor de todo o meu trabalho de corpo: a bacia. [...] Foi muito revelador, percebi que essa parte do corpo, durante a construção, é um elemento fundamental de “divulgação da personalidade”. [...]

Durante o ano, esse trabalho foi se intensificando [...] Em algumas semanas, em que eu estava tensa ou em provas, o momento do aquecimento era muito mais significativo. Nas outras, conseguia focar no corpo como um instrumento mais colaborativo para cada especificidade.

Quando recebemos o nosso papel do “Mambembe”, fomos muito estimulados (mais do que em outros anos) a usar o nosso corpo em prol da cena e, também, nos momentos de ação e reação com os outros personagens: como o corpo do seu personagem reage à essa notícia? Como você mostra a sua alegria ou indignação somente através do corpo, sem fala? Foi muito interessante, pois fui estimulada a fazer uma reflexão muito profunda para ver como todas as características da minha personagem apresentadas no texto poderiam ser mostradas para o público pelo corpo. Ao final, consegui elaborar um conjunto de articulações e movimentos que ficavam em evidência: os pés mais para fora, a bacia bem inclinada para trás (foi bem difícil de manter), o corpo levemente encolhido e as mãos sempre ocupadas. Procurei mostrar a Dona Rita como uma senhora mais velha, um pouco recatada, mas cuidadosa e confiante.“

3.4.2. Beatriz Gomes

“Acho que o momento em que a importância do corpo fez mais sentido foi na criação da Laudelina na peça do ano passado. A princípio eu achei que, por ser uma garota jovem, ela seria muito parecida comigo, e por isso eu achei que seria ‘fácil’ criá-la. Por isso, eu a interpretava com o meu corpo, a minha forma de andar, de falar, e acho que por conta disso eu não conseguia ‘encontrar’ a Laudelina dentro de mim, porque eu estava me interpretando. Até que, um dia, você

e a Van me falaram para deixar a coluna ereta e não mexer tanto o pescoço para frente quando eu falava, para que a coluna também não se alterasse para a frente. No começo foi difícil para mim, porque já era automático mexer o pescoço ao falar e agir de certa forma com o corpo... Mas a partir do momento que eu consegui controlar a minha coluna, eu finalmente passei a criar a personagem: a forma que ela anda, o joelho, as mãos, o olhar, a respiração, cada detalhe. Eu vi também como eu não precisava mexer tanto o corpo para mostrar uma intenção, e eu passei a tomar cuidado para não depender de movimentos automáticos que ‘mostrariam’ as intenções, e que, na verdade, só deixavam a interpretação menos verdadeira. E a partir disso eu deixei de fazer ‘eu mesma’ e passei a interpretar a Laudelina em si, a me colocar no lugar de outra pessoa, e isso para mim foi muito marcante, porque me mostrou como a criação de um personagem não é tão simples como parece, e como depende muito do corpo para acontecer. Eu percebi também que depois que o corpo é definido e eu me acostumo com ele e o encaixo com a atitude da personagem, a atuação fica muito mais natural e as intenções de cada momento das cenas são levadas pelo próprio corpo.“

3.4.3. Mariana Williams

“Os exercícios de trabalho corporal sempre me ajudaram muito, seja no teatro, ou fora dele. A partir do momento que temos consciência de nosso corpo, de como ele funciona, e o que podemos fazer com ele, usá-lo se torna muito mais fácil. Uma situação em que eu percebi que o trabalho que me foi passado é essencial para qualquer ator, foi em um teste para uma série. No teste, quando fui ver o que as outras atrizes estavam preparando, reparei que nenhuma delas havia criado corpo para a personagem, estavam fazendo tudo com seu próprio jeito de andar, e seus próprios gestos; baseado nos meus conhecimentos, pude criar um corpo diferente, que me ajudou ainda mais a entrar no personagem e me destacar no teste, fazendo com que eu conseguisse o papel. Nas gravações, o corpo da personagem possibilitou a existência de cenas que davam ênfase em suas características. Minha personagem era uma criança, nerd, e mais alta que os amigos, portanto tinha um jeito desengonçado; com base do que aprendi em aula; fiz com que seus pés fossem mais voltados para o centro, ficando tortos, sua coluna um pouco corcunda, e seus braços sempre soltos e pesados ao longo do corpo. [...]

Na aula de teatro uma das melhores partes é a que trabalhamos expressão corporal. Sempre chego à aula de teatro muito cansada psicologicamente por conta de muitas aulas e lições que tive no dia, porém o preparo no início me deixa pronta e atenta para as cenas. Os exercícios me abrem um leque de opções de criação, pois é possível a partir de um corpo criar um personagem, como a partir de um personagem é possível criar um corpo; podemos escolher os apoios, o jeito de andar, os vetores acentuados, e assim, caracterizar e detalhar o personagem, fazendo com que não necessitem falas para o conhecer. Chegar ao teatro, deitar no chão, e sentir meu corpo, como ele está, é algo que me faz sentir melhor. Ao final da aula, tendo trabalhado relaxamento, alongamento, planos, vetores, agrupamentos e apoios; sempre me sinto mais leve.

Tenho certeza que mesmo quando não tiver mais as aulas, continuarei fazendo os exercícios pelo menos uma vez por semana, pois além de nos prepararem para o palco, nos preparam para a vida.”

3.5. Relato da professora-diretora sobre 2013

Relato da Vanessa Bruno¹², a professora-diretora do processo com o Grupo de Teatro Rio Branco, que acompanha meu trabalho, como professora-assistente, desde 2010.



Figura 19 - Vanessa Bruno

“O trabalho corporal que você desenvolve e trouxe para o Grupo de Teatro Rio Branco só acrescentou aos alunos. [...]Você tem um repertório de exercício corporal maior do que o meu, e juntas passamos a ter uma linha de trabalho afinada, bem estabelecida, a partir da linha do Klauss Vianna. Tanto o trabalho do apoio dos pés, os vetores, os movimentos parciais e totais, o trabalho de resistência e, depois o trabalho de ampliação do repertório. [...].

Acho fundamental que os alunos cresçam e continuem se desenvolvendo corporalmente quando a peça já foi escolhida.[...] O trabalho corporal realizado auxilia no processo criativo, auxilia na criação de personagem, mas vejo principalmente auxiliando o aluno como indivíduo. O aluno tem uma disponibilidade corporal muito reduzida quando chega para as aulas. Às vezes ele tem um contato com a academia e com os esportes que fazem na escola, mas não uma consciência corporal: relaxar corporalmente, descobrir laterais do corpo, o quadril, descobrir e entender ossatura, poder brincar com o corpo. Vejo claramente o aluno descobrindo isso na aula de teatro. [...]

É claro que a composição de personagem é bastante intuitiva. Tem momentos que é também direcionado em alguns ensaios, mas acredito que os alunos-atores passam a entender que o que eles querem representar passa por uma escolha gestual, e isso passa a ficar claro, por exemplo se os movimentos são circulares, se são retos, se vou usar meu corpo todo, vou usar uma parte do meu corpo, qual parte do meu corpo eu tenho mais dificuldade de usar, o que eu me sinto a vontade e o que não me sinto a vontade. Acho que os alunos se conscientizam, e percebem que é uma escolha cada construção, que cada movimento é uma escolha. Tem uma decisão, uma escolha. [...]

E que agora eu e você chegamos nesse formato onde propomos reflexão, a pesquisa histórica, trabalho de corpo, voz, trabalho de escrita de cena, e, que daqui a pouco a gente conduz para a criação de cenário, figurino, som, luz. Então acho que a gente abrange o processo teatral num todo, não no intuito de formar atores profissionais, mas com o intuito de proporcionar a vivência de autoconhecimento que a arte do teatro é capaz de trazer. A arte serve como instrumento educacional, instrumento de autoconhecimento. Educacional nesse sentido. O aluno-ator é estimulado a conhecer mais,

12 - É atriz e diretora, tem mestrado em Artes Cênicas ECA/USP. Membro do CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, da ECA/USP. Professora contratada para ministrar aulas ao Grupo de Teatro Rio Branco desde 2004.

amplia seu repertório cultural, e o forma como público, ou seja, ele fruirá uma obra teatral de modo muito distinto àquele que não passou por um processo teatral. [...]

Com relação a Amanda, Beatriz e Mariana, são alunas que estão comigo desde o primeiro ano do ensino fundamental II (6o ano). As 3 sempre foram muito atentas e dedicadas ao teatro. Uma tem 6 anos de teatro (Mariana) e as outras duas tem 7 anos de teatro (Amanda e Beatriz). Eu vejo na Mariana, principalmente uma baixa de ansiedade. [...]Com o passar dos anos a ansiedade foi diminuindo, mas principalmente através do trabalho corporal, vi essa ansiedade baixando e ela foi descobrindo o corpo. [...]

A Beatriz ainda é muito magrinha, mas era mais. E fazia como qualquer adolescente, independente da situação da cena ela vinha e falava, falava, falava. E eu vejo o quanto hoje ela coloca o corpo em tudo. Ela vai fazer uma cena, como fez hoje, parada falando um depoimento, e o corpo dela está ali inteiro, fazendo a cena. [...]

Da Amanda sinto a mesma coisa, sinto ela experimentando bastante e até indo para algumas zonas de risco durante as apresentações de cena. Zona de risco, quero dizer, fazendo uma manca, fazendo um corpo absolutamente deformado. O trabalho corporal foi alterando as escolhas dela também, fui percebendo que ela não ia escolhendo só o físico dela (loira, cabelo liso, delicada, com voz muito fininha), sempre parecia que ela ia fazer a moçoila. E através das experiências corporais ela foi escolhendo outros padrões. [...]

Acho que o trabalho foi dando muita confiança para as três alunas-atrizes. Porque sem a confiança não é possível experimentar. [...]

Percebo mudanças claras num outro aluno, o Bruno (cursando 3o ano do ensino médio). Ele é meu aluno desde o curso de Iniciação ao Teatro (para alunos do 5o ano do Fundamental I), ou seja há 8 anos. Ele era um aluno que ninguém entendia o que ele falava, tinha poucos amigos [...].E o trabalho do teatro, que na primeira peça eu não ouvia uma linha do que ele falou, o auxiliou muito. Hoje sinto ele confortável com quem ele é. Depois de 8 anos eu sinto ele amigo de todo mundo, sinto ele experimentando corporalmente as coisas e não tendo questões se aquilo é feminino ou masculino, eu ouço a voz dele claramente, ele sendo aceito e ele em paz com o corpo dele, ele brincando se ele é o padrão ou se não é o padrão, e ele muito a vontade no grupo. Então ele pra mim, é o maior crescimento no Grupo. [...]

O que vejo que mais auxilia os alunos não é um tópico isolado, uma coisa específica, me dá uma impressão que é o conjunto de exercícios. Além do conjunto tem uma coisa preciosa, que aluno não gosta e não sabe o quanto é precioso: a repetição, quando se dá a oportunidade para fazer novamente o mesmo exercício.”
(26/05/2014)



Figura 20 – Elenco de “O Mambembe”. Últimos preparativos antes da estreia.

3.6. A continuação de um processo

A arte é, antes de tudo, um gesto de vida. (VIANNA. 2005.p 52)

No ano de 2014, iniciamos as aulas de teatro em fevereiro e muitos dos alunos-atores presentes no ano anterior estavam presentes na nova turma, dentre eles Amanda Lombardi, Beatriz Gomes e Mariana Williams, participantes da pesquisa.

A partir do entendimento de que o processo é contínuo, interminável e sempre aberto para novas possibilidades, o pedido de protocolos se manteve (todos escreviam em seu caderno, mas o Ensino Médio entregava suas reflexões para as professoras).

Percebi como a reflexão sistemática sobre as aulas continuou revelando mudanças significativas na vida do aluno-ator.

3.7. Trechos de protocolos retirados das aulas do primeiro semestre de 2014

3.7.1. Amanda Lombardi

“Devo me arriscar a dizer que essa aula foi uma das mais significativas dos cinco anos que estou no grupo, senão a mais. Começamos andando pelo espaço no ritmo da música. Estou curtindo muito mais esse momento do que nos outros anos, pois estou me soltando, dançando, exagerando... é muito gostoso. [...] Comecei dizendo que essa aula foi muito significativa e só percebi isso na hora em que estava tomando banho na própria segunda-feira. Analisando todas as minhas escolhas percebi que só trabalho com extremos (cobra – bicho preguiça, rígido – mole, boazinha – mal educada). E isso é muito um reflexo de mim mesma. No dia a dia sou uma pessoa que adora extremos e isso me faz mal. Achei inacreditável como consegui perceber isso na aula. É a primeira vez que encaro o teatro como um processo de autodescobrimento e isso é muito revolucionário para mim. Espero que isso continue a cada aula desse meu último ano. Estou chocada.” (17/03/2014)

3.7.2. Beatriz Gomes

“Essa consciência do nosso corpo, do espaço e dos outros é muito importante, e eu sinto que eu preciso treinar mais isso, porque ainda é meio difícil ter a atenção voltada às três coisas, eu acabo focando só no corpo, ou só no espaço, ou só nas pessoas... Escolhemos uma pessoa para observar como ela andava, as partes do seu corpo, seu olhar etc. Eu escolhi a Nina, e foi muito interessante, porque nós andávamos de formas muito diferentes! Ela andava mais “largada”, mexendo no rosto, na manga da blusa, e meio distraída, com o corpo pesado. [...] Quando voltamos a andar no espaço e observar aquela pessoa do início da aula, eu percebi que a Nina estava movimentando um pouco mais o joelho, mas ainda estava com um andar meio cansado e distraído. Ao tentar andar como ela, eu percebi como é mais difícil do que parece, montar cada aspecto do andar, os dedos, quadril, tudo!” (24/03/2014)

“Passamos a andar pelo espaço e deixar nosso corpo ‘pesado’, e em seguida ‘leve’. Para mim isso ficou ainda mais claro quando durante um tempo precisávamos ir do corpo ‘normal’ ao pesado, e eu pude explorar cada parte do meu corpo para que eu pudesse me sentir pesada no palco, desde os pés até a cabeça. A mesma coisa ocorreu quando eu fiquei ‘leve’, eu percebi como a coluna, o olhar e os pés colaboram muito para essas duas sensações. Então no pesado eu sentia o peso na coluna, deixando-a curva, meus pés se arrastavam e o olhar ficava pesado também, e isso tudo levava o corpo junto. Já no leve, a minha coluna ficava mais ereta e solta, o olhar ficava mais atento e presente, e com os metatarsos eu empurrava meu corpo, fazendo com que eu me sentisse mais leve.” (28/04/2014)

3.7.3. Mariana Williams

“Nos aproximamos de pessoas mais ou menos da mesma altura que nós para fazer um ‘exercício de boneco’. Primeiro fui manipulador. Foi muito diferente e divertido realizar o exercício! Comecei sentindo a mão da minha dupla, e então fomos para antebraço, braço todo, pés, perna, terminando com a cabeça. Nunca tinha imaginado nem experimentado como o peso do corpo era colocado, acredito que isso vai mudar minha visão do meu próprio corpo para sempre! Nunca imaginei que a cabeça fosse tão pesada em relação ao resto do corpo! Também pude observar melhor como certas articulações se movimentam; relações de tamanho de partes diferentes do corpo, e os ossinhos que nos passam despercebidos no dia a dia. Quando foi minha vez de ser boneco, tentei me entregar o máximo possível, fechei os olhos e fiquei apenas sentindo a manipulação. Foi muito relaxante e pude definir melhor que movimentos cada parte do meu corpo é capaz de realizar, foi muito bom mesmo todo o exercício, quando os movimentos tinham sido realizados com apenas uma metade do corpo, senti essa metade muito acordada e pronta para realizar ações, diferente da outra parte que se encontrava retraída e pesada; quando as duas partes do corpo já haviam sido mexidas, senti que meu corpo estava muito leve e ativo! Provavelmente o melhor exercício corporal que fiz em todas as aulas de teatro!” (28/04/2014)



Figure 21 – Elenco de “O Bem Amado”, após a apresentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Método das Ações Físicas nos mostra que o ator deveria trilhar sua pesquisa através da ação, ou seja, partir do corpo, das ações e de suas sensações no momento presente para construir uma cena. Este movimento, de se apoiar na ação como ponto de partida para a criação cênica, sempre foi trabalhado por mim, seja como atriz ou como professora.

Contudo, ao entrar em contato com a Técnica Klauss Vianna e me familiarizar cada vez mais com o trabalho por ele realizado, percebi que havia um caminho muito sábio e bem estruturado para a construção do movimento consciente, ou seja, para promover uma ampliação na escuta do corpo. Klauss deixou-nos um importante legado com seu trabalho, que nos mostrou como a execução dos movimentos deveria ser sensível e atenta, em vez de uma repetição mecânica, na qual o intérprete não está atento ao momento presente e às modificações de suas sensações.

A Teoria Corpomídia, de Greiner e Katz, oferece, por sua vez, um suporte para os princípios da TKV quando afirma que não existe repetição de um movimento devido às constantes alterações corporais. Entendemos, assim, que o corpo não é algo fixo, mas se modifica constantemente, visto que é resultado das negociações entre as informações que já existem no corpo e as do ambiente,

Esses três pontos estruturantes do meu trabalho, descritos aqui a partir do processo de aulas e montagem de espetáculo com o Grupo de Teatro Rio Branco – 2013, combinados ao relato das alunas-atrizes na tarefa de escrever protocolos, mostram que este é um caminho fértil para a criação do movimento e da cena.

Quando iniciamos um trabalho, no início do ano letivo, não sabemos qual peça será escolhida pelo grupo e nem como será o processo de criação, afinal isso depende do grupo que se forma. No ano de 2013, houve uma grande diferença entre as duas unidades do Grupo de Teatro Rio Branco (Granja Vianna e Higienópolis), algo que não havia ocorrido desde que comecei a dar aulas na instituição, em 2010.

O grupo de Higienópolis escolheu a peça “O Mambembe” de Arthur Azevedo, começou a estudar o texto e ensaiar. O grupo da Granja Vianna escolheu “O Bem Amado” de Dias Gomes e também passou pelas aulas, estudos e ensaios. Comecei a perceber que os ensaios na Granja Vianna eram tranquilos, fluindo sempre com alegria e companheirismo, porém o grupo não produzia protocolos e, quando produziam, não eram reflexivos.

O grupo de Higienópolis teve um processo difícil, sempre muito lento, com poucos avanços entre uma aula e outra. Os alunos-atores demoravam para decorar os textos, mas sempre produzindo protocolos com muitas reflexões, como os destacados das alunas- atrizes Amanda, Beatriz e Mariana. Ao final das apresentações, as alunas-atrizes que produziram os protocolos relatados aqui, procuraram a mim e à professora-diretora e, então, soubemos que os alunos-atores de Higienópolis votaram na peça sem ler, apenas sabendo a sinopse.

Quando os ensaios foram avançando, eles perceberam que não gostavam da peça e começaram a se sentir desmotivados pelo tema. Incentivamos que os alunos seguissem até o final do processo, sem abandonar o projeto. Ao final do processo, quanto tomei conhecimento sobre este aspecto da votação, e tendo em mãos o resultado dos protocolos do semestre, percebi que a crise motivou o grupo a refletir não só sobre a cena mas, também, sobre as escolhas pessoais no cotidiano.

Os conteúdos dos protocolos fornecidos pelos alunos-atores selecionados retratam as experiências e os ganhos do contato com a TKV. Eles são um produto muito concreto deste processo em que se baseou a investigação. As reflexões neles escritas mostram como o trabalho corporal traz à percepção consciente muitos sentimentos e sensações até então despercebidos, ocultos à consciência.

Muitas vezes, o ato de escrever e refletir sobre um processo realizado com a TKV pode revelar transformações e, até, em alguns momentos, demonstrar efeitos com nuances terapêuticas. É possível observar esses traços nos relatos das alunas-atrizes. Avaliando os protocolos e o trabalho corporal e cênico realizados por Amanda, Beatriz e Mariana, percebo que todas as propostas executadas geraram reflexões que as auxiliaram tanto em cena quanto na vida cotidiana. Em seu livro “A Dança”, Klauss Vianna diz:

Quero esclarecer que, ao contrário do que muita gente pensa, meu trabalho não é uma terapia nem serve para tal. É certo que são maiores as possibilidades de resolvermos nossos problemas à medida que conseguimos formulá-los. Contudo, esse processo, quando aplicado somente ao corpo, é insuficiente. O trabalho corporal tem uma dimensão terapêutica na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência profunda. (VIANNA. 2005. p 70)

Neste trabalho, busquei relatar o direcionamento que a TKV e a Teoria Corpomídia trouxeram em meu exercício profissional como educadora, por meio dos resultados obtidos na investigação que realizei em 2013, ao longo de um ano de atividades junto a um grupo amador de teatro. Percebo que meu trabalho se estruturou em um entrelaçamento de demandas: a dos alunos-atores, cuja preparação

corporal e orientação no trabalho criativo sempre constitui um grande desafio; a de minha colega de trabalho que, como diretora do grupo de teatro, tem necessidades específicas tanto do ponto de vista educativo quanto artístico; as minhas próprias expectativas como atriz e educadora; as do curso, cujo corpo teórico e metodológico tão rico merece ser transmitido e posto em prática.

Foram 2 anos confirmando e desenvolvendo na pós-graduação aquilo que já era uma verdade em meu corpo. Não sou terapeuta mas, como arte-educadora, entendo (ora observando os alunos-atores, ora trabalhando meu corpo como atriz) que muitas resultantes transitórias aparecem no corpo, na percepção, na emoção a partir do movimento. Em cena e, fora dela, o corpo se transforma continuamente em trocas com o ambiente.

Parece-me claro, portanto, que um trabalho com alunos-atores adolescentes no processo de colaboração e criação de um espetáculo, apoiado na Técnica Klauss Vianna e subsidiado pelos referenciais da Teoria Corpomídia e do Método das Ações Físicas, auxilia na ampliação do repertório corporal e do reconhecimento dos padrões de movimentos favorecendo, assim, a promoção da autonomia do aluno-ator em suas escolhas de movimentação cênica e criação do corpo de personagem, ou seja, em seu fazer e viver teatral.

BIBLIOGRAFIA

BRASIL, Ana Clara Amaral. **Dança e Imaginação**. Tese de Doutorado. Campinas, UNICAMP, 2014.

BRAZ, Luzia Carion. **A Iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2004.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor - as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo. Perspectiva, 2002.

GUYTON, A.C. **Tratado de Fisiologia Médica**. Rio de Janeiro: Interamericana, 1985.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo. Annablume, 2005.

_____ **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo. Annablume, 2010.

MASSOTTI, Catia Cristina M. **Nina: princípios da Técnica Klauss Vianna na criação teatral**. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 2012.

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

_____ **Qual é o corpo que dança?** São Paulo. Summus, 2012. NEVES, Neide. "Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal." São

Paulo. Cortez, 2008.

NEVES, Neide. **A Técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. Tese de doutorado. São Paulo, PUC/SP, 2010

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

68

_____ **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

_____ **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

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

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo. Summus, 2005.

INTERNET

PLATON. **Cratilo o de la exactitud de los nombres**. Edición Electrónica de Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponível em: <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Cratilo.pdf>> Acesso em 30/07/2014

A Técnica Klaus Vianna como Referência Investigativa para a Arte de Contar Histórias

Por Hemilin de Andrade Faustino

Orientação: Profa. Dra. Neide Neves

Resumo

Os contadores de histórias têm se dedicado a investigar maneiras de desenvolver sua arte em um contexto urbano e tecnológico, no qual pouco tempo é dedicado à escuta e à partilha de experiências. Apesar do aparente desinteresse, a sociedade atual procura oportunidades de conexão e pertencimento que a situação da narrativa oral em presença e reciprocidade enseja. A capacidade de acessar um estado de presença atento e disponível é fundamental para o contador de histórias: seja para provocar a presença dos ouvintes e captar a sua atenção, seja para ser capaz de responder aos imprevistos inerentes aos encontros com o público. Nesta pesquisa, investigou-se a possibilidade de a Técnica Klaus Vianna tornar-se uma referência na preparação do contador de histórias, entendendo que o treinamento técnico e o processo criativo se dão integradamente.

Palavras-chave: Técnica Klaus Vianna; arte de contar histórias; presença; processo criativo.

Hemilin de Andrade Faustino (Emilie Andrade)

Emilie Andrade é escutadora, escritora e contadora de histórias. Há oito anos se dedica a arte de contar histórias para adultos e crianças, criando sessões de contos, espetáculos, oficinas e palestras. Graduada em Artes Cênicas, licenciada em artes e especialista na Técnica Klaus Vianna, tudo que faz nasce do desejo de reconectar as pessoas com suas próprias histórias, com as outras pessoas e com o mundo. Acredita que compartilhar histórias nos permite resgatar o passado, estar no presente e criar o futuro.

É fácil esquecer o quanto as histórias são misteriosas e poderosas. Elas trabalham com materiais interiores e se tornam parte de você enquanto te transformam. Atenção às histórias que você lê ou conta: sutilmente, à noite, por baixo das águas da consciência, elas estão mudando o seu mundo (OKRI apud SIMMS, 2011, p.138. Tradução nossa).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	84
1. Os começos: reflexões sobre a arte de contar histórias	85
O contador de histórias contemporâneo	85
Contar histórias no século XXI	87
Trajetória pessoal	90
Notas sobre a presença	92
Presença para contar histórias	94
2. Os meios: A Técnica Klauss Vianna como referência investigativa para a arte de contar histórias	97
O curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna	97
Aproximações entre a TKV e a arte de contar histórias	100
Uma investigação sobre a preparação do artista contador de histórias	103
Observações sobre a prática	104
O Corvo e a Baleia: processo de preparação	111
Os Finais	118
Apêncices	120
Bibliografia	129

INTRODUÇÃO

No começo dos tempos, o Corvo criou o mundo. Ele era ao mesmo tempo um deus e um pássaro com um homem dentro. Ele amava as pessoas e os animais e era muito curioso sobre eles porque apesar de tê-los criado, ele não conhecia tudo que havia para conhecer. Um dia, o Corvo saiu com seu caiaque pelo mar quando viu uma baleia enorme e pensou: “Como será dentro da barriga da baleia”? Então, esperou até que a baleia bocejasse e remou direto para dentro dela.

Foi na década de 1970 que, em diversos países, a arte de contar histórias ressurgiu no contexto urbano, sendo recriada como uma linguagem artística baseada em uma arte ancestral. Os autodenominados contadores de histórias contemporâneos têm se dedicado a investigar maneiras de desenvolver sua arte em um contexto tecnológico voltado para o consumo, no qual pouco tempo é dedicado aos rituais coletivos, à escuta sensível e à partilha oral de experiências. Apesar do aparente desinteresse, a sociedade atual tem procurado por oportunidades de conexão e pertencimento que a situação da narrativa oral em presença e reciprocidade enseja.

Deste modo, a capacidade de acessar um estado de presença atento e disponível é fundamental para o contador de histórias contemporâneo: seja para convocar a presença dos ouvintes e captar a sua atenção, seja para ser capaz de responder aos imprevistos que inevitavelmente acontecem durante esse encontro.

Impelida por estas necessidades identifiquei a urgência em sistematizar um processo de preparação consistente para o meu trabalho como contadora de histórias ao passo que percebi como vinha negligenciando o trabalho de preparação técnica e criativa ao tratá-lo, sem nem me dar conta, como um processo prioritariamente intelectual. O contato com a Técnica Klauss Vianna, durante o curso de especialização, me permitiu vislumbrar a possibilidade de desenvolver autonomamente uma preparação técnica integrada ao processo criativo, privilegiando a dimensão do corpo em relação, atento e presente. Essa monografia se dedica a relatar a investigação teórico-prática dessa possibilidade.

Na primeira parte do trabalho traço uma perspectiva da arte de contar histórias, assim como algumas fragilidades e forças no contexto contemporâneo. Relato também a minha experiência como contadora de histórias e as dificuldades que geraram a necessidade de sistematização do meu processo criativo e de preparação.

Na segunda parte, relaciono a Técnica Klauss Vianna à arte de contar histórias estabelecendo paralelos que fortalecem a hipótese de que essa técnica serve amplamente às necessidades de preparação do contador de histórias contemporâneo. Para isso, relato o processo individual de preparação empreendido através de duas etapas inter-relacionadas. Na primeira, através da auto-observação de apresentações, teci reflexões e relatei as modificações no meu modo de preparar e contar uma história enquanto ainda estava em processo de apropriação da TKV. Na segunda, realizada após o término do curso de pós-graduação, realizei o estudo de um conto tradicional do povo inuíte, O Corvo e a Baleia. Experimentei preparar-me para narrá-lo ao mesmo tempo que aprimorava habilidades técnicas. Deste modo, essa investigação objetivou aprimorar o corpo em relação capaz de desenvolver o estado de presença; desestabilizar padrões de movimento e comportamento; investigar novas possibilidades de expressão; expandir a capacidade perceptiva, e, ao

mesmo tempo, o corpo em criação capaz de investigar a história em questão, criar e selecionar gestos, movimentos, diferentes usos da voz e objetos organizando assim, a performance. Esse processo foi realizado tomando como base os princípios, tópicos e procedimentos da Técnica Klauss Vianna.

1. OS COMEÇOS: REFLEXÕES SOBRE A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

O Corvo amarrou seu caiaque em um dos dentes da baleia e começou a caminhar. De repente, ouviu um som que parecia um tambor ou um trovão distante, caminhou em direção ao som até chegar à barriga da baleia que parecia uma grande catedral. Lá, viu uma moça muito bonita que dançava. Ela tinha fios amarrados em suas mãos e pés. O Corvo ficou encantado com a beleza da moça, se aproximou e disse: “Meu nome é Corvo e eu criei o mundo. Você não quer vir comigo e se tornar minha mulher”? A donzela sorriu e respondeu: “Não posso sair da baleia, mas, se você quiser ficar aqui e me fazer companhia, ficarei muito feliz”.

O contador de histórias contemporâneo¹

O ato de compartilhar histórias oralmente faz parte da existência humana desde o aparecimento da linguagem. Até hoje em algumas sociedades de tradições orais nas quais a transmissão de conhecimentos se dá, primordialmente, através da fala, o fazer do contador de histórias está ligado a todas as instâncias da vida cotidiana.

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostuada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (BÂ, 1982, p.169).

Esse narrador, ligado à tradição, pode ou não se especializar nessa atividade. Isso quer dizer que os contadores de histórias tradicionais podem ocupar um lugar específico em sua comunidade, como os *griots*² da África Ocidental, ou podem, simplesmente, ser pessoas que conhecem e contam muitas histórias, como as nossas avós podem ser ou ter sido.

Mas, e hoje? Quem são estes autodenominados contadores de histórias que vivem em uma realidade urbana, orientada pelo consumo, computadorizada, e que parece totalmente distante das culturas orais onde os mitos e os contos são narrados, ouvidos e vividos diariamente? (YASHINKY, 2013).

1 O termo “contemporâneo”, do modo como foi empregado nesta monografia, não tem relação com nenhuma corrente filosófica e deve ser entendido como “atual”. O termo “contador de histórias contemporâneo” foi escolhido por ser o mais comumente utilizado por pesquisadores e artistas que se dedicam à essa arte.

2 “Além de artista, músico, contador de histórias, genealogista, conselheiro dos reis, o griot é, sobretudo, o personagem que vai mediar toda espécie de conflitos. A transmissão de conhecimento para a formação e educação da comunidade a que pertence também é outra característica importante no que se refere à sua atuação na sociedade. Isso se dá através das histórias e dos provérbios que conta e que sempre sintetizam uma filosofia de vida que passa de pai para filho” (BERNAT, 2013, p. 51).

Segundo Matos (2014, p. XVII) foi em torno dos anos 1970 que, em diversos países, testemunhou-se um “fenômeno urbano, no mínimo curioso, numa sociedade essencialmente tecnológica: a volta dos contadores de histórias”. É nesse período que surgem as primeiras associações de contadores de histórias e em 1985 acontece o primeiro festival em Londres. Em 1989, acontece um colóquio internacional no Musée National des Arts et Traditions Populaires em Paris no qual compareceram mais de trezentos e cinquenta representantes de quatorze países. O objetivo do colóquio era avaliar o impacto social e cultural causado pela presença dos contadores de histórias nos lugares onde eles reapareceram com maior vitalidade. Os narradores presentes elaboraram reflexões sobre o assunto e manifestaram que esse retorno se deu, principalmente, como uma reação aos efeitos da industrialização, urbanização e desenvolvimento tecnológico.

No Brasil, esse movimento de reaproximação à arte de contar histórias nas sociedades urbanas acontece timidamente em algumas capitais entre meados da década de 1970 e ao longo da década de 1980. Em Santa Catarina, Gilka Girardello atua como contadora de histórias desde 1976 (GIRARDELLO, 2014) e em São Paulo, Regina Machado pesquisa a arte narrativa dentro e fora da Universidade de São Paulo desde o início da década de 1980 (MACHADO, 2004). Cito aqui apenas estas artistas cujas informações foram encontradas em publicações porque esta pesquisa não pretendeu realizar um necessário e profundo levantamento histórico do período. Apesar deste contexto inicial, foi apenas a partir dos anos 1990 que a arte de contar histórias ganhou maior visibilidade no país (MATOS, 2014). Em São Paulo, atualmente, é cada vez mais frequente encontrarmos sessões de narração de histórias em livrarias, bibliotecas, escolas, parques e espaços culturais, além disso, o número de festivais nacionais cresce a cada ano.

Esse processo de ressurgimento dos contadores de histórias no contexto urbano demandou, e ainda demanda, uma reflexão profunda dos próprios artistas sobre seu papel e sua prática no contexto contemporâneo. Matos (2014, p.101) explicita a necessidade dessa reflexão porque, ao contrário dos tradicionais, “os novos contadores não receberam sua ‘palavra’ como herança, não beberam da fonte da experiência coletiva”. Yashinsky (2013, p.206) também descreve a escolha deliberada como elemento diferencial entre os contadores tradicionais e os contemporâneos ao afirmar que “[...] a maioria de nós contadores de histórias modernos vamos a essa arte por escolha, porque simplesmente gostamos de fazê-lo, não porque herdamos e temos que defender uma tradição oral do esquecimento”³ (Tradução nossa). Os artistas que escolhem esta linguagem precisam assim redescobrir não apenas por que, mas também como ser um contador de histórias no século XXI. Na mesma medida em que a possibilidade de se comunicar virtualmente com o mundo inteiro aumenta, o tempo e o espaço para trocar experiências profundas presencialmente parece diminuir.

Nós estamos caminhando para o futuro com menos conexão com uma orientação ancestral do que qualquer outra geração antes de nós, e, apesar de termos inventado incríveis tecnologias para armazenar e enviar dados corremos o risco de esquecermos nossas histórias pessoais, familiares e culturais. (YASHINSKY, 2013, p.206, Tradução nossa).⁴

Essa arte ancestral retoma paulatinamente seu vigor porque em nosso contexto atual de velocidade e consumo é latente a necessidade de conexão seja uns com os outros, seja consigo. Como aponta Yashinsky (2013, p.206, tradução

3 “[...] most of us modern storytellers come to the art of choice, because we just like doing it, not because we inherited and must defend an oral tradition from oblivion”.

4 “We are stepping into the future with less connection to ancestral guidance than any generation before us, and, although we have invented amazing technologies for saving and sending data, we are at risk of forgetting our personal, family, and cultural stories.”

5 “And yet, in the very midst of this strange age, in the shadow of the World Wide Web, the art of storytelling is slowly coming off the endangered species list”.

nossa) “bem no meio dessa estranha era, na sombra da *World Wide Web*, a arte de contar histórias está, lentamente, saindo da lista de espécies ameaçadas”.⁵ A potência das histórias que compartilhamos em presença é justamente a de nos reaproximar de nossa humanidade.

A universalidade dos motivos arquetípicos encontrados em narrativas de povos de todo o mundo é um elo de ligação entre os homens pelo que cada um tem de humano, de comum. Neste contexto avulta a figura do narrador, não apenas como um transmissor de conhecimentos adquiridos, mas como recriador, ou mesmo criador, particularizando cada versão, cada variante, imprimindo marca pessoal, identidade cultural. (PIMENTEL, 1995, p.12)

Assim, o contador de histórias contemporâneo atua como um artista-agregador ao convidar as pessoas a se encontrarem ao redor de uma história. Para fazê-lo é necessário pesquisar e aprender histórias tão antigas quanto a própria humanidade, mas inevitavelmente ao narrá-las acaba por recriá-las de acordo com a sua cultura, sua experiência e sua perspectiva no momento em que narra. Estudar os significados, os símbolos e as origens dos contos; ser capaz de olhar para as histórias sob diferentes perspectivas; reconhecer em cada história e em si os gestos, as entonações, os ritmos, as expressões faciais e vocais que irão facilitar o caminho da história até o público assim como, se for o caso, pesquisar e selecionar as roupas, as canções, os objetos, os instrumentos, a iluminação, as projeções que estarão a serviço da história narrada. Todo esse trabalho constitui o fazer do contador de histórias contemporâneo. Este é, portanto, um artista cuja linguagem carrega em seu bojo a atividade humana ancestral de compartilhar histórias. Yashinsky observa que “criamos uma arte nova baseada numa arte antiga e é uma arte muito estranha: nós abrimos a boca, dizemos algumas palavras e os ouvintes abrem a alma (informação verbal)”⁶.

Contar histórias no século XXI

Os contadores de histórias contemporâneos, especialmente no Brasil, onde esse ressurgimento é ainda mais recente, precisam não apenas aprender o porquê e o como contar histórias neste contexto, como também buscar fissuras numa sociedade carente de rituais, de eventos coletivos de transformação e compartilhamento de experiências. Portanto, trata-se de um processo de formação dos artistas e, também, de formação de público.

Os contadores de histórias de hoje passaram as últimas décadas experimentando com uma arte com a qual poucos de nós cresceram. Nós reinventamos as formas dessa arte, construindo nosso repertório, formando público e espaços, aprendendo como contar histórias de um modo agradável (assim se espera). (YASHINSKY, 2013, p.206. Tradução nossa).⁷

Nesse processo, muitas dificuldades se apresentam ao artista que se dedica a essa arte. Um obstáculo elementar que encontramos no contexto brasileiro é o fato do contador de histórias ainda não ser amplamente reconhecido como artista. Isso se sustenta, entre outras razões, pela ausência da narração de histórias em editais públicos e privados direcionados às artes em geral. Frequentemente, os projetos referentes à narração oral de histórias precisam se adaptar aos editais destinados ao teatro. Os raros editais específicos na área reservam-se à participação nos escassos festivais nacionais ou às ações culturais em bibliotecas. Todavia, é preciso reconhecer que estas oportunidades vêm crescendo.

6 Em comunicação na oficina De repente eles ouviram passos durante o Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu no dia 12/05/2014.

7 “Today’s storytellers have spent the last few decades experimenting with an art few of us grew up with. We’ve reinvented the forms of this art, building our repertoires, developing audiences and gatherings, learning how to perform oral stories in an entertaining (one hopes) way”.

De um ponto de vista mais particular, minha experiência cotidiana evidencia a dificuldade em manter-me em atividade constante e na frequente reação de surpresa dos meus interlocutores quando se deparam com a afirmação de que *eu sou uma contadora de histórias*. Muitas vezes as pessoas expressam o senso comum de que contar histórias é uma atividade simplista, antiquada e que interessa apenas às crianças pois tem apenas fins pedagógicos. A questão que se coloca aqui é que esse entendimento equivocado de que as histórias interessam apenas ao público infantil é amplamente disseminado, inclusive, entre os programadores dos espaços que contratam as chamadas sessões de *contação*⁸ de histórias. A arte de contar histórias permanece assim aprisionada e continua sendo menos reconhecida como arte do que como ferramenta para o incentivo à leitura e para a educação, que ela também é, mas não apenas. Deste modo, se perpetua o senso comum e cria-se uma limitação crônica aos processos criativos nessa linguagem e à formação de público.

Outra questão que se apresenta é a ampla discussão acerca da relação entre o teatro e a arte de contar histórias, como já foi citado na questão dos editais, por exemplo. Essa é uma discussão relevante apenas para apontar para o risco de se tomar o ofício do contador de histórias como uma simplificação do trabalho do ator. Faz-se necessário para esta pesquisa esclarecer que existem muitos pontos de contato entre estes fazeres, mas que eles não são equivalentes. A arte de contar histórias é uma linguagem em si. Seguem algumas reflexões sobre ela.

Para o contador de histórias, a história é muito mais que um texto (muitas vezes uma história nem existe grafada no papel) é a chave de sua arte, por isso, contar uma história requer uma preparação aprofundada.

O verdadeiro contador, diz Hindenoch, busca na própria memória aquilo que conta: suas lembranças, sua visão das coisas, das pessoas, dos acontecimentos. Ele os conta enquanto os atravessa, “ele é autor de seu próprio caminho através da história que conta”, ele cria caminhos novos e únicos (MATOS, 2014, p.102).

Encontramos nesta arte, em sua versão urbana e moderna outra ligação com a tradição, além das histórias em si: o seu caráter ritual. Apesar de cada ritual ser constituído por ações, cerimoniais, cantos, danças que se repetem, cada ritual é um acontecimento único, não sendo possível ensaiá-lo ou repeti-lo. Segundo Simms, não importam quais sejam as condições em que uma história é narrada,

*uma história sagrada contada como parte de uma cerimônia, um épico narrado na corte de reis e rainhas, uma performance em um festival de narração de histórias ou um episódio familiar sussurrado na cama para uma criança*⁹ (SIMMS, 2011, p.64. Tradução nossa).

em todos os casos, será um ritual que, segundo essa autora, é:

*[...] um evento formal que se repete e leva as pessoas à uma transformação psicológica ou espiritual, assim, revigorando-as internamente e reconectando-as com seus ancestrais, consigo mesmas, com sua sociedade, e com o mundo*¹⁰ (Idem).

8 Esse termo causa polêmica entre os pesquisadores e contadores de histórias brasileiros e é associado por alguns à crescente exploração mercadológica e simplificação dessa linguagem artística. Apesar de reconhecer que o debate em torno desse termo é importante, entendo que esta pesquisa não comporta o aprofundamento dele. Sendo assim, opta-se pela terminologia “narração de histórias”, por ser assim utilizado em minha prática. Por isso, ao longo deste trabalho também lanço mão do termo *narrador* de histórias.

9 “[...] a sacred story incanted as part of a ceremony, an epic told in the courts of kings and queens, a performance at a storytelling festival, or a family incident whispered at a child’s bedside”

10 “[...] is a formal and repeated event that leads people through a psychological or spiritual transformation so they are inwardly refreshed and reconnected to their ancestors, themselves, their society, and the world”.

Identificar esse caráter ritual da arte da narrativa oral evidencia duas características importantes: a possibilidade de transformação e de conexão. Em nossa sociedade contemporânea, ouvir, ler ou ver na tela do cinema, do computador ou da televisão uma boa história ainda é irresistível. Sabemos, mesmo que intuitivamente, que toda história tem um momento de transformação. Algo que modifica o cotidiano dos personagens, que obriga o herói a partir para sua jornada da qual ele não poderá retornar o mesmo. Somos atraídos pelas histórias porque elas refletem a nossa própria possibilidade de transformação (YASHINSKY, 2005).

Paradoxalmente, nós fazemos a jornada confiantes de que não está acontecendo conosco enquanto ao mesmo tempo nosso envolvimento imaginativo e emocional na narração nos torna o único campo sobre o qual a história acontece. Protegidos, nós estamos sendo preparados para encontrar situações similares dentro de nós e em nossa experiência de vida (SIMMS, 2011, p.34. Tradução nossa).¹¹

É apenas no corpo daqueles que participam do ritual de ouvir/contar que a história passa a existir, por isso, se isso acontecer é possível que sejamos transformados. Cada ouvinte elabora em si a história que ouve baseando-se não apenas na expressão do corpo- voz de quem narra, mas também em suas emoções e memórias, em sua história e repertório pessoal. Apenas quando o ouvinte se torna criador a transformação acontece. “Imaginar transforma a matéria. Rememorar transforma a matéria” (FABIÃO, 2010, p. 321).

É trabalho do narrador engajar o ouvinte para que este não se torne passivo porque, neste caso, serão apenas palavras ditas ao vento. Entretanto, quando a presença do narrador é capaz de provocar a presença dos ouvintes, estes se encontram com a possibilidade de uma escuta profunda e sensível e, assim, tornam-se criadores. Ainda que todos estejam na mesma sala ouvindo ao mesmo narrador, cada um ouve a sua própria história. “[...] O significado e o poder da história não residem no conteúdo apenas; ao contrário, eles se manifestam no processo dinâmico de ouvir/criar” (SIMMS, 2011, p. 52. Tradução nossa).¹²

Assim, a potência transformadora da arte de contar histórias não está apenas no entendimento intelectual dos significados presentes nas narrativas. Segundo Greiner (2010, p. 90), “a razão não pode ser considerada um fato ou capacidade pré-dada e a imaginação está de tal maneira encarnada nos processos corporais que cria e transforma o tempo todo as experiências”.

Neste sentido, ouvir uma história pode ser uma experiência que impulsiona a percepção da unidade corpo-mente porque permite um estado de total atenção, tanto interior (às imagens que são criadas, às lembranças e relações que emergem, etc.) quanto exterior (à história que é ouvida, aos gestos e tons de voz do narrador, ao ambiente etc.). Na verdade, trata-se de “dissolver a distância entre o dentro e o fora” (SIMMS, 2011).

Contar histórias é uma arte viva que ocorre no presente entre as pessoas. Não é uma performance solo. A narrativa impulsiona o ouvinte para fora da autoconsciência e para dentro da história. A resposta imaginativa se torna mais e mais vívida, os ouvintes participam em uma

11 “Paradoxically, we make the journey confident that it is not happening to us while at the same time our imaginative and emotional involvement in the telling makes us the only field upon which the story is played out. Protected we are being prepared for meeting similar situations within ourselves and our own lived existence”.

12 “The meaning and the power of the story do not reside in the content alone; rather, they unfold in the dynamic process of listening/creating”.

13 “Storytelling is a living art that takes place in the present between people. It is not a solo performance. The narrative urges the listener out of self-consciousness and into the story. As the imaginative response becomes more and more vivid, the listeners participate in a heightened awareness of the event, as in ritual. This absorption instigates a calm and dignified state where mind and body synchronize”.

consciência intensificada do evento, como em um ritual. Esta absorção instiga uma calma e um estado nobre onde mente e corpo sincronizam-se (SIMMS, 2011, p.65. Tradução nossa).¹³

A ação do contador de histórias se torna ainda mais potente se ele é capaz de apresentar em si, ao mesmo tempo que estimula naqueles que o ouvem, uma experiência de percepção dessa unidade. É essa a potência da palavra incorporada.

O universo da produção é hoje um universo de trabalho alienado, no qual também o corpo é submetido a um conjunto de práticas de domesticação social. Essa ordem começa a sofrer um revés no momento em que nos recusamos a desempenhar certos papéis segundo fórmulas preconcebidas. Nesse sentido, um corpo livre de condicionamentos e dono de suas expressões, em alguma medida revela-se um incômodo a ordem social existente, uma vez que busca recuperar a percepção da totalidade dentro de uma sociedade fundamentada exatamente na fragmentação (VIANNA, 2005, pp.126-127).

Trajetória pessoal

A contextualização apresentada até aqui foi necessária para consolidar informações sobre a arte de contar histórias adotadas por essa pesquisa e, assim, tornar possíveis as reflexões com base na minha experiência e nas inquietações que me trouxeram a esta experiência.

Dei início à minha trajetória como contadora de histórias em 2010 e, desde então, me apresento em eventos, escolas, bibliotecas, parques, praças, festivais nacionais e internacionais. O que me levou a essa atividade foi a necessidade de expressão artística e não o interesse específico pelo trabalho com o público infantil. Entretanto, diante da demanda como já citado, minha prática se dá principalmente com crianças. Os adultos frequentemente estão presentes como acompanhantes, porém, o cerne dos eventos está invariavelmente no público infantil.

Refletindo sobre as experiências que tive em narrar contos para adultos, e também em minha experiência como ouvinte de histórias, percebo que o adulto já tão bem treinado em separar corpo e mente consegue ficar sentado em silêncio “fazendo de conta” que está atento à história, mas totalmente ausente. Já as crianças vivendo ainda intensamente essa unidade não conseguem fingir. Se o que estiver sendo narrado não lhes interessar, o corpo todo se inquieta e o desejo de fazer outra coisa é pungente, ou elas estão presentes e atentas ou se ausentam. Durante as histórias é comum as crianças conversarem entre si, fazerem perguntas ou falar sobre qualquer outra coisa não relacionada à história. Importante dizer que não entendo a participação das crianças como algo negativo. Pelo contrário, as crianças ouvem com o corpo todo. “Para uma criança pequena, as experiências subjetivas estão tão fundidas com as experiências sensorio-motoras, que ela não as distingue” (NEVES, 2008, p.48). Expressar as perguntas que a história lhes faz internamente é muito positivo, é um sinal de que escuta está se dando e é muito claro quando a agitação dos ouvintes se dá pelo encontro com a história, seus momentos de surpresa e graça e quando a agitação se dá justamente pela ausência de escuta, pelo desinteresse e ansiedade.

Passei a indagar a origem dessa dificuldade. Porque tenho tanta dificuldade em captar a atenção das crianças? Por que é tão difícil ficar alguns minutos ouvindo uma história? O que está acontecendo com a nossa capacidade de

ouvir? Como não me interessava uma pesquisa quantitativa com crianças, dirigi minha atenção aquela que poderia ser objeto do meu estudo: a sociedade que compartilhamos.

Vivemos em um mundo veloz e temos cada vez menos oportunidades para experimentar o silêncio e o ócio, já que a maior parte do nosso tempo é organizado, supervisionado, calculado e, constantemente, mediado por telas mais ou menos interativas. A oralidade perde espaço para as tecnologias. “Nascemos e crescemos na cultura escrita e já somos fortemente influenciados pela oralidade secundária, que usa de suportes mecânicos para difusão da voz e da imagem” (MATOS, 2014, p. XXXIII). Na mesma medida em que somos massivamente estimulados pela televisão, pela internet e aparelhos afins, nossa capacidade criativa depende cada vez mais de imagens externas.

A chance de ser enfeitiçado por uma história narrada oralmente no mundo de hoje está se tornando cada vez mais rara. É impossível imaginar como é ser criança e instantaneamente ter acesso a uma realidade digitalmente projetada sem antes estabilizar a capacidade interior de reflexão, discernimento e imaginação. (SIMMS, 2011, p. XV. Tradução nossa).¹⁴

Como esse acesso livre às realidades digitais, quase sempre criadas com finalidades comerciais, influencia o modo como crianças e adultos ouvem e imaginam uma história? Ceschi (2014), em sua recente dissertação de mestrado, investigou a relação entre a arte de contar histórias e a cibercultura e, sem apontar conclusões definitivas, apresenta pistas de como a imensa oferta de imagens acaba por nos tornar dependentes delas.

O mundo das imagens entrou em um processo de proliferação exacerbada e quanto mais elas se oferecem como alimento, mais aumenta a nossa fome de imagens. E se nos sentimos desnutridos, menos críticos ficamos em nossa reação a oferta dessas imagens. Passamos a nos alimentar de imagens sem sentido, que não representam nada e que a nada se referem, a não ser a si mesmas ou aos fins mercadológicos a que se prestam (CESCHI, 2014, p.67).

Assim, me dei conta do quanto é importante para o contador de histórias entender e levar em conta que hoje a criança, nosso ouvinte mais frequente, está habituada a consumir imagens pré-fabricadas desde muito cedo e

[...] a navegar pela internet por caminhos que não são nem lineares nem passivos, mergulhando dentro dos assuntos que lhe interessam e passando por mídias diversas (texto, vídeo, áudio), interagindo com os conteúdos [...] (CESCHI, 2014, p.59).

Ouvir histórias, ao contrário, estimula a elaboração própria porque as imagens internas são criadas na relação entre a história que é ouvida e a história de vida de cada um. Regina Machado (2004, p.24) constata que “as imagens do conto acordam, revelam, alimentam e instigam o universo de imagens internas que, ao longo de sua história, dão forma e sentido às experiências de uma pessoa no mundo”.

Deste modo, seja para convocar a presença do público adulto, seja para manter a atenção do público infantil, senti a necessidade de uma preparação que me ajudasse a desenvolver e manter o estado de presença e me preparasse para lidar com os imprevistos. Algumas perguntas foram elaboradas para iluminar essa busca:

- como me relacionar com os ouvintes nesse lugar de encontro que não é cena, mas também não é cotidiano?
- como ouvir e aceitar o outro permanecendo coerente com minhas intenções?

14 “The chance to fall under the spell of a spoken story in today’s world is becoming increasingly rare. It is impossible for me to imagine how it is to be a child and instantly gain access to digital reality without first stabilizing the inner capacity for reflection, discernment and imagination”.

- como me preparar para contar uma história levando em conta os imprevistos?

- como responder adequadamente aos imprevistos?

Aprendi com Regina Machado¹⁵ a nomear a situação da narração de histórias como o encontro de três corpos: o corpo do narrador, o corpo da audiência e o corpo do conto. As dúvidas do contador de histórias que se deseja reflexivo de sua prática se referem a estes corpos, de modo que situar suas perguntas em relação a eles pode ajudar esse artista a encontrar pistas para seu desenvolvimento. Ao retomar essa proposta percebo que as perguntas acima, do modo como as elaborei, se relacionam especialmente com o corpo do narrador, que é justamente aquele sobre o qual tenho mais possibilidade de ação. Não posso mudar o contexto que nos cerca, o que posso mudar definitivamente é o meu fazer artístico.

Notas sobre a presença

Até ingressar no curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna minha compreensão sobre a presença estava coberta de juízos comuns ao contexto de quem, como eu, tem o teatro como base de sua formação artística. A presença era sempre solicitada, nunca explicada, uma qualidade quase mística que certas pessoas simplesmente possuíam e outras não. Um brilho, uma luz, um dom. Entre este senso comum e a perspectiva adotada nesta pesquisa existe uma longa genealogia da presença no teatro, na dança e na performance que não nos ocuparemos em recuperar.

Para esta monografia é suficiente situar que estamos diante de um tema amplamente discutido e sobre o qual o consenso está longe de ser obtido.

Como mostram as entrevistas realizadas ao longo da última década por Josette Féral e publicadas sob o título *Mise en scène et Jeu de l'acteur* (2001), fazedores de teatro tão diversos como Robert Wilson, Richard Foreman, Elisabeth Lecomte, Robert Lepage, Anne Bogard, Anatoli Vassiliev, Iouri Lioubimov, Eugenio Barba, Richard Schechner, Peter Sellars e Dario Fo, entre outros, utilizam a noção de presença no seu discurso e na sua prática. No discurso dos fazedores de teatro, presença parece ser uma qualidade do ator, nebulosa, paradoxal: Féral nota que essa noção é utilizada com sentidos muito diversos, por vezes contraditórios, tanto tipo de jogo cênico e capacidade artística, quanto talento ou carisma pessoais (FÉRAL apud CALADO, 2011, p. 4).

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2005, p.305) afirma que “no jargão teatral ‘ter presença’ é ser capaz de cativar a atenção do público”. Esta definição apresenta uma pista para uma questão levantada nesta monografia: como manter a atenção do público na história contada?

Na perspectiva da Técnica Klauss Vianna¹⁶ a presença é uma habilidade passível de ser desenvolvida e que compreende um estado fluído de ampla percepção de si, do outro e do ambiente. Porém, antes de avançarmos no tema da presença é importante esclarecer alguns pressupostos com os quais a Técnica Klauss Vianna trabalha e que são fundamentais para o entendimento de presença abordado aqui.

15 Durante o curso *Corpo, respiração e palavra: em busca da presença para contar histórias* ministrado por Regina Machado, Júlia Grillo e Calima Jabur, do qual participei entre Fevereiro e Julho de 2012 no Paço do Baobá em São Paulo.

16 Klauss Vianna nasceu em 12 de Agosto de 1928, em Belo Horizonte, Minas Gerais (MILLER, 2007, p.34). Klauss desenvolveu sua técnica ao longo de aproximadamente 50 anos de trabalho intenso como professor, pesquisador, bailarino, coreógrafo, ator, diretor, e, inclusive, como precursor da preparação corporal de atores no Brasil. A técnica foi sistematizada na década de 1980 por seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves.

Primeiro, a ideia de técnica não se relaciona com algo rígido e inflexível que deve ser repetido mecanicamente com a intenção de reprodução de um modelo definido. Ao contrário, a TKV é um conjunto de princípios, tópicos corporais e procedimentos organizados de modo a estimular o reconhecimento do funcionamento do corpo através de um processo investigativo. O objetivo é a descoberta autônoma e progressiva do próprio corpo e deste em relação. A técnica é compreendida como “um processo de investigação” (MILLER, 2012, p.26).

Segundo, para falar da presença é necessário esclarecer também qual o entendimento de corpo presente na Técnica Klaus Vianna. Rejeitamos a dicotomia corpo-mente e todas as outras arraigadas à nossa cultura ocidental, como teoria-prática, técnica-criação, razão-emoção, professor que sabe-aluno que não sabe. Deste modo, o corpo não é instrumento ou ferramenta, ele é o próprio indivíduo, porque “não temos um corpo, somos incorporados” (HEIDEGGER *apud* GREINER, KATZ, 2001, p.68). Este corpo que somos também não é um recipiente no qual vamos acumulando informações, pelo contrário, o corpo troca informações incessantemente com o ambiente. Para entendermos melhor essa relação corpo-mente-ambiente a teoria corpomídia¹⁷ pode nos ajudar.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo é alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam num fluxo inestancável de transformações e mudanças (GREINER, KATZ, 2001, p.71).

O corpo está sempre em transformação porque está sempre trocando informações com o ambiente “e como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção de corpo recipiente” (GREINER, KATZ, 2006, p.130). Por informação entendemos tudo aquilo que entra em contato com o corpo: luz, sons, cheiros, formas, texturas, sensações, memórias, etc. Não conseguimos perceber todos estes elementos ao mesmo tempo, por isso, neste processo de comunicação com o mundo, a maioria dessas informações permanece inconsciente.

Retomemos, então, a questão da presença na Técnica Klaus Vianna. A presença é o primeiro tópico corporal abordado no processo introdutório da técnica denominado *processo lúdico*. Esta etapa inicial tem como objetivo despertar a percepção do indivíduo para o próprio corpo e, por isso, durante todo o processo a presença convocada. É através da atenção ao corpo no presente que é possível perceber como cada um dos tópicos é investigado e percebido pelo corpo. As instruções conduzem o processo técnico que estimula a atenção para a percepção de si, do outro e do ambiente. “É necessário que guiemos a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente” (MILLER, p.59, 2007). Essa atenção ampla possibilita a escuta, ou seja, escutar é ser capaz de apreender as informações internas e externas ao corpo.

Durante o movimento, não estamos sempre conscientes de tudo o que ocorre, nem seria útil. (...), mas, se desenvolvemos a escuta, podemos estar conscientes de muitos acionamentos musculares, das sensações, intenções e imagens que emergem quando nos movemos e das relações de troca que estabelecemos com o ambiente (MILLER, NEVES, 2013, p.3).

Do mesmo modo que o corpo é aquilo que se apronta no processo de troca entre as informações do ambiente e aquelas que já são corpo (GREINER, KATZ, 2006), a presença é o estado que se dá a ver no corpo atento e disponível.

17 A teoria corpomídia foi desenvolvida pelas professoras do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP Cristine Greiner e Helena Katz. Nesta teoria o corpo é entendido como mídia de si mesmo “pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão” (GREINER, KATZ, 2006, p. 131).

A Técnica Klauss Vianna aborda a presença como um tema corporal trabalhado em sala de aula, que potencializa o corpo cênico, já que não separamos técnica da criação. O corpo presente emerge por diversas estratégias e procedimentos diferenciados trabalhados em aula, cuja premissa é a escuta do corpo em relação. É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede (MILLER; NEVES, 2013, p.5).

Presença para contar histórias

Segundo Simms (2011), tão ou mais importante do que a história que é narrada, é a história que acontece entre o narrador e seus ouvintes, é o encontro entre os corpos do narrador, do conto e da audiência de que fala Regina Machado. Fica evidente, assim, que o cerne da arte de contar histórias é o encontro entre presenças: de alguém que narra e de alguém que ouve. Porém, é responsabilidade do narrador provocar a presença recíproca de seus ouvintes.

Essa reciprocidade garante que os ouvintes sejam participantes e não observadores. É uma dança na qual ao invés dos dançarinos darem as mãos, as mentes se conectam num sonho de imagens silenciosas. Por conta dessa reciprocidade, o ritual pode se dar.

É responsabilidade fundamental do performer estabelecer o convite para essa relação única. Se o contador simplesmente encenar o conto, ou repetir o conto palavra por palavra, sem convicção ou compaixão, a transformação não acontece – apenas as palavras são ouvidas (SIMMS, 2011, p. 65. Tradução nossa).¹⁸

Como dito anteriormente, para que o potencial transformador de ouvir uma história seja ativado, os ouvintes precisam ser estimulados a criar suas próprias histórias. A narrativa há de estar viva entre narrador e ouvintes e isto depende de como estes corpos estão implicados entre si e no ambiente. O modo como o narrador se coloca disponível para a relação e atento às suas ações, que depende da maturidade de sua presença, pode provocar a presença daqueles que o ouvem já que “corpo e ambiente se relacionam de modo tão íntimo que se o corpo muda o ambiente também muda” (Katz, informação verbal¹⁹) e vice-versa.

Contar uma história é um processo comunicativo e “é a presença que traz a possibilidade de comunicação consciente” (Neves, informação verbal²⁰). Quanto mais presente o narrador, mais presentes seus ouvintes e mais potente a experiência para todos. “Tantas coisas dependem da presença do contador de histórias, encarnado e disponível, e de seu conhecimento da maneira como a história funciona em resposta à audiência” (SIMMS, 2011, p. 66. Tradução nossa).

21

18 “This reciprocity ensures that the listeners are participants, rather than observers. It is a dance where instead of dancers holding hands, minds link in a reverie of silent images. Because of this reciprocity, the ritual can occur. It is ultimately the performer’s responsibility to invite this unique relationship. If the teller merely ‘enacts’ the story, or repeats its verbatim without conviction or compassion, a transformation never takes place – only the words are heard”.

19 Helena Katz, informação verbal durante aula da disciplina Estudos críticos do corpo: teoria corpomídia do curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna no dia 22/06/2013.

20 Neide Neves, informação verbal em aula da disciplina Processo didático do curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna no dia 08/04/2014.

21 “So much depends on the presence of the storyteller, embodied and available, and their knowledge of the way in which story functions into the response of audience”.

É fundamental que o contador de histórias seja capaz de estabelecer diálogos com seus ouvintes, logo, ele precisa “discernir aquilo que acontece na narrativa daquilo que ele presume e ter a habilidade de escutar aquilo que a audiência está dizendo mesmo no silêncio” (SIMMS, 2011, p.163. Tradução nossa)²². Essa capacidade de escuta de si e do outro, é desenvolvida fundamentalmente na TKV, como já foi mencionado. “Se não conseguimos estabelecer um contato consciente com o nosso eu interior, contato que normalmente se perde a partir da infância, ficamos impotentes e incapazes de criar um verdadeiro diálogo, seja ele qual for” (VIANNA, 2005, p. 114).

É pelo corpo que nos comunicamos com o mundo e um contador de histórias “sem corpo” dificilmente tecerá um diálogo profundo com seus ouvintes. Klauss propunha devolver o corpo às pessoas.

Mas como é possível dar um corpo a alguém? Todos sabemos que o corpo existe, mas sabemos intelectualmente. Só nos lembramos dele quando surge algum problema, alguma dor, uma febre. Para acordar esse corpo é preciso desestruturar, fazer que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo (VIANNA, 2005, p.77).

O narrador presente, disponível e preparado proporciona ao público uma experiência semelhante a sonhar acordado, porém, totalmente consciente, é um contato íntimo consigo através do diálogo entre a história narrada e a história pessoal.

É muito comum ouvir que ouvir histórias nos transporta para outros lugares, mas, na verdade, o real poder da arte de contar de histórias é trazer os ouvintes para o presente, para seus próprios corpos (SIMMS, 2011), exatamente como Klauss Vianna propões em sua técnica. Assim, sintetizo a relação entre a TKV e a arte de contar histórias produzida por esta pesquisa da seguinte maneira: ambas são um convite a estarmos presentes.

22 “[...] discerning of what is actually happening in a narrative from what I assume, and the ability to hear what others are saying even in their silence of being an audience”.

2. A TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO REFÊRENCIA INVESTIGATIVA PARA A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

O Corvo puxou seu bico para trás revelando seu rosto humano, tirou suas asas, se sentou com as mãos sobre os joelhos e observou a menina dançar. Quando ela dançava rápido, a baleia nadava rápido dando giros sob a água. Quando ela dançava devagar, a baleia boiava calmamente. Logo, a moça dançou tão devagar que parecia parada e fechou os olhos. A baleia também ficou imóvel. O Corvo sentiu uma brisa gelada vindo do nariz da baleia que é um pequeno buraco em sua cabeça. Pensou novamente que queria levar a moça com ele para o mundo. Pensou tanto que se esqueceu do que a menina havia lhe dito e puxou seu bico sobre o rosto, cobriu os braços com suas asas, pegou a menina e saiu voando. Ele ouviu os fios arrebentando enquanto saía pelo nariz da baleia céu afora. Enquanto voava, ouviu o som do corpo da baleia sendo jogado na praia pelas ondas. A menina, em seus braços, foi ficando pequena até desaparecer. O Corvo, então, foi tomado por uma grande tristeza.

O curso de especialização em Técnica Klaus Vianna

Ingressei na primeira turma do curso de Especialização da Técnica Klaus Vianna em agosto de 2012 sem nunca ter feito uma aula desta técnica e sem ter conhecimento algum dos pressupostos do trabalho. O desejo de ter uma formação mais consistente no que tange o corpo nas artes e a intuição foram os motivadores do meu interesse.

Retomo brevemente minha trajetória ao longo dos dois anos desta especialização de modo a recuperar procedimentos, conceitos e pistas que serviram como base para o processo de observação, preparação e criação que serão relatados adiante. Para isso, os protocolos solicitados em todas as disciplinas práticas serviram ao resgate destas memórias. Estes eram produzidos em forma de relatório sobre cada aula e deviam conter tanto o registro objetivo dos procedimentos, quanto nossas percepções, sensações e relações a respeito do que havia sido realizado.

Seguiremos cronologicamente e com base nas disciplinas e que correspondem aos processos propostos pela TKV:

- **Processo Lúdico**

Desde o início do processo lúdico, etapa introdutória da técnica que tem como objetivo “acordar o corpo” (MILLER, 2007), notei a permanente convocação da atenção tanto para as coisas que estavam “fora” do corpo (objetos na sala, temperaturas, texturas, pessoas, sons, cheiros) quanto do que se passava internamente. Essa percepção de dentro compreendia a observação de nossas sensações e estados antes, durante e depois do contato com os tópicos corporais trabalhados através de instruções dadas pelas professoras. Os tópicos propostos para investigação no processo lúdico são: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global. Estes são apresentados separadamente, porém, é clara a inter-relação entre eles.

Chamaram minha atenção as perguntas lançadas com frequência durante o exercício. Eram perguntas-instruções que direcionavam nossa percepção, atenção, presença: Porque alguns precisam correr enquanto outros caminham para preencher o espaço? Porque fazemos sempre o mesmo percurso se existem outras tantas possibilidades? (Trecho de protocolo escrito em 12/08/12)

Caminhar e escolher três pontos na sala para observar enquanto caminhamos. O meu caminhar muda de acordo com os objetos observados? (...) Andávamos de jeitos diferentes e a cada retorno ao meu andar 'normal' me sentia maior. Como meu corpo se transforma fazendo a 'mesma coisa', porém, se relacionando com coisas diferentes? (Trecho de protocolo escrito em 18/08/12).

Enquanto caminhava a esmo meus pensamentos também flutuavam, passavam pela minha mente e de repente, eu não estava mais presente. Mas, quando escolhia os percursos que trilhava no espaço, quando realizava o que havia escolhido executar, meus pensamentos mantinham-se no objetivo, meu corpo todo se engajava naquilo que estava realizando e não havia espaço em mim para 'escapar' (Trecho de protocolo escrito em 01/09/12).

A presença está diretamente relacionada à capacidade de estar conectado com nosso ambiente interno e, ao mesmo tempo, estar conectado e aberto para o ambiente externo (Trecho de protocolo escrito em 15/09/12).

Desenvolvemos, assim, a observação atenta de como os tópicos repercutiam no corpo. Essa observação demandava uma atenção focada que sempre era reiterada pelas instruções precisas dadas pelas professoras. Abaixo, um exemplo dessa observação em relação ao tópico peso:

Conversamos um pouco sobre as coisas que tínhamos feito. Sobre o peso sempre continuar o mesmo, mas a sensação de leve ou pesado se constituir a partir do modo como lidamos com ele. Podemos alterar a nossa percepção e a de quem nos vê: sentimos e parecemos mais leves ou mais pesados. (Trecho de protocolo escrito em 29/09/12).

Desde o início ficou claro que o trabalho da Técnica Klauss Vianna envolve o indivíduo como a unidade que é. Percebi que minha postura investigativa continuava fora das aulas: observava constantemente meu corpo, meus padrões de movimento e de pensamento.

• **Processo dos Vetores**

O processo de vetores trabalha com o direcionamento ósseo de oito vetores de força que servem como alavancas para o movimento. "Cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento" (MILLER, 2007, p.76). Os oito vetores são direcionamentos de regiões específicas de alguns ossos: metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpo e sétima vértebra cervical.

Percebi a importância do processo lúdico como etapa anterior de preparação porque o direcionamento ósseo exige uma percepção corporal aguçada. Em muitas ocasiões eu lidei com as dificuldades de perceber tanto a localização e o direcionamento do vetor, quanto a consequência de sua ativação na musculatura envolvida.

Sentados com as pernas esticadas devíamos concentrar a atenção nos metatarsos e direcioná-los levemente para frente (30% da força). Achei muito difícil esta proposta porque não conseguia concentrar minha força em pontos tão pequenos do corpo; deitados devíamos levantar uma perna por vez: primeiro sem o direcionamento dos metatarsos e depois, realizando o direcionamento. Não consegui perceber muita diferença entre uma proposta e outra, ainda tinha dificuldades em realizar o direcionamento no ar e durante um movimento (Trecho de protocolo escrito em 10/03/2013).

Essa dificuldade em observar-me aos poucos foi dando lugar a uma percepção cada vez mais ampliada e aprofundada que me permitia realizar algo e perceber o que acontecia enquanto realizava.

A pesquisa desenvolvida ao longo deste semestre no processo de vetores ocasionou uma profunda descoberta de mim. Neste momento, este desvelamento de percepções e sensações é o que de mais potente o processo me trouxe. Como se a pele da sola do pé, sensível a tudo, aos poucos fosse tomando conta do corpo todo, talvez por isso, eu tenha focado no tópico presença como tema de estudo para a monografia. Ao entrar em contato com o que de mais sagrado e profundo somos, a percepção da paisagem interior e também da exterior, se potencializa. (...) acredito que essa descoberta vai ao encontro do processo dos vetores que tem entre seus objetivos abrir espaços articulares e musculares. Ganhar espaço interno é crescer fisicamente, intelectualmente, emocionalmente, espiritualmente, ou seja, cresço tridimensionalmente, no sentido mais amplo da palavra (Relatório final da disciplina escrito em 20/07/2013).

• Processo Criativo

Na Técnica Klauss Vianna não existe apenas um jeito de criar dança, teatro, *performance*, narração de histórias ou o que quer que seja. A técnica possibilita, justamente, autonomia criativa e investigativa ancorada no próprio corpo.

O processo vivenciado nesta disciplina, com a professora Jussara Miller, no qual criamos coletivamente um mapa coreográfico em que os tópicos funcionavam como balizas e como temas para a improvisação, foi um modo de fazer. Muitos entendimentos sobre a presença, que eu já havia identificado como tema de interesse, foram aprofundados. Reproduzo a seguir trechos do relatório final da disciplina, escrito em dezembro de 2013, por entender que muitas reflexões que nasceram ali foram fundamentais para que eu fosse capaz de investigar a minha própria prática artística durante a pesquisa apresentada aqui.

Cada vez mais, tenho a clareza de que corpo é = a movimento + sentimento + pensamento + relações. É esponja de tudo de fora e de dentro. Não existem fronteiras, existem apenas diferenças. Porque tem sim aquilo que é de dentro. Tem o que é do outro. Tem o que é do espaço. Tem o que é da célula. Tem o que é do cérebro. Tem o que é do instinto. Cada coisa é a coisa que é, mas é junto. A existência se dá entre tudo isso. A criação artística também.

(...)

As aulas do processo criativo foram muito estimulantes e a presença era assunto em todas elas. Trabalhamos, frequentemente, com a observação como base para estratégias diferentes como, por exemplo, seguir o movimento do outro, tomar como apoio o movimento ou a pausa de uma pessoa.

À medida que repetíamos as composições e procedimentos que estávamos criando a partir de temas e tópicos da técnica, a ideia de repetição sensível foi se tornando cada vez mais clara. Quando retornávamos a uma composição o que se buscava era refazer um caminho já experimentado no corpo e não imitar uma forma anteriormente estabelecida. Nesse caminhar de novo, eu alcançava uma forma muito semelhante àquela selecionada para a composição, porém, uma forma viva, que se manifestava de dentro para fora.

Tínhamos temas de referência, por exemplo, a relação entre vetores, a organização espacial, a relação com a música, os apoios (de base, do olhar, do espaço, dos outros) etc., entretanto, os movimentos de cada um surgiam de acordo com a sua relação com os temas e com tudo que acontecia no momento presente da ação.

- **Processo Didático**

Esta disciplina consistiu em discussões teóricas, observação de algumas aulas da turma ingressante e uma série de aulas elaboradas e ministradas pelos próprios alunos. O propósito era observar e investigar o modo como a Técnica Klauss Vianna é transmitida, o que permitiu que minha autonomia de pesquisa se fortalecesse.

Nos dedicamos de modo mais profundo aos princípios da Técnica Klauss Vianna e como estes transparecem nas instruções que guiam a investigação. Tivemos a oportunidade de experimentar alguns procedimentos já vivenciados durante o curso, agora, do ponto de vista do professor e também pudemos desenvolver estratégias próprias, organizando-as em uma sequência coerente. As instruções em si foram grande foco de meu interesse: como escolher as palavras e como dizê-las de modo que estas não contradigam aos princípios da técnica ou que não sejam excessivas ou confusas a ponto de direcionar demasiadamente ou até mesmo atrapalhar a pesquisa dos alunos? Um exemplo disso é o trecho abaixo retirado do meu protocolo do dia 31 de maio de 2014:

A única questão que me ocorreu ainda durante a aula foi sobre a instrução frequentemente repetida: “Observe como o seu corpo está”. Talvez seja um excesso de zelo com as palavras, mas a minha sensação foi a de ter de observar um objeto, ou seja, me soou como uma reiteração da separação entre o ser e o corpo. Ao trazer a questão para a discussão final, mesmo identificando a dificuldade real de encontrar palavras que pareçam mais adequadas, nos foi sugerida a utilização de “observe como você está”.

O estado de presença, ou seja, a postura de disponibilidade, atenção e escuta do professor é fundamental para que este seja capaz de lidar com os imprevistos e atender as necessidades emergentes durante as aulas. Do mesmo modo que o mapa coreográfico é elaborado durante o processo criativo, o plano de aula funciona como baliza para o professor durante a investigação que orienta e da qual também é parte e não como retrato rígido de algo que tem que ser executado.

Assim, a importância da presença se reitera para a figura do mediador do processo seja ele um professor, um diretor, um preparador corporal ou um contador de histórias que desenvolve sozinho seu processo de preparação e criação.

- **Processo paralelo: para além das aulas**

Klauss Vianna não separava a arte da vida, justamente, porque as experiências no corpo não podem ser separadas.

Quando iniciamos um trabalho corporal da maneira como proponho, esteja ele voltado para a dança, o teatro ou qualquer outra atividade, a primeira necessidade que se impõem é a derrubada da parede que separa a sala de aula, onde exercitamos nosso corpo, do mundo exterior, onde vivemos nossa vida cotidiana. Não podemos nos esquecer de que o corpo que queremos exercitar é o mesmo com o qual nos acostumamos a correr, brincar, amar ou sofrer (VIANNA, 2005, p. 110-111).

A clareza e a eficácia com as quais o curso de especialização na Técnica Klauss Vianna foi conduzido, e a minha disponibilidade para vivenciá-lo, me impeliram para um processo profundo de desenvolvimento pessoal. Investigar o corpo é investigar o cotidiano e a TKV me trouxe a possibilidade não apenas de observar e refletir sobre o corpo que sou cotidianamente, mas, também, a capacidade de desenvolver focos de observação e, assim, ser capaz de reconhecer como eu posso me transformar diariamente, na vida pessoal e no trabalho artístico.

Esta descoberta de si que se dá ao trabalhar com a TKV não se dá numa linha contínua e ascendente, pelo contrário, é um processo complexo porque no corpo “existem histórias dentro de histórias e histórias entre histórias e encontrar seu caminho através delas é tão fácil e tão difícil quanto encontrar o caminho de casa” (SIMMS, 2011, p. XI. Tradução nossa).²³ Identifico esse modo de perceber as histórias proposto por Simms com o processo da TKV: temos a chance de desvelar as histórias que repetimos sobre quem somos, sobre o corpo que somos, sobre nossas limitações e medos. Podemos também recuperar narrativas que estavam adormecidas em nós, como o prazer de ser quem se é ou de vivenciar a expressão do corpo livremente. Percebo a minha trajetória no curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna exatamente assim: um processo de descobertas e de criação de novas narrativas do eu-corpo. Na medida que investigava as histórias inscritas no corpo, sentia como se estivesse voltando para casa, mas uma casa que eu percebi que conhecia e sentia falta, apenas quando cheguei lá. E esse “lá” continua a se transmutar conforme continuo a viver e a trabalhar sob uma abordagem investigativa e curiosa. Não há linha de chegada.

Pude perceber o quanto pesquisar a presença ao longo do curso e em meu trabalho como contadora de histórias não era suficiente para me tornar presente na vida cotidiana. Um exemplo importante aconteceu em 2014, quando decidi sair de um emprego no qual estava há quatro anos para me dedicar ao trabalho como narradora. Essa decisão se deu com base nas reflexões nas quais estava envolvida acerca da presença. Percebi que buscava a presença ao contar histórias, porém, vivia ausente ansiando um futuro que nunca chegava. Deste modo, a experiência com a Técnica Klauss Vianna reverberou profundamente, e ainda reverbera, em meu modo de entender e de estar no mundo, exatamente, como a TKV propõe.

Aproximações entre a TKV e a arte de contar histórias

A técnica Klauss Vianna trata do “‘corpo em relação’, ou seja, da atenção do corpo em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, numa rede de percepções” (MILLER, 2012, p. 30). Por entender que a arte de contar histórias se dá justamente no encontro, o corpo do contador de histórias é exatamente este, o da relação. Ao longo do curso de especialização passei a, gradativamente, encontrar pontos de contato entre os princípios da técnica e os meus princípios artísticos, enquanto contadora de histórias. Identifiquei, assim, a possibilidade da Técnica Klauss Vianna se tornar uma “referência de análise investigativa” (MILLER, 2012, p.18) para o meu trabalho artístico e, quem sabe, para outros que se dedicam a essa arte.

O contador de histórias tradicional adquiria (poucos ainda adquirem) seu repertório oralmente, ouvindo as histórias contadas pelos mais velhos e a maneira como estes narravam também era apreendida. Já o narrador contemporâneo

23 “[...] there are stories inside stories and stories between stories and finding your way through them is as easy and as hard as finding your way home”.

constrói seu repertório, principalmente, através dos livros e, por isso, a maior parte do tempo se prepara sozinho na pesquisa, leitura, elaboração, no contar e recontar-se a história, etc.

Além disso, como já foi dito, os contos são elemento fundamental da arte de contar histórias e aqueles que se escolhe narrar têm relação direta com a expressão individual do artista. Tudo isso demanda do contador de histórias a capacidade de ser um pesquisador autônomo, não apenas dos contos, mas também de si mesmo. Através dos contos eu me ensino e me encontro e assim também o é na Técnica Klauss Vianna.

“(…) a partir do momento em que entra em contato com a Técnica Klauss Vianna, o aluno torna-se um pesquisador do corpo, não um reproduzidor de movimentos, mas um criador, um estudioso, um dançarino, um ser humano em autoconhecimento e tudo isso se reúne em um único núcleo: o corpo- a-corpo com o próprio corpo” (MILLER, 2007, p.16).

A seguir, apresento alguns dos princípios da TKV²⁴, elencados por Neves (2010), e as relações tecidas entre eles e a concepção da arte de contar histórias apresentada nesta monografia.

- **Não há vida sem movimento**

Desde os processos de comunicação entre os neurônios no sistema nervoso, passando pelo metabolismo, pelos reflexos motores e o funcionamento do sistema imunológico até as ações intencionais e comportamentos motores, a vida necessita de movimento (NEVES, 2010, p.34).

A ideia de movimento aqui apresentada, vai muito além do movimento especializado da dança. Consideramos, assim, que os movimentos do contador de histórias vão desde as cores da sua voz emanando do seu corpo aparentemente imóvel, até um movimento ampliado, mais próximo da especialização da dança, que também pode ser utilizado como recurso pelo narrador. Deste modo, o processo criativo do contador de histórias está diretamente relacionado a sua capacidade de percepção dos movimentos que realiza tanto enquanto se prepara para narrar, quanto durante sua *performance*. “O movimento é uma das condições para sentir como o mundo é e quem somos. O conhecimento vem do movimento, tanto do movimento do corpo como dos objetos moventes que fazem parte do entorno” (GREINER, 2010, p.90)

- **Cada um possui a sua dança.**

Cada movimento é próprio a cada indivíduo, carrega a história daquele corpo num determinado momento e é fruto de sua organização. Um ‘mesmo’ movimento pode ser executado por diferentes corpos, mas será carregado da individualidade de cada um (NEVES, 2010, p.35).

O narrador contemporâneo desenvolve seu modo de narrar na medida em que conhece a si mesmo: como o movimento se constrói em seu corpo, quais são suas tensões, limitações e habilidades. As histórias, por outro lado, traduzem questões universais dos seres humanos e conhecê-las é mais uma maneira de conhecer a si mesmo. Como diz Regina Machado, se trata de investigar o que a história tem para mim e o que eu tenho para a história (MACHADO, 2004, p.43). A TKV, é proposta aqui como um recurso eficaz nesse processo de investigação entre as histórias que serão narradas e as histórias do corpo que as narra. Ao estabelecer, assim, que tanto as histórias quanto a TKV fortalecem o processo de autoconhecimento, objetiva-se nesta pesquisa propor ao contador de histórias um processo em espiral que pretende gerar desenvolvimento artístico, técnico e pessoal.

24 Para ter acesso a todos os princípios, ver NEVES, Neide. A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia. 2010 (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

- **Não existem modelos a serem seguidos.**

É a partir do próprio corpo e de suas questões, que não estão isoladas do ambiente em que está inserido, que alguém cria sua forma de expressão. (...), mas, nada está no corpo a priori. O que há são possibilidades que, combinadas com novas informações, por exemplo, as instruções de uma técnica, podem vir a ser dança (NEVES, 2010, p.36).

Na Técnica Klauss Vianna não se copia passos codificados, cada indivíduo é estimulado a descobrir seus próprios movimentos. Do mesmo modo, para o contador de histórias não existem modelos ou fórmulas, o único modo de contar uma história é o modo como cada artista conta. Para encontrar a sua própria maneira de fazê-lo é necessário tecer uma relação consigo e com aquilo que conta. A sua forma de expressão emerge do diálogo entre o que o narrador conhece de si e pelo que conhece da história que narra.

Assim, cada história se torna um guia para a prática do contador de histórias. “O contador é aquele que é capaz de contar muitas histórias e por isso ele não tem uma técnica, ele tem muitas técnicas, tantas quantas forem suas histórias” (PATRICK *apud* MATOS, 2014, p.112). Como já foi relatado, os processos de criação na TKV são múltiplos, tantos quantos forem os artistas que se aproximarem dele, cada um com sua abordagem. Por isso, essa técnica serve tão bem ao contador de histórias que a cada nova história empreende um processo profundo de autoconhecimento e criação artística.

- **Não há separação corpomente**

Nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensório-motor. Neste funcionamento enredado, o movimento aciona memória, pensamento, sensações e emoções, o que resulta em outros movimentos. Este fato é fundamental para quem quer compreender a dança e as possibilidades expressivas do corpo (NEVES, 2010, p. 37).

É comum que se relacione um bom narrador a uma boa memória, como se a memória fosse uma atividade apenas mental. Entretanto, a concepção de que atividades mentais, motoras e perceptivas não estão apartadas, nos leva a entender a narração de histórias como uma atividade integrativa, ou seja, não apenas mental engajando o indivíduo como o todo que é. “A ideia trabalhada é que pensamento e percepção não acontecem separados do movimento (NEVES, 2010, p. 52) ”.

Aprender as histórias pode ser um processo que se dá integradamente no corpomente porque “o significado está enraizado na experiência corporal” e “tanto a capacidade imaginativa como a conceitual são dependentes dos processos sensoriomotores” (GREINER, 2010, p.90). O enredo da história, portanto, não fica armazenado na mente, ele pode se tornar corpo ao se comunicar conscientemente com as memórias, imagens, histórias, dúvidas, interpretações, movimentos do narrador.

- **A forma deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso**

O que deve guiar o aprendizado do movimento não deve ser a busca da forma pronta, codificada e sim, a maneira como o movimento se constrói. A partir desta construção, que envolve todos os aspectos do movimento – motor, sensorial, cognitivo, emocional – chega-se a

formas ou linguagens estéticas em que todo o corpo está conectado e se expressa a partir de diferentes dinâmicas.

É importante entender que não há uma ordem temporal de acontecimentos, em que a forma, ou uma linguagem pessoal, seria o resultado do autoconhecimento, de forma linear. Não se trata de relação causa-efeito. Como todo funcionamento corporal, os processos são complexos, enredados e se dão ao longo do tempo, no trabalho evolutivo do dançarino (NEVES, 2010, p.38).

Não se trata de alcançar uma forma pré-determinada, de um modo correto de contar uma história, mas da escolha deliberada de se dedicar a um processo de descoberta de si em relação que implicará na ampliação das potencialidades artísticas e, possivelmente, resultará num modo de fazer cada vez mais apurado e próprio.

- **A repetição deve ser consciente e sensível**

Não há ‘repetição’ possível de um movimento; mesmo que aparentemente igual a outro, um movimento sempre traz novas informações. Existe a tendência a entrar em estado de desatenção e ausência toda vez que se executa mecanicamente um movimento, o que é agravado pela repetição automática. A repetição desatenta de um movimento leva à desconexão do corpo com o seu momento e à ausência. É necessário estar em estado de atenção ou escuta, para perceber as novas informações dos ambientes interno e externo ao corpo, que participam na continuidade do movimento (NEVES, 2010, p.41).

Faz parte do fazer do narrador contar muitas vezes a mesma história e é comum repetirmos movimentos sem nos darmos conta deles. Porém, se estivermos atentos e sensíveis ao ambiente e a nós mesmos, cada vez que uma história é narrada novamente ela pode revelar novas possibilidades e novos entendimentos. É a repetição sensível, e não mecânica ou desatenta, que permite que essas novas informações sejam percebidas.

Uma investigação sobre a preparação do artista contador de histórias

O pré-projeto desta monografia apresentava o objetivo de investigar como os procedimentos da Técnica Klauss Vianna poderiam contribuir para a preparação do contador de histórias contemporâneo. O que eu não havia vislumbrado no início foi o fato de que a experiência ao longo do curso de especialização já estava “contaminando” meu modo de ser e, conseqüentemente, meu modo de contar histórias. Desenvolvi a capacidade de auto-observação que por si só trouxe novos entendimentos, habilidades e possibilidades para o meu modo de narrar antes mesmo de trabalhar com procedimentos diretamente dedicados ao meu fazer como contadora de histórias. Na verdade, a auto-observação já é um procedimento da Técnica Klauss Vianna.

Mas, o simples ato de observar já interfere na minha maneira de andar, pois tudo aquilo que é observado – o contato dos pés no chão, a posição dos joelhos e quadris, a colocação do tronco em relação às pernas, a posição da cabeça em relação ao tronco – acaba sofrendo interferência. Movimentos que há muito tempo estão incorporados à nossa dinâmica são, a partir de então, evidenciados e tornam-se perceptíveis (VIANNA, 2005. p. 119).

Assim, a divisão entre observação e preparação adotadas nos dois últimos itens desta monografia, tem a finalidade de facilitar a organização do discurso. O primeiro relacionado ao *observar-se* durante a ação e o segundo ao *prepara-se* para a ação, mas entendendo que ambos os estágios fazem parte do mesmo processo de criação.

Observações sobre a prática

Por entender que a experiência com a Técnica Klauss Vianna ao longo do curso de especialização, das leituras às aulas práticas, já haviam modificado meu modo de preparar e contar uma história, entendi que observar e analisar meus trabalhos correntes seria conveniente antes de iniciar o estudo de uma história especificamente para o desenvolvimento dessa pesquisa e baseado nos procedimentos da TKV.

A primeira fonte de análise foi a gravação em vídeo de uma das minhas primeiras apresentações como contadora de histórias na Biblioteca Estadual Infantil Anísio Teixeira em Niterói, Rio de Janeiro, em outubro de 2010. Nesse momento, não tinha tido contato com a Técnica Klauss Vianna nem com muitos dos autores e mestres da arte de contar histórias os quais vim a conhecer. Realizar a avaliação do vídeo depois de tantos anos, agora com os olhos preparados pela técnica, evidenciou questões que já haviam sido elaboradas por essa pesquisa e que eu percebia de modo intuitivo. Seguem as considerações levantadas na análise da *performance* em vídeo:

- Voz muito aguda; pouco controle da voz, por vezes, infantilizada (tentativa de aproximação de referências equivocadas do que seria contar histórias?);
- Gestos não intencionais e excessivos das mãos;
- Tronco constantemente inclinado para frente (em busca de relação?);
- Os gestos relacionados à história (intencionais) parecem pequenos e tímidos em relação aos gestos involuntários das mãos (não intencionais);
- Desconfortável com as "interferências" das crianças;
- Deslocamento lateral frequente e não intencional.

Além da *performance* em vídeo, foram analisadas seis apresentações realizadas entre julho e outubro de 2014. Nestes casos não foram produzidas gravações, mas relatos reflexivos escritos posteriormente a partir da auto-observação durante as performances.

Cada apresentação contaminava a seguinte fazendo do processo de observação e análise um processo em espiral. A capacidade de auto-observação estimulada no processo lúdico, aprofundada no processo dos vetores e mantida nos processos criativo e didático, possibilitou que eu fosse capaz de desenvolver essa etapa com maior rigor. Pretendi analisar objetivamente fenômenos em processo, que se confundem com minhas próprias vivências (CATTANI *apud* MILLER, 2012) e para isso, é necessário ser capaz de fazer e de perceber o que acontece enquanto se faz, ou seja, é necessário tornar-se consciente durante a ação.

Durante o curso de especialização essa consciência era convocada continuamente em ambos os aspectos que essa palavra adquire em inglês: *awareness*, que é o estado de atenção e prontidão para a ação e *consciousness*, que é o saber da *awareness*, é a capacidade humana de se perceber sendo (MILLER, NEVES, 2013, p.03). Fui capaz, então, de

contar histórias e de me observar enquanto contava e, a partir dessas observações, pude relatar e analisar cada *performance*.

Durante todo o período de apresentações eu carregava como critérios, além dos tópicos e princípios da TKV, as perguntas-intenções norteadoras desta pesquisa que foram sintetizadas para a etapa de observação do seguinte modo:

- Como estar e permanecer atenta e disponível às reações do público? (Explorar as possibilidades de relação com o inesperado.);
- Elaborar, com rapidez e prontidão, respostas adequadas às interferências. (O que são respostas adequadas?);

Notei que manter essas perguntas-intenções internamente durante as apresentações, era suficiente para alterar meu modo de agir. Klauss Vianna observou, ainda jovem, essa relação quando posava como modelo vivo para aulas de desenho: “a cada dia inventava uma historinha: ‘hoje vou ser orgulhoso’. E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma ideia. A intenção anterior ao movimento” (VIANNA, 2005, p.26). Neves (2010) esclarece o modo como Klauss Vianna entendia o conceito de intenção.

Palavra que este pesquisador usava muitas vezes para designar uma qualidade presente no movimento, não necessariamente compreensível racionalmente, mas que oferece um reconhecimento das relações espaciais, de escolhas, de intencionalidades que conferem presença ao corpo. É uma ação corporal, intencional e não intencional (com ‘c’), resultante de habilidades sensório-motoras e da atenção focada” (NEVES, 2010, p.105).

Os conceitos *intencionalidade* e *intencionalidade* têm diferentes acepções e, assim, carecem de esclarecimentos.

O primeiro tratado pela filosofia, o segundo pela neurobiologia. Segundo Gerald Edelman, somos seres intencionais. Nossa mente, apesar de surgir de interações da matéria cerebral não intencional, é intencional pois sempre ‘está para’. Somos conscientes de ou sobre alguma coisa. Intencionalidade é a faculdade de ‘se referir a’, é o aspecto consciente. Já Intencionalidade é o aspecto relacional, é ação, não necessariamente consciente (NEVES, 2010, p.104).

Deste modo, é com a ideia de *intencionalidade* (com ‘s’) que se relaciona o modo como Klauss entendia a intenção, já que é a capacidade de relacionar-se que orienta a expressão e a leitura dos movimentos. “A palavra intenção, da forma usada por Klauss, pode, então, ser compreendida como a informação – nem sempre fruto da vontade – que emerge dos nossos movimentos” [...] (NEVES, 2008, p.98-99).

Retornando à análise da *performance* em vídeo, a consideração mais relevante está ligada justamente à intenção, ou seja, à qualidade comunicativa dos movimentos. Aqueles que foram escolhidos previamente, e que nomeei como intencionais, tornaram-se pequenos ou tímidos, enquanto outros movimentos aleatórios se repetiam sem relação com o que estava sendo narrado, nomeados como não intencionais. É importante notar que mesmo os movimentos que escolhi realizar previamente não favoreciam a comunicação porque a expressão destes era limitada, não havia intencionalidade, não comunicavam.

Me lembro de, na ocasião, ter me preparado selecionando alguns movimentos e objetos a partir das minhas interpretações de trechos da história. Entretanto, hoje percebo que essa preparação foi superficial, porque se restringiu a um entendimento apenas intelectual da história. Envolvendo apenas a memorização da narrativa e de alguns movimentos que deveriam ilustrar determinados trechos.

O que eu não sabia é que ao contar uma história o narrador, na verdade, entretence duas narrativas: a narrativa do conto e a narrativa pessoal presente no corpo. O ouvinte é capaz de reconhecer o estado, as emoções, a história pessoal no corpo do narrador porque ambos têm o mesmo aparato fisiológico (NEVES, 2008). Entretanto, muito do que se dá a ver no corpo, não coincide com as intenções do agente.

[...] é muito comum a tendência à assimilação de posturas que não revelam o nosso modo de ser, mas que têm como referência modelos exteriores a nós mesmos, por exemplo, os nossos pais. E a uma determinada postura corresponde uma forma de agir e pensar. Então, se não é realmente a nossa postura que procuramos ostentar, como podemos desenvolver ações e ideias próprias? (VIANNA, 2005, p.126).

Essa tendência se revela ainda com mais frequência em momentos nos quais lidamos com o imprevisto e com a demanda de respostas rápidas. O que emerge, muitas vezes, são padrões e concepções superficiais, de gestos a palavras, de posturas corporais a comportamentos, exatamente, como aconteceu na *performance* analisada em vídeo. “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). Essa questão apareceu em outra *performance* observada.

É difícil mudar a nossa primeira reação durante o fluxo do presente, realmente temos que nos preparar antes e reforçar aquilo que queremos, porque no fluxo do presente percebi que convoco as minhas respostas mais “naturais”, mais estáveis, como por exemplo, fingir que não ouvi alguma coisa que uma criança me disse no meio da história. A gente aprende a vida toda que *tudo tem de acontecer do jeito como planejei* e é difícil fugir dessa concepção. Isso aparece nessas horas de ansiedade geradas pelo inesperado, mesmo não acreditando mais nesse modo de pensar e agir (Trecho do protocolo da apresentação realizada em 08/10/2014).

Aprendemos aquilo que repetimos e o que repetimos vira corpo. Por isso, padrões de movimento, comportamento e pensamento, são difíceis de mudar. Porém, estes padrões são estáveis, não imutáveis (NEVES, 2010). Nada é definitivo, especialmente no corpo. O contato frequente com novas informações pode desestabilizar comportamentos considerados inadequados e estimular a aquisição de novos, por este motivo, a preparação do contador de histórias, sob a abordagem da TKV, se revelou eficaz.

O corpo aprende cruzando as novas informações com a experiência passada, ajustando a *performance* ao longo do tempo. Isto se dá mesmo que os movimentos propostos não pertençam ao padrão do corpo que aprende. A técnica prepara o corpo para a execução de movimentos pertencentes ou não ao seu padrão, ampliando suas possibilidades ou direcionando-o para a aquisição de habilidades requeridas (NEVES, 2010, p. 90).

Uma preparação contínua se faz necessária para que o contador de histórias conheça intimamente não apenas os contos que narra, mas também a si mesmo e, conseqüentemente, seu modo de expressão. Deste modo seus movimentos se tornam suas intenções, no sentido que Klauss dá a essa palavra. Essa preparação se dá também a partir

de um treinamento técnico, que não é entendido como repetição mecânica, mas “como desenvolvimento de percepções, vivências e aptidões” (MILLER, 2007, p. 99).

Não um treinamento entendido como repetição formal de movimentos, mas a execução atenta de instruções com a intenção de reforçar os novos caminhos propostos para a flexibilização de padrões e criação de movimentos. Transformações no corpo são possíveis através de reforço constantes de determinadas ações. Isto não quer dizer que este reforço é feito na prática de repetições mecânicas e desatentas. Muito pelo contrário, para a qualidade da implementação de novos comportamentos na execução de movimentos é necessária a atenção focada, com o intuito de se perceber as possibilidades de movimento envolvidas e as mudanças de estado relacionados. De outra maneira não poderia ser, uma vez que a compreensão de não separação corpo/mente é fundamental no trabalho (NEVES, 2010, p.53).

É esta compreensão de treinamento, voltado ao contador de histórias, que se pretendeu investigar e que aqui denominamos *preparação*. Porém, antes de tratarmos deste processo mais objetivamente, é importante reconhecer e relatar o aprimoramento técnico que a observação ativa das apresentações, nesta primeira etapa, desencadeou em minha prática.

- **Percepção do tempo**

Desde que comecei a contar histórias, e até pouco tempo, tinha uma sensação recorrente: quando eu terminava uma apresentação era como se eu não tivesse consciência do que eu havia acabado de fazer. Algumas vezes cheguei a perguntar para pessoas conhecidas no público se o que eu havia dito tinha sentido. Junto com essa sensação de ausência ao final das *performances* havia a sensação de que durante a narração o tempo havia passado muito rápido. Infiro que meu estado de presença ainda frágil me lançava constantemente para o futuro do que eu deveria fazer, gerando desatenção ao presente.

Nas apresentações analisadas essa sensação, gradativamente, deu lugar a uma percepção de tempo mais prazerosa e com menos preocupações. Como afirma Neves (2008, p. 85), “é interessante ver como atenção e temporalidade estão ligadas. A atenção nos coloca no presente, onde tudo acontece”.

Sala limpa, organizada e clara. Espaço agradável. Escolhi ficar descalça porque queria experimentar os pés (1o vetor) como âncora para a presença. Parece que virei uma chave e a presença se tornou tão concreta que a preocupação com será que já deu o tempo, desapareceu. Senti isso também nas sessões na Casa dos Meninos. A minha percepção do tempo se alterou, mas num bom sentido. Não havia preocupação, havia percepção. Não tive aquela sensação de como passou rápido, mas não sei direito o que foi que eu fiz para isso (Trecho do protocolo da apresentação realizada em 13/10/2014).

- **Preconceber os movimentos**

A antecipação diminui a eficácia do movimento e reforça o uso dos padrões. Primeiramente, pelo fato de deslocar a atenção do momento, dificultando a percepção consciente dos estímulos atuais e a adequação dos movimentos às necessidades de respostas a eles. Também reforça os padrões, pois, desatentos, lançamos mão de movimentos já estabilizados, sem que estejam necessariamente conectados aos novos estímulos. Com a repetição dessa atitude, vamos apenas reforçando o padrão adquirido e utilizando pouco a relação dinâmica e consciente com o corpo e com o ambiente (NEVES, 2008, p.85).

Antecipar mentalmente o que ainda ia acontecer na história, e as ações decorrentes disso, era algo recorrente durante as minhas narrações. Como conto a mesma história muitas vezes, é frequente o risco de repetir a mesma “melodia” para uma história, as mesmas entonações, os mesmos gestos, as mesmas expressões faciais. Assim, antes mesmo de chegar a determinado momento da história, aquela imagem “pronta” surge no pensamento, na voz, no corpo, como se contra a minha vontade. Por isso, a importância da repetição sensível e atenta, permitindo que sejamos autores de um novo caminho a cada vez que contamos novamente uma história, e da preparação para nos mantermos no presente da ação de narrar.

- **Percepção ampliada**

Tinha criança atrás e em cima do trepa-trepa, do lado, bem perto, longe, gente passando. Nessa situação a minha voz lutando com o barulho, começou a perder. Não havia microfone. Se as pessoas não me ouvem, não conseguem se interessar pelo que digo. A sensação que me tomou foi a de me tornar um polvo. Apesar de todo o barulho, o que mais me incomodou foi a falta de referência espacial, a assimetria entre o meu corpo e os outros corpos. Foi muito difícil estar ali (Trecho de protocolo da apresentação realizada em 19/10/2014).

Apesar da dificuldade, a apresentação citada acima trouxe muita clareza sobre o modo como minha percepção havia se ampliado. A questão principal que se apresentou não foi perceber o ambiente, mas, como agir nele. Não havia vivenciado uma situação parecida antes, nunca tinha contado histórias em um ambiente tão caótico.

“A princípio este montante de percepções e registros proporciona uma sensação que se assemelha à figura de um polvo, em que vários tentáculos se mexem em diversas direções, mas há um centro de sustentação concentrado na calma, no respeito e na confiança no próprio trabalho (...) as vivências marcadas em meu corpo vão trazendo, aos poucos, as respostas” (MILLER, 2007, p.91).

O polvo que imaginei ao realizar o registro não tinha esse centro e essa calma, era como se meus tentáculos não pudessem tocar as pessoas, como se elas escorregassem. Esse ambiente caótico trouxe ansiedade e hesitação aos movimentos. “[...] a experiência da hesitação de alguém está sempre amparada por uma tensão corporal e algum tipo de restrição. O corpo não acompanha a dúvida. Ele é a dúvida. ” (GREINER, 2010, p.91). Meu corpo em dúvida não podia comunicar outra coisa senão dúvida. Ao escrever sobre essa experiência formulei algumas possibilidades de ação que poderão servir ao trabalho de preparação contínuo. Naquele momento, o que poderia ter feito?

1. Antes: Mais calma para olhar o espaço. Saí convidando as pessoas e me esqueci de me encontrar naquele lugar. Talvez tivesse escolhido um lugar mais apropriado para ficar. Ficar algum tempo só observando as pessoas. A dinâmica entre elas e entre elas e o espaço.
2. Durante: mais calma para encontrar um ponto de referência. Meu olhar buscava o tempo todo um porto seguro para descansar. Em um momento, me agarrei nos olhos azuis de uma moça. Me demorei ali, achei que fiquei até tempo demais fechada nos olhos dela.
3. Durante: realizar o alinhamento do corpo através do direcionamento dos vetores, abrindo espaços articulares e aliviando os pontos de tensão. (Trecho de protocolo da apresentação realizada em 19/10/2014).

- **Tensões e padrões**

Depois do contato com a TKV percebo um aprimoramento em minha capacidade de reconhecer e lidar com as tensões e os padrões de movimento que frequentemente emergem em momentos de apresentação pública. Retomando a observação do vídeo e das apresentações, a questão do tronco para frente é um exemplo de padrão de movimento que gerava tensão, além de não contribuir para a comunicação da narrativa. Pude perceber que o tronco para frente, fora do eixo de gravidade, gerava tensões, especialmente, nas colunas cervical e lombar, tensões que conseqüentemente comprometiam os espaços articulares e, inclusive, a expressão vocal.

A ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos. Imagem muito forte de nossa emoção, a respiração representa nossa troca com o mundo (VIANNA, 2005, p. 70-71).

Diminuir os espaços internos implica na diminuição da capacidade de escuta do ambiente, ou seja, interfere no estado de presença. “Prender a respiração é deixar de se relacionar” (VIANNA, 2005). Entretanto, a Técnica Klaus Vianna não trabalha diretamente com a respiração porque entende que uma respiração eficiente é consequência do corpo disponibilizado pela técnica.

Ao longo das apresentações observadas fui, gradualmente, retomando meu eixo através do direcionamento ósseo (especialmente do 1o vetor – região dos ossos sesamóides localizados no primeiro osso do metatarso direcionada para baixo) recuperando a base dos pés, os espaços articulares e uma respiração mais livre.

Quando em situação de *performance* percebo minha respiração se alterar, o caminho que utilizo é o direcionamento dos vetores. Percebo que, para minha referência, as referências ósseas são eficientes porque são mais objetivas e acessíveis do que os músculos, ou seja, direcionar os metatarsos para baixo pode ser mais concreto do que relaxar os ombros, por exemplo. “Pensar em osso traz alongamento e projeção, pensar em músculo pode trazer tensão” (VIANNA *apud* NEVES, 2010, p. 49).

- **Respostas adequadas**

Para o contador de histórias, uma resposta adequada talvez seja aquela capaz de reverter os acontecimentos inesperados a favor da história (MACHADO, 2004) e/ou a favor do encontro. Respostas que abram possibilidades de relação.

Para falar sobre essa questão, peço licença para contar uma história real.

Uma viagem ao Irã

Minha apresentação seria a primeira após a pausa para o almoço no último dia do festival. Um evento que acontece há dezessete anos no Irã e que reúne narradores de diversos países. No dia anterior, pela manhã, eu e a tradutora tínhamos experimentado contar a história numa escola. Foi bom. Não foi ótimo. Não engasgamos, mas foi um tanto sem ritmo, sem graça, especialmente a segunda parte. Escolhi contar uma história que se desenvolve por repetição em três partes. As crianças se mostraram satisfeitas, mas para a apresentação no teatro precisávamos melhorar.

As pessoas comentavam sobre suas expectativas em ouvir minha história. Mino, a responsável pela minha ida ao Irã, estava nervosa e me perguntava a toda hora sobre a história. Entendi que as performances no teatro eram muito importantes e esperadas. Por isso, eu e Azam, minha querida tradutora que nunca havia subido em um palco, estávamos nervosas.

Depois do almoço, como todos os dias, o ônibus veio buscar a todos para irmos ao teatro. Quando chegamos, qual não foi minha surpresa ao ver que o mestre de cerimônias já estava no palco cantando e eu abriria o período da tarde. Estávamos atrasadas! Eu e Azam corremos, me troquei rapidamente e não tive tempo de respirar ou me alongar um pouco.

Todas as mulheres no Irã, mesmo as estrangeiras, devem usar um tecido cobrindo os cabelos. Com a pressa, consegui encontrar apenas um grampo na minha bolsa, mesmo tendo colocado mais de vinte lá dentro. Coloquei um grampo no lenço azul que me deram de presente e corri.

Enquanto esperávamos o técnico acertar os microfones, ainda na coxa, uma sensação amorosa e de agradecimento tomou o lugar do nervosismo. Entrei no palco muito feliz por poder estar ali. O teatro tem aproximadamente duzentos lugares e estava lotado. O público era formado pelos outros narradores estrangeiros e iranianos, um grupo escolar com cerca de sessenta meninas de aproximadamente dez anos de idade e o público em geral formado por adultos e crianças de todas as idades.

Assim que comecei a narrar, meu lenço começou a escorregar. Minha atenção se dividia entre contar a história no meu inglês enferrujado, cuidar para não falar trechos muito longos, esperar a tradução, manusear o pequeno instrumento de madeira que eu usei para contar a história e não deixar o lenço cair. Uma situação nada familiar. Muitas coisas para dar conta. Além disso, na última hora, havia decidido contar a segunda parte, aquela que estava sem ritmo, através de gestos e de algumas palavras em português. Azam traduzia para o persa os gestos que já conhecia da história e não as palavras porque ela não entende português. Impressionante como o corpo todo muda quando falamos o nosso idioma. Contar em inglês é estrangeiro no corpo, contar em português traz o corpo de volta para casa.

Até que em um determinado momento, coloquei a mão na cabeça e o lenço não estava lá. Sim, eu infringi uma lei do Irã no palco na frente de duzentas pessoas! Parei a história, sorri, pedi desculpas, fui até uma pequena mesa e apoiei o instrumento porque precisava das duas mãos para arrumar o tecido. Nas primeiras filas estavam as meninas da escola: 'Está bom assim? Se o lenço cair novamente vocês podem me avisar?'. Azam traduziu e elas responderam que sim com a cabeça. Retornei ao centro do palco enquanto era aplaudida. Confesso que por um segundo pensei em fingir que não tinha acontecido nada, arrumar o lenço e continuar a história. O que me fez mudar de ideia?

Ao final, aquela tinha sido a melhor das vezes em que contamos juntas a história da Princesa Jia. Saímos do palco, abracei a Azam e disse: ‘ Você viu? Meu lenço caiu!’ Ela sorriu e respondeu: ‘Foi deus quem quis. Assim, você pôde se conectar com seus ouvintes’.

Essa situação inesperada evidenciou a efetividade dessa pesquisa para o meu trabalho artístico. Não existe um exercício para desenvolver a capacidade de dar respostas adequadas ou para gerar o estado de presença. Esse estado de atenção e disponibilidade emerge do engajamento contínuo do artista nas experiências que se tornam possibilidades no corpo, nos equívocos, no treinamento técnico, nas leituras, nas novas relações, nos encontros, nas reflexões, ou seja, estar presente permite experiências de aprendizado a qualquer tempo. Vamos conquistando e polindo a qualidade da presença ao longo da vida (MACHADO, 2004, p.68) ao assumirmos uma postura de investigação contínua e atenta.

A ideia de ter um estado de presença que nos possibilite estar abertos a situações de aprendizagem a todo instante relaciona-se diretamente com o que diz Klauss Vianna; que a preparação para a aula de dança começa no instante em que abrimos os olhos na cama. Durante essa preparação, passamos a ‘saber’ uma série de coisas sem ‘saber que as sabemos’, pois não as temos ordenadas, até que vivenciamos alguma experiência significativa – como o contato com uma história, por exemplo – que pode vir a ordenar em nós esse conhecimento, e aí sim passamos a saber (GRILLO, 2012, p.169).

Quando o lenço caiu não tive tempo para racionalizar possíveis respostas, o pensamento se deu no corpo ao agir. Eu não sabia que sabia, por isso foi uma experiência tão importante. Foi ao ter de lidar com uma situação nova que o conhecimento emergiu. Neves (2010, p 36) esclarece que “nada está no corpo *a priori*. O que há são possibilidades que, combinadas com novas informações, por exemplo, as instruções de uma técnica, podem vir a ser dança”. Neste caso, vieram a ser uma resposta que favoreceu a relação, ou seja, uma resposta adequada para uma situação inesperada. Os aplausos do público confirmaram a eficiência da resposta. Descobri que estava preparada para esta ali apenas ao estar ali. Minhas intenções claras, a história conhecida, o corpo presente e disponível para encontrar.

Na improvisação de movimentos o corpomente precisa agir com rapidez, em consonância com os estímulos internos e externos. A ação resultante da orquestração dos processos de percepção, que se conectam, no momento

presente, via redes neuronais com a memória, a emoção, a cognição, produzindo pensamento em intervalos de tempo muito pequenos, conscientemente ou não, é a forma da improvisação. Estas conexões rápidas levam a respostas em movimento que envolvem escolhas, decisões esclarecidas pelos processos de percepção e pelo conceito de intensionalidade (NEVES, 2010, p.104).

O Corvo e a Baleia: processo de preparação

Escolhi essa história pelo desejo que há tempos eu vinha nutrindo em narrá-la e pelas relações que teci entre ela e essa pesquisa. Trabalhei durante o mês de março de 2015 em uma sala de ensaio cedida pelo espaço cultural no qual trabalhava. Esse processo foi registrado em relatório único a partir de anotações realizadas antes, durante e depois de cada experimentação prática.

Antes de iniciar o processo de estudo da história e preparação, retornei à primeira pergunta que Neide Neves, orientadora dessa monografia, fez ainda no início da pesquisa e que se tornou norteadora: *Como você se prepara para contar uma história?* Naquele momento minha resposta foi a seguinte:

Existem duas respostas: a preparação que eu consigo fazer por conta das demandas do dia-a-dia e a que eu gostaria de fazer.

Primeiro a real: eu começo lendo e relendo o conto, reescrevo com as minhas palavras ainda conferindo na fonte para conferir se não esqueci nenhum fato importante. Desenvolvo um roteiro e só então, sozinha, falo a história em voz alta muitas vezes para que as palavras aos poucos ganhem o meu jeito de falar. Reescrevo a história registrando as marcas da minha oralidade. Às vezes, anoto algumas perguntas que a história me desperta para compartilhar com o público. Poucas vezes penso em algum objeto ou adereço para contar a história.

Na preparação ideal eu buscava outras versões da mesma história, registraria imagens, desenharia um mapa da história, mas, principalmente, fazia uma proposta que aprendi com a Laura Simms durante uma oficina da qual participei em 2012. A proposta é a seguinte: depois de fazer o roteiro e o mapa da história, se colocar em pé em um espaço aberto. Desenhar com o corpo no espaço, como se tivesse um pincel nas mãos, a porta da história e atravessá-la. A ideia é visualizar a paisagem e caminhar por ela, não como um personagem, não se deve encenar a história. Usar o corpo todo para criar apenas as paisagens. Se ficar confuso ou se as imagens sumirem, deitar-se no chão e tentar perceber o lugar: sons, cheiros, quem está lá. O objetivo é visualizar os lugares e não o que acontece na história.

Até iniciar esta pesquisa nunca havia tratado analiticamente meu modo de preparação. Percebi a falta de rigor e a falta de engajamento físico. Mesmo na preparação ideal, os procedimentos estavam voltados para a apreensão intelectual da história, com exceção da proposta aprendida com Laura Simms. A intenção do corpo como um todo não é convocada.

Foi a partir dessa constatação que entendi como o treinamento prático e o estudo da história deveriam ser conduzidos: não se tratava de utilizar procedimentos da TKV como um treinamento para a presença, a escuta, a prontidão, e, em outro momento, aprender a história, escrever, ler, narrar em voz alta, enfim, criar. Pelo contrário, aprender uma história, elaborar maneiras de narrá-la e preparar-se tecnicamente pode e deve se dar de maneira integrada, sem separação entre a preparação técnica e a criação. A Técnica Klaus Vianna:

Propõe a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espaço, com a sua percepção aguçada no momento presente para a criação de outro momento/movimento (MILLER, 2012, p.30).

Deste modo, o treinar, o praticar, ou o *preparar-se para* se dá ao mesmo tempo que o *criar*. Segundo a colocação de Miller (2012, p.31) “trate-se do indivíduo investigador em toda sua potencialidade, o corpo em relação e o corpo em criação”.

A narração de histórias, para ser um evento transformador, deve se dar em presença e reciprocidade, ou seja, o narrador deve ser capaz de provocar a presença dos seus ouvintes através da sua presença. Portanto, o treinamento técnico do contador de histórias visa desenvolver disponibilidade e escuta, expandir a capacidade perceptiva de si, do outro e do ambiente, reconhecer padrões, explorar e desenvolver suas possibilidades expressivas. O processo criativo envolve a investigação da estrutura, os climas e os personagens da história, reconhecendo também em seus recursos internos possibilidades expressivas e recolhendo informações que podem indicar como essa história pede para ser contada (MACHADO, 2004, p.76).

A pesquisa empreendida aqui pretendeu investigar procedimentos que, como a TKV, integram o treinamento técnico e o processo criativo. O corpo em relação consigo, com o ambiente e com a história gera o corpo em criação. Assim, o que por hora nomeamos como a preparação do contador de histórias considera tanto a preparação técnica quanto o processo de criação.

Se a dança torna-se adulta em mim, se levantar o braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual. À medida que trabalhamos, é preciso buscar a origem, a essência, a história dos gestos – fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas. Só assim o trabalho resultará em uma criação original, em uma técnica que é meio e não fim, pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista (VIANNA, 2005, p 73).

É necessária dedicação e tempo para que a história se torne adulta no corpo, investigando em movimento e não apenas intelectualmente aquilo que a história tem para mim e aquilo que eu tenho para história. A técnica deve ser entendida como meio e não como fim, como um conjunto de informações que orientam a investigação. Ao mesmo tempo em que aponta caminhos claros e objetivos no corpo, permite que a cada nova história (que inaugura um novo processo criativo) o artista evolua, gerando seu aperfeiçoamento contínuo. No caso do contador de histórias, não existe o olhar externo de um diretor, por exemplo. Suas escolhas são guiadas pela sua relação com as histórias. No caso dessa investigação, a técnica funcionou como uma bússola e como um catalisador para o corpo em relação e criação.

A seguir, apresento o relato das experiências práticas, focando nós tópicos, procedimentos e estratégias utilizados durante essa experiência, reconhecendo que estas são apenas algumas das possibilidades e que a investigação continua com a minha prática artística.

- **As instruções**

Ao longo do curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna as instruções dadas pelas professoras iluminavam caminhos e estimulavam a percepção. Numa tentativa de sintetizar a minha sensação ao me relacionar com essas instruções posso dizer que era como se me dissessem *experimente fazer isso e observe o que acontece*. Este fazer isso poderia ser deitar-se e observar as partes do corpo que tocavam ou não o chão, até o direcionamento de pontos específicos durante a improvisação de movimentos, na medida que o trabalho se tornava mais complexo. Não se trata de propor uma maneira de executar movimentos, ao contrário, se trata de estimular a investigação do funcionamento do próprio corpo em movimento e em relação, considerando a autonomia e o processo individual.

A partir de um trabalho de autoconhecimento e de transformação de padrões repetitivos, Klauss buscava o movimento vivo, o que significava compreendê-lo como novo a cada momento. Para

tanto, pesquisou instruções que, primeiramente, promovessem uma relação adequada com as forças mecânicas que regem o movimento e que, agindo no sistema motor, alongando e fortalecendo a musculatura, abrindo espaços articulares, direcionando os ossos de forma eficaz para o funcionamento adequado da musculatura, contribuíssem para a ampliação das possibilidades de movimento de cada corpo. As instruções são trabalhadas de maneira a gerar entendimento do funcionamento do corpomente e a autonomia no seu processo evolutivo. O objetivo principal é, com o aprofundamento processual do conhecimento do corpo, incrementar possibilidades de movimento e comunicação (NEVES, 2010, p.28-29).

Ainda segundo Neves (2008, p.53), as instruções trabalhadas na Técnica Klauss Vianna:

- funcionam como ignição para o movimento;
- são eficazes à flexibilização dos padrões posturais e de movimento;
- estimulam a percepção dos diferentes estados corporais e a disponibilidade para o movimento novo, produto de um corpo, num dado momento, em conexão com o ambiente;
- podem promover o acesso a novas conexões neurais, que resultam no movimento que é sempre expressivo [...];
- treinam a retomada de um movimento por outro corpo ou pelo mesmo corpo, em outro momento, sem perda da expressividade individual.

Partindo do que foi apresentado até aqui, esses propósitos vão ao encontro das necessidades de preparação do contador de histórias contemporâneo. Entretanto, um desafio se apresentou ao presente estudo: *Como trabalhar com as instruções num processo individual, ou ainda, como trabalhar com autoinstruções?* Sem a pretensão de encerrar respostas, compartilho o modo como investiguei a questão.

Cada dia de trabalho começava com a releitura do mapa referente a prática a ser realizada enquanto massageava os pés. Entendia que era importante ter clareza do que queria investigar e como, para não me perder em percepções internas, já que não teria alguém para me conduzir de volta sempre que necessário.

É bem verdade que há o cuidado de focar, realmente, o tópico escolhido, porque se a criação ficar muito solta, pode-se ficar preso naquilo que sempre se faz ou se gosta de fazer, o que chamo de vício de movimento. Entretanto quando fechamos em um tema, abrimos para novas possibilidades. Portanto, o processo técnico é facilitador para a vivência do corpo em criação (MILLER, 2007, p. 103).

Assim, para ser capaz de manter-me na investigação, relacionava os tópicos da TKV (direcionamentos ósseos, articulação, peso, apoios, por exemplo) com focos de atenção em estímulos externos (sons do ambiente, músicas, portas, janelas ou marcas no espaço). Este procedimento foi muito utilizado durante as aulas do curso de especialização na Técnica Klauss Vianna. Os tópicos funcionam como referência interna para a investigação e os pontos no espaço ajudam a manter a atenção no ambiente. Trabalhando sozinha, percebi uma tendência à introspecção que acabava por me distanciar do ambiente, do presente.

A primeira sensação que me arrebatou foi a diferença entre estar sozinha e estar acompanhada na sala de ensaio. Nunca tinha tido essa experiência. Sem o olhar dos outros senti a qualidade dos meus movimentos mais livre, maior. Apesar dessa sensação boa de liberdade, é difícil ser sua referência o tempo todo, as instruções externas fazem falta. Quando percebo já estou perdida em sensações internas e pensamentos (Trecho do protocolo do processo de preparação).

Outra estratégia eficiente foi a de me fazer perguntas ao longo da realização das propostas. *Qual o tópico que estou querendo trabalhar? É possível contar uma história durante a improvisação de movimentos? O que eu não estou percebendo?* A verbalização e a pausa tratados a seguir, de certo modo também funcionavam como instruções na medida que permitiam a observação atenta e direcionada.

- **Verbalizar e pausar**

Percebi minha dificuldade em trabalhar sozinha. Algumas vezes, parecia que não tinha a dimensão do que estava fazendo. A pausa e a verbalização de percepções como estratégias para a auto-observação me auxiliaram nessa questão.

As aulas da Técnica Klauss Vianna são muito conversadas. O professor não serve de modelo por isso as orientações são verbalizadas através das instruções. Os alunos também são frequentemente convidados a compartilhar suas percepções com o grupo. Durante as propostas práticas eu experimentei falar em voz alta minhas percepções tendo, assim, que organizá-las em discurso. Também utilizava a estratégia da verbalização como âncora para presença narrando, por exemplo, tudo que eu podia ver ou sentir na relação com o espaço num determinado momento.

[...] há uma relação entre a verbalização e a descoberta corporal. O ritmo e a musculatura interna transformam-se, tornam-se mais presentes quando unimos a conscientização física ao processo verbal. [...] é difícil termos consciência da existência física, estarmos presentes: vivemos muito em relação ao passado, ou nos sonhos em relação ao futuro, mas somos incapazes de viver o momento presente no nível físico (VIANNA, 2005, p. 136).

Já a pausa permitia que eu percebesse questões que durante o movimento eu não conseguia captar. É comum a tendência de negligenciar a pausa, de não se dar tempo de perceber. A ansiedade restringe a percepção. Passei a utilizar a pausa como estratégia não apenas durante as experimentações, mas também nas apresentações. Antes de começar a narrar me permito uma pausa generosa para observar a mim, ao público e ao espaço.

- **O espaço**

Um corpo nunca existe num vazio, ele sempre está em algum lugar. Entender essa relação entre corpo e ambiente revela a importância do espaço em qualquer processo de comunicação.

O ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sobre sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o 'onde' deixou de ser apenas um lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual (GREINER, KATZ, 2006, p.129-130).

A atenção a esse ambiente contextual, através de uma rede de percepções, é o que garante que o agente seja capaz de responder às demandas do momento presente. A TKV pretende justamente engajar o sujeito no ambiente ao seu redor.

Durante o período de experimentações, por exemplo, tive que lidar com o cheiro da sala na qual trabalhei. "O cheiro dessa sala, que notei desde o primeiro dia, me incomoda muito. Um cheiro de mofo, de coisa que não pega nem vento, nem sol. Cada vez que volto aqui, fico querendo sair" (Trecho do registro do dia 21/03/2015). Lidar com esse

incômodo alterou a qualidade das minhas ações. Neves relata a experiência de execução de movimentos antes e depois de cheirar uma flor e um limão. Ela diz: “Os diferentes odores provocam também diferentes características no movimento sutil, interno ao corpo, o que vai alterar a qualidade do movimento externo” (NEVES, 2010, p. 47). Se diferentes cheiros provocam movimentos diferentes, mesmo que sutis, quando reconhecemos a quantidade de estímulos que os órgãos dos sentidos captam em um determinado contexto, temos a dimensão da repercussão do ambiente no corpo.

A sensação amorosa que senti ao entrar no palco durante a experiência no Irã, trata da mesma questão. Os iranianos têm muita simpatia por brasileiros, foram muito receptivos e se mostraram muito interessados no meu trabalho. Não tenho dúvidas de que esse contexto de generosidade foi fundamental para a qualidade da performance.

Assim, o início de cada experimentação era dedicado ao reconhecimento do espaço através dos sentidos. Estímulos diferentes geram respostas diferentes. “Mudar de local de refeição e de dormir dentro da própria casa são estímulos que geram conflitos e novas musculaturas em nosso cotidiano: espaços novos, musculatura nova, visão nova” (VIANNA, 2005, p. 96). O espaço passa a, realmente, ser um parceiro no trabalho artístico porque abriga possibilidades, basta estarmos disponíveis e atentos. Todos esses procedimentos me preparavam para dialogar com o ambiente muito menos controlado que é aquele compartilhado com o público.

- **Os mapas**

Durante o curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna utilizamos a estratégia da elaboração de mapas durante o processo criativo, no qual criamos um mapa coreográfico coletivo, e durante o processo didático, no qual criamos planos de aulas que também eram entendidos como mapas flexíveis para orientação do professor durante as aulas.

Foi com Laura Simms²⁵ que aprendi a elaborar o mapa da história. Este mapa é muito simples e deve conter os lugares da história em apenas uma folha. Não é necessário se preocupar em fazer uma obra de arte, uma montanha pode ser apenas um triângulo. O mapa pode ser dividido em dia e noite, ou lugares diferentes como a terra, o ar ou a água. É importante ver a história como um todo e muitas vezes um padrão presente na história é revelado pelo mapa.

Com essas experiências em mente, utilizei a estratégia de integrar o mapa da história aos mapas de cada sessão de trabalho. Não cheguei a realizar, mas penso que pode ser interessante produzir mapas para as performances também. Muitas vezes registrava impressões ou incluía informações no próprio mapa durante a prática. Essa estratégia me ajudou a não negligenciar o contexto da história enquanto trabalhava com os tópicos da técnica. Para Miller (2012, p.123) “a ideia de um mapa flexível [...] faz da ação cênica um acontecimento no qual estão incorporados o que é apreciado e o que é recusado. Está incorporada a mudança, o reversível. Afasta-se, pois, a noção de acertos e erros”.

Essa noção de que o mapa não é um alvo, seja na aula, no ensaio ou na apresentação pública, dialoga com a proposta de Simms. Ela orientava que na elaboração do mapa da história deveríamos incluir um quadrado vazio, ou qualquer outra forma. Era a representação do segredo que toda história carrega. Assim como o mapa, a história, inevitavelmente, inclui a mudança, o desconhecido, que acredito se tratar do momento imprevisível da

25 O trabalho com o mapa da história foi aprendido durante o Storytelling Mentor Program do qual participei entre janeiro e abril de 2013. Oficina à distância ministrada por Laura Simms na qual ela orienta um processo de estudo de uma história.

ação de narrá-la. O mapa, assim, carrega também aquilo que não se pode conhecer antes. “Os acontecimentos mais inesperados são normalmente os mais significativos, e o verdadeiro mapa é um mapa secreto cujos contornos dependem da minha receptividade ao que se revela momento a momento” (SIMMS, 2011, p.42. Tradução nossa).²⁶

Assumir a incerteza como estratégia permite o estado de real disponibilidade, afasta o medo do erro e torna possível aprender com os acontecimentos, seja se preparando, seja criando, seja no encontro com o público.

Se assumirmos que a prontidão para lidar com as incertezas é uma das características do estado de presença essencial ao contador de histórias, ao educador e ao bailarino, podemos ir além e afirmar que o reconhecimento das incertezas e da ignorância – o reconhecimento de que há muito que não sabemos – é essencial ao próprio processo de aprender (GRILLO, 2012, p. 168).

• Os tópicos

“Os tópicos trabalhados nas aulas da Técnica Klauss Vianna (...) envolvem o pensamento do corpo, que é um ‘estar presente’ em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se dessa forma, um espectador do próprio corpo” (MILLER, 2007, p. 22).

Assim, durante as experimentações com a história os tópicos funcionavam como:

- Âncora para a presença porque exigem atenção constante em sua manutenção no corpo;
- facilitadores da auto-observação;
- facilitadores de espaços articulares.

Segue um procedimento importante realizado no processo de preparação:

Depois de trabalhar com os apoios em diferentes situações, deitei-me no chão para observar o mapa de apoios enquanto contava a história. Minhas palavras saíam um pouco mecânicas no começo, então, me lembrei da proposta que aprendi com Dan Yashinsky em uma oficina da qual participei em 2014. De olhos fechados, a proposta é ver a história e narrar apenas o que se vê com esses olhos internos. Tudo mudou. As palavras se tornaram mais fluentes. Sem saber direito porque, em um momento eu usei a expressão “voou como um foguete” sem ter visto essa imagem e percebi a diferença na qualidade das palavras. Eu vi o sorriso da bailarina, vi a boca da baleia se abrindo na medida que se aproximava do Corvo. Tentei, enquanto narrava, manter a atenção nos apoios, nas partes do corpo que tocavam o chão. Sentia que o tronco e os braços tocavam o chão com maior pressão. Quase não percebia as pernas. Observei pequenos movimentos no pescoço e na cabeça. Me emocionei com a tristeza do Corvo. Ao final, ele dizia alguma coisa que eu não conseguia ouvir. Insisti. Ele dizia: mesmo não conseguindo ver algumas coisas, não quer dizer que elas não existam (Trecho do protocolo do processo de preparação).

Considero este procedimento o mais potente dentre os experimentados durante o processo de preparação. Nele, pude visualizar a história mentalmente sem perder o contato com o corpo presente, através do contato com o chão, a atenção aos apoios me mantinha presente na sala. Novos entendimentos se revelaram acarretando maior intimidade com a história. Possíveis ritmos e imagens alteraram meu modo de narrar implicando em novas cores à voz e aos gestos, revelando *intencionalidade*. Ao mesmo tempo que treinava atenção, disponibilidade e presença me aproximava

²⁶ “The most unexpected occurrences are usually the most significant, and the actual map is a secret map whose contours depend on my own receptivity to what unfolds moment by moment”.

profundamente do universo da história e desvelava possibilidades expressivas ao narrá-la. Uma experiência anterior emergiu como resposta a dificuldade da fala mecânica e compôs, com os tópicos da técnica, uma nova possibilidade de experimentação. Reafirmando, assim, que “o processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação” (MILLER, 2012, p. 53).

OS FINAIS

O Corvo chorou e chorou por semanas. Até que seu choro se transformou em canto e ele cantou e cantou por semanas. Então, esse seu canto se transformou em dança e ele, então, dançou e dançou por semanas até que seu coração se acalmou. Assim, o deus que era um pássaro com um homem dentro prometeu que sempre voltaria ao mundo que criou para ensinar aos homens a cuidar das coisas invisíveis. As lágrimas do Corvo foram as primeiras lágrimas do mundo. Seu canto e sua dança de dor e cura foram a primeira música e a primeira dança do mundo (SIMMS, 2012. Tradução nossa).

A separação entre corpo e mente é uma ficção, portanto, ao flexibilizar o corpo flexibiliza-se também o pensamento.

À medida que tecnicamente vou mudando meus espaços, meu eixo, minha flexibilidade e equilíbrio, trabalho também minha visão de mundo, minha ótica das coisas e das pessoas. Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado (VIANNA, 2005, p. 97).

Do mesmo modo, “os procedimentos e instruções de uma técnica são inseparáveis de um pensamento” (NEVES, 2010, p. 33). E, ainda, para Greiner (2010, p. 93) “é a presença do corpo que dá a ver o pensamento”. Assim, ao aprofundar o pensamento sobre a prática, aprimora-se a prática.

A rigor, esta pesquisa sustenta-se em pensamentos. Pensamentos comuns entre a Técnica Klauss Vianna e a arte de contar histórias que se realizam no fazer, afinal, movimento é pensamento. Deste modo, não seria coerente com as reflexões desenvolvidas ao longo desta monografia apresentar resultados definitivos sobre o quanto a Técnica Klauss Vianna aprimorou ou não minhas habilidades como contadora de histórias. O que se apresenta é o relato consolidado de uma investigação que gerou transformações em meu modo de preparação e inaugurou em mim um modo eficiente de aprender, de me preparar e de criar e que infiro, poderá auxiliar na pesquisa e no trabalho de outros artistas e interessados.

Ao tecer reflexões sobre a presença, minha observação foi ativada, transformando minha prática e gerando aprendizado. A Técnica Klauss Vianna e a arte de contar histórias nos convocam a estarmos presentes em nossos corpos e no mundo, por isso, aliar essa técnica à preparação do contador de histórias se mostra eficaz. O narrador precisa de uma preparação integrada e autônoma para que sua arte não se resuma à repetição mecânica de palavras. Não existe um jeito certo ou um modelo, ao contar uma história o narrador conta a si mesmo entrelaçando duas narrativas: a história que narra e a história manifesta no corpo. “É a partir do próprio corpo e de suas questões, que não estão isoladas do ambiente em que está inserido, que alguém cria sua forma de expressão” (NEVES, 2010, p.35).

O contador de histórias precisa ter autonomia em seu processo de preparação já que a sua *performance* é guiada por sua relação com a história que narra. Nesse sentido, a proposta investigativa da TKV auxilia esse aprofundamento contínuo e autônomo porque sua compreensão de técnica é a de “um operador comunicacional que alia corpo e ambiente. E suas instruções, dispositivos que instrumentalizam o corpo para evidenciar sua singularidade e promover autonomia’ (Neves, 2010, P. 6). Permitindo assim, que cada artista desenvolva sua produção artística de acordo com seu corpo, seu ambiente, suas histórias e suas inquietações.

É o caso da presente pesquisa. A TKV proporcionou bases sólidas sobre as quais pude construir conhecimentos sobre o corpo e a expressão deste, ao mesmo tempo que permitiu que a minha experiência como contadora de histórias pudesse favorecer a pesquisa, ao entrar em contato com os princípios, tópicos e instruções. Reconheço que a investigação apresentada aqui é apenas um início. É o início de um modo de fazer que fortaleceu meu trabalho artístico e que é também um modo de pensar, um modo de entender a arte de contar histórias, de entender o conceito de técnica, de entender o corpo, de entender a vida como unidade, de se desejar melhor a cada dia.

Identifico que, por ter tido contato com a Técnica Klauss Vianna apenas durante o período do curso de Especialização, é necessário seguir com estudos específicos sobre a técnica, inclusive, porque pretendo dar continuidade a pesquisa aqui iniciada. Isso era esperado, transformações no corpo precisam de tempo.

“O problema é que não se pode dar saltos em arte. Existe o dia, a noite, a semana, o mês, o ano, você não tem como suprimir o tempo. Não posso pular uma noite, não posso ir contra a natureza, a natureza do meu corpo. Não posso lutar contra algo que é maior do que eu. O aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente” (VIANNA, 2005, p. 51).

O Corvo, o deus da história utilizada como estudo, simboliza para os povos originais da América do Norte a transformação. O Corvo é um deus, um pássaro e um homem. O pássaro é como uma pele que o homem veste. Ou o homem é a ossatura que o pássaro esconde. Escolhi preparar essa história por isso, por tratar do que não é visível, mas que se expressa. Do mesmo modo, a Técnica Klauss Vianna e a arte de contar histórias tratam do invisível, no sentido de tratar de questões que são, muitas vezes, negadas, mas que são perceptíveis no corpo.

Esse processo me permitiu assumir a transformação, o imprevisível e o inesperado como estratégia no trabalho artístico e na vida. Ao fazê-lo, assumi uma condição de disponibilidade, diálogo, presença, escuta e quantas palavras mais indicarem a qualidade de relação, de encontro consigo e com o outro. Aparentemente, esse é o caminho mais difícil a se escolher, porque não é o caminho que temos mais oportunidades, é justamente o oposto daquele que nossa sociedade estimula. É importante lembrar disso para que possamos construir outra sociedade e escolher qual história queremos ser para o mundo (Bobb, informação verbal).²⁷ Deste modo, essa pesquisa não tem final, ou tem infinitos, tantos quantos forem possíveis de imaginar para uma história que continua sendo escrita pelo e no corpo a cada nova escolha.

Em minha experiência no Irã, conheci o trecho de um poema do século XIII que era frequentemente repetido e que me parece oportuno para encerrar este trabalho:

“... o livro termina, mas a história continua...”

27 Columpa Bobb, contadora de histórias canadense de origem indígena em comunicado durante a Oficina *História indígena - palco ocidental: verdade cultural e realidades contemporâneas* no dia 05/12/14 no Paço do Baobá em São Paulo.

APÊNDICES

Protocolos das apresentações:

Biblioteca Fábrica de Cultura Itaim Paulista - 29/07/2014

Público: número indefinido – crianças entre 8 e 14 anos, alguns adultos funcionários da biblioteca.

Percebo que as pessoas relacionam a arte de narrar histórias como uma atividade mental, apenas da memória. Contar/ouvir histórias é uma atividade integrativa.

Contei a primeira parte do livro O pequeno príncipe e fiquei impressionada com a minha própria percepção, como e quanto fui capaz de escutar o público. Teoria e prática realmente são duas faces da mesma moeda porque nesse momento apenas de leitura, reflexão e auto-observação, já percebo mudanças no meu comportamento no momento em que estou contando histórias.

Era como observar o mar: se ele estava calmo e seguia tranquilo, se as ondas se agitavam. Como eu reagia a tudo aquilo é outra questão, mas eu era capaz de perceber.

Questões que me chamaram a atenção: muitas das crianças desviavam o olhar do meu, parecia que era assustador de alguma maneira, ou desconfortável, encontrar meus olhos por mais de poucos segundos.

CCA Casa dos meninos III – Itaim Paulista - 08/10/2014 às 10:00 h

Público: aprox. 45 crianças entre 07 e 12 anos

Cheiro de comida, as histórias foram contadas no refeitório. Agora penso no post da Laura Simms e não consigo me lembrar das roupas dos meninos como ela faz no relato dela. Faltou olhar e ver de verdade ou a percepção de cada um se atenta a coisas diferentes?

Eles gostaram da história do sapo, mesmo sendo ruim fazer os gestos com o microfone na mão. Como é que eles participam e constroem a história sem virar gritaria? A sala tinha eco, sentia que o barulho que eu ouvia era maior do que o que eles realmente faziam, mas, de todo modo, eles fizeram muito barulho em alguns momentos. Na gritaria eu não conseguia ouvi-los e eles não conseguiam me ouvir e se ouvir. Nesse dia, me propus duas coisas:

- 1- lembrar do chão embaixo dos meus pés (1o vetor);
- 2- tentar incluir todas as sugestões que recebesse durante a história.

Sobre a primeira intenção: Antes de começar estava levando minha atenção ao primeiro vetor e direcionando-o, mas assim que comecei não me retornei mais a ele, pelo menos não conscientemente. Como a gente sabe se alguma coisa aconteceu se a gente não se deu conta dela? Por isso seria bom gravar.

Sobre a segunda intenção: sei que em alguns momentos não consegui incluir as sugestões dos meninos, não soube como. Em muitos momentos isso nem era possível, eles falavam todos ao mesmo tempo e era impossível ouvir.

Como não precisar pedir silêncio? O que é preciso para o silêncio acontecer, como em alguns momentos na história do boi? Quando essa história começou, até a hora do boi dançar, aconteceu um silêncio tão bonito. É difícil mudar a nossa primeira reação durante o fluxo do presente, realmente temos que nos preparar antes e reforçar aquilo que queremos antes, porque no fluxo do presente percebi que convoco as minhas respostas mais "naturais", mais estáveis, como por exemplo, fingir que não ouvi alguma coisa que uma criança disse. A gente cresce ouvindo e agindo coisas do tipo "quando o adulto fala a criança fica quieta" ou "as coisas tem de acontecer do jeito que eu planejei". Isso tudo aparece nessas horas.

Pela primeira vez me permiti construir uma história junto com eles. Deu medo, quase desisti, mas eles queriam muito ouvir a mula sem cabeça e eu tinha a me dado a proposta de incluir tudo que viesse deles. Então, eu disse que não sabia contar a história da mula sem cabeça e propus que construíssemos juntos a história. Eles aceitaram mesmo sem saber muito bem como fazer isso (eu também não sabia). Eu comecei assim: *era uma vez uma mulher*, e eles repetiram *era uma vez uma mulher* e seguiram repetindo tudo que eu dizia! Será que para eles fazer junto é copiar ou repetir? Achei engraçado, fiquei intrigada e segui. Quando eu parei de narrar e pedi para alguém continuar a história, esse movimento de repetição interrompeu-se.

Me senti bem. Me senti presente. Mesmo sem ter um silêncio absoluto na sala. Não conseguia ver e ouvir a todos, porque o movimento dos meninos mais próximos de mim, nas primeiras fileiras de cadeiras, era intenso, minha atenção muitas vezes parava neles. Será que a organização no espaço pode ajudar? Talvez uma roda. Foi muito bom inventar com eles, só precisava de um pouco mais de silêncio.

Não fiz a sequência do País dos Sonhos com as bolas de sabão, senti que não era a hora. Conte o sapo da boca grande; o boi e o vaqueiro; a andarilha da água e por fim inventamos juntos a história da mula sem cabeça. Era uma moça que na lua cheia se transformava em mula sem cabeça, ela saiu cavalgando e encontrou os três porquinhos na floresta. A mula sem cabeça não fala e quando se espeta a barriga dela, ela volta a ser mulher. Na noite seguinte ela virou mula de novo, mas dessa vez encontrou três coelhos que fizeram a mesma coisa só que com mais força, dessa vez deu certo e o feitiço se quebrou.

Biblioteca Vinícius de Moraes - 13/10/2014 às 09:30 h

Público: cerca de 20 crianças e jovens e 04 adultos

Sala limpa, organizada e clara. Espaço agradável. Escolhi ficar descalça porque queria experimentar os pés (1o vetor) como âncora para a presença. Parece que virei uma chave e a presença se tornou tão concreta que a preocupação com será já deu o tempo, desapareceu. Senti isso também nas sessões na Casa dos Meninos. A minha percepção do tempo se alterou, mas num bom sentido. Não havia preocupação, havia percepção. Não tive aquela sensação de como passou rápido, mas não sei direito o que foi que eu fiz para isso. A minha percepção do tempo se

alterou num bom sentido. Não havia preocupação, havia percepção. Não tive aquela sensação de “como passou rápido” e nem sei direito o que foi que eu fiz.

Em algum momento durante a história, percebi meus pés instáveis, quase como se não soubesse o que fazer com eles. Ao me dar conta disso, minha atenção se concentrou nos pés e direcionei-os para baixo.

Foi muito prazeroso e divertido.

Ponto de Leitura de São Mateus - 16/10/2014 às 14:00 h

Público: aprox. 30 crianças entre 05 e 14 anos e alguns adultos

Cheguei um pouco atrasada. Comecei assim, meio no susto. Havia um senhor chamado Alício. A Rose do espaço me contou que ele era contador de histórias da comunidade, achei incrível. Havia também o Sr. João, outro contador de histórias da região.

As crianças eram muito calmas, muito tranquilas, fiquei impressionada com o silêncio que estava na sala quando cheguei e ao longo da apresentação também. Eles participaram, sugeriram possibilidades, mas sem gritaria. Foi tudo muito feliz. Pensei muito nos meus pés. Ao final, seu João comentou que ao fazer as crianças participarem da história, eu as conquistava.

Nota sobre uma apresentação que assisti em 18/10/2014

A apresentação foi linda, mas finalmente me dei conta de uma coisa importante sobre receber as sugestões dos meninos. Já sabia disso, mas meu entendimento foi aprofundado. Existe uma coisa que é realmente incluir as manifestações das crianças na apresentação e a outra é fingir que inclui. O que a apresentação me mostrou e, o que reconheci que eu faço muitas vezes, é o seguinte: a criança fala alguma coisa no meio da história e eu respondo “éeeee?” ou “que legaaaalllll” e continuo a história. Dizer esse tipo de coisa não é incluir as crianças na história. Acho que seria melhor até não dizer nada nesse caso, afinal de contas, o silêncio também é uma resposta. Agora pensei o seguinte: não responder é sim uma opção, porém, uma boa opção quando não se tem nenhuma resposta melhor seria repetir a frase que a criança disse, com clareza e sem julgamento. Ao repetir, talvez eu consiga dizer à criança: *eu ouvi o que você disse ou o que você disse está comigo, obrigada.*

Parque Toronto - 19/10/2014 às 11:00 h

Número indefinido de pessoas: adultos, bebês, crianças de no máximo 07 anos, todas espalhadas pelo *parquinho*

Ninguém do Ponto de Leitura sabia que eu ia. Era um parque cheio de gente. Crianças brincando no *parquinho* acompanhadas dos pais. Saí convidando todo mundo. Elas não estavam me esperando e a areia do *parquinho* era muito legal para parar e ouvir alguém contar histórias. Foi assim, enquanto as crianças brincavam que eu comecei a contar.

Senti que faltava alguma coisa para começar, não dava para sair falando. Não teve jeito, quando vi eu já estava “cantando” aquela música *Quem te ensinou a nadar?* e “tocando” o pandeiro. As aspas são importantes porque sou bem

desafinada e tocar é bem difícil para mim, especialmente, cantando ao mesmo tempo. Anunciei que era um desafio, uma brincadeira, e pedi para que me ajudassem. Funcionou!

Meu foco eram os adultos, os únicos que permaneciam parados. As crianças eram muito pequenas e estavam completamente entretidas com a brincadeira na areia, apenas algumas crianças um pouco maiores estavam interessadas em ouvir e estas se sentaram bem na minha frente, eram três meninas.

Me senti completamente sem referência espacial. Estava na frente do trepa-trepa, com uma criança sentada bem perto do meu lado esquerdo cavando um buraco na areia (que depois virou o buraco da história do sapo, quando os dois meninos cavam para fazer uma armadilha. Quando olhei para o chão ao falar do buraco, vi o buraco de verdade que a menina tinha cavado, não teve como não usar na história). O parquinho é grande e tem forma circular, os pais estavam sentados em sua maioria na mureta que o cercava, mas eu não conseguia ficar numa posição central em relação a eles por conta dos brinquedos e das pessoas. Tinha criança atrás e cima do trepa-trepa, do lado, bem perto, longe, gente passando. Nessa situação a minha voz lutando com o barulho, começou a perder. Não havia microfone. Se as pessoas não me ouvem, não conseguem se interessar pelo que digo. A sensação que me tomou foi a de tornar-me um polvo. Senti essa necessidade, ah se eu fosse um polvo...

Apesar de todo o barulho o que mais me incomodou não foi isso, mas sim a falta de referência espacial, a assimetria entre o meu corpo e os outros corpos. Foi muito difícil estar ali.

A primeira história, a do sapo, que tinha muita participação do público, foi até que bem. A segunda do boi começou bem, mas o interesse foi indo embora. Aí comecei a correr com a história para ela acabar logo. “Se não tenho tempo para contar a história, não vale a pena contá-la” disse Myriamme, narradora marroquina que deu uma palestra mais tarde no mesmo dia durante o encerramento do festival A arte de contar histórias, do qual a minha apresentação fazia parte.

Pude pensar depois com mais calma: O que me ajudaria nessa hora?

- Antes: Mais calma para olhar o espaço. Saí convidando as pessoas e me esqueci de me encontrar naquele lugar. Talvez teria escolhido um lugar mais apropriado para ficar. Ficar algum tempo só observando as pessoas. A dinâmica entre elas e entre elas e o espaço.
- Durante: mais calma para encontrar um ponto de referência. Meu olhar buscava o tempo todo um porto seguro para descansar. Em um momento, me agarrei nos olhos azuis de uma moça. Me demorei ali, achei que fiquei até tempo demais fechada nos olhos dela.
- Durante: realizar o alinhamento do corpo através do direcionamento dos vetores, abrindo espaços articulares e aliviando os pontos de tensão.

Reflexões sobre o processo de preparação

A primeira sensação que me arrebatou foi a diferença entre estar sozinha na sala de ensaio e estar acompanhada. Nunca tinha estado numa sala ampla para desenvolver experimentos práticos individualmente. Sem o olhar dos outros senti a qualidade dos meus movimentos mais livre, maior. Sensação boa!

Mas, é difícil ser a própria referência o tempo todo, as instruções externas fazem falta. Espreguiçar no chão também faz falta. Quando percebo já estou perdida em sensações internas.

Numa caminhada pelo espaço um pedacinho da fita do linóleo grudou no meu pé. Por um segundo eu quase ignorei essa sensação. Quase não percebi que percebi. No segundo seguinte me senti bem por ter sido capaz de direcionar a minha atenção para algo tão sutil.

Deitada eu queria observar o mapa de apoios no chão enquanto eu contava a história. Minhas palavras saiam um pouco mecânicas no começo, então, me lembrei da proposta que aprendi com Dan Yashinski em uma oficina da qual participei em São Paulo em 2014. De olhos fechados, ver a história e narrar apenas o que se vê com esses olhos internos. Tudo mudou. As palavras saiam profundas, descrevendo apenas o que eu via. Sem saber direito porque, em um momento eu usei a expressão “voou como um foguete” sem ter visto essa imagem e percebi a diferença na qualidade das palavras. Eu vi o sorriso da bailarina, vi a boca da baleia se abrindo conforme que ela se aproximava do Corvo. Por vezes, voltava minha atenção aos apoios, as partes do corpo que tocavam o chão. Sentia que o tronco e os braços tocavam com maior pressão o chão. Quase não percebia as pernas. Percebia pequenos movimentos no pescoço e na cabeça. Me emocionou a tristeza do Corvo. Ao final, ele dizia alguma coisa que eu não conseguia ouvir. Insisti. Ele dizia: *mesmo não conseguindo ver algumas coisas, não quer dizer que elas não existam*. Esta foi, sem dúvida a experiência mais potente que vivi ao longo desse processo.

Foi difícil, lidar com o cheiro da sala. Desde o primeiro dia sentia esse incômodo. Cada vez que voltava, ficava querendo sair. Um cheiro de mofo, de coisa que não pega nem vento, nem sol.

Penso que estar a sós com a história me torna capaz de entendê-la no meu corpo (a TKV me permitiu entender o corpo). Narrá-la em voz alta, a voz do corpo todo, permitir que imagens e sensações surjam. Essa sensação de corpo livre que estar sozinha me traz. A ideia da história, os sons, etc. tudo isso me permite conviver com a história de um jeito mais profundo.

Minha dificuldade ao trabalhar sozinha é realmente sair do nível um de atenção: eu mesma. Presença é um estado que se dá a ver no corpo, por isso, se relaciona ao olhar do outro. Percebi isso claramente. A sala em que estou trabalhando tem uma janela grande de vidro e quando percebo algum movimento, alguém passando, meu corpo todo reage. A presença tem relação com o ser olhado.

Trabalhei com os seguintes tópicos: apoios, articulações e peso. Contava trechos da história mantendo a atenção nestes tópicos. Às vezes, sentia o trabalho mais separado: história e tópicos. Ou trabalhava com os tópicos ou parava e narrava. Às vezes, começava com a atenção ampliada, mas aos poucos voltava a focar nas palavras. Porque quando falamos parece que o corpo esquece o resto? Será que o cérebro privilegia a linguagem?

Trabalhei um pouco com os vetores também. Eles sempre são um caminho para a abertura, para ganhar espaços. Sempre que percebo uma tensão desnecessária é a eles que recorro. O primeiro vetor já virou corpo, ele sempre está presente.

Esse processo final de experimentação foi curto, mas com certeza transformou o modo como estudo e preparo uma história para narrar. Pude criar e experimentar procedimentos relacionando-os com propostas que aprendi ao longo da minha experiência como contadora de histórias. Sem dúvida, ainda há muito a descobrir porque inaugurei em mim um novo modo de fazer, é preciso tempo para virar corpo.

Mapas

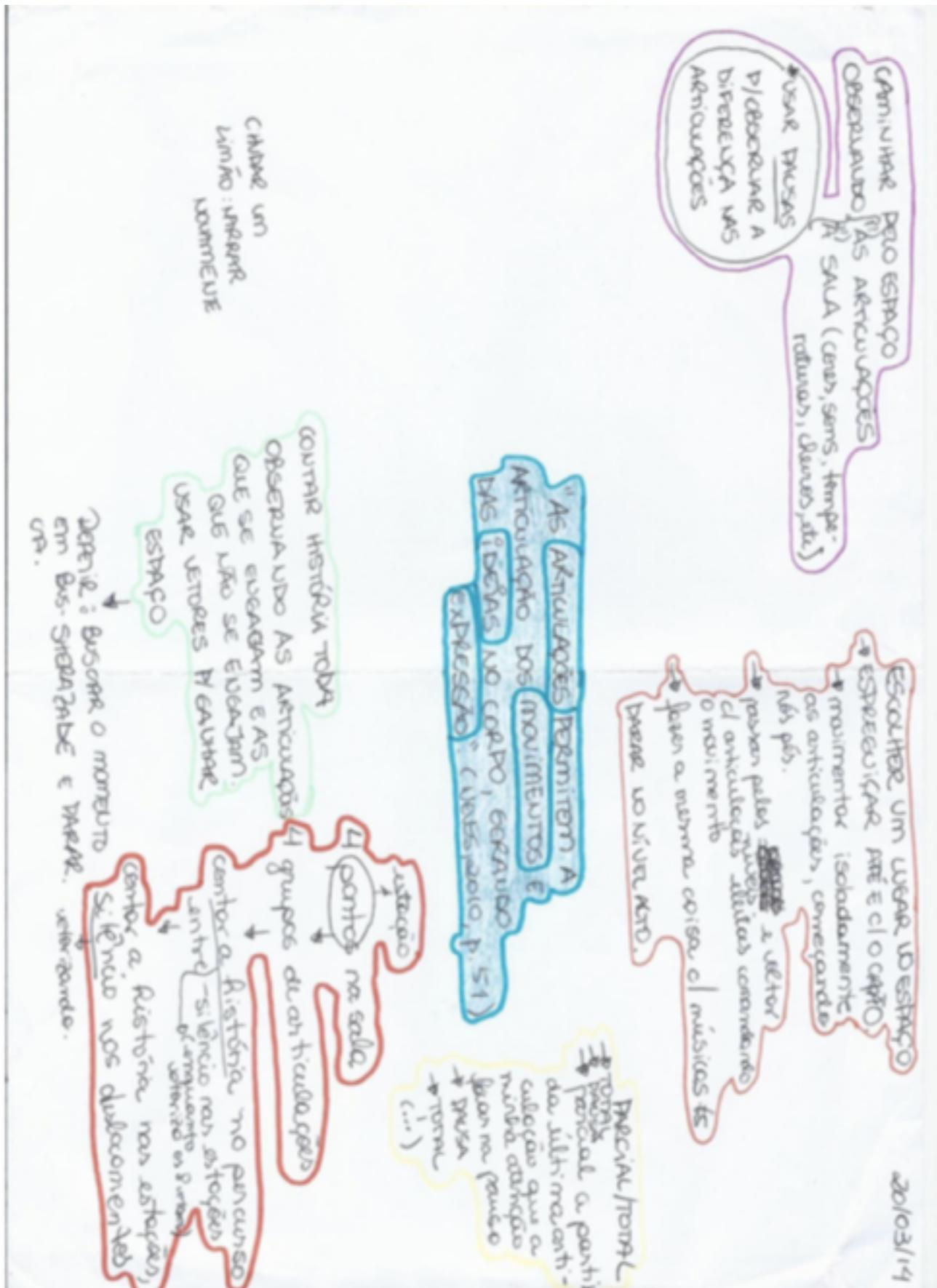
Mapa da história 1



Mapa prática 2 + Mapa história 2 (barriga da baleia)



Mapa prática 3



Bibliografia

- BÂ, Amadou Hampâté. “A tradição viva”. 1982. Disponível em <http://www.casadasafricas.org.br/tlautor/ba-amadou-hampate/>. Acesso em: 12 fev. 2015.
- BERNAT, Isaac. Encontros com o griot Sotigui Kouyaté, 1a ed., Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- CALADO, Alexandre Pieroni. Presenças. 2011. (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- CESCHI, Cristiana Souza. A menina, o cavalo e a chuva: a arte de contar histórias e a cibercultura. 2014. (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- FABIÃO, Eleonora. “Corpo cênico, estado cênico”, Revista Contrapontos - Pró- Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura PROPPEC/UNIVALI, v.10 no 3, Santa Catarina: UNIVALI, 2010.
- GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. 2a edição. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. “Corpo e processo de comunicação”. Revista Fronteiras: estudos midiáticos. Vol. III. No 2. Dezembro de 2001. Programa de Pós- Graduação em Ciências da Comunicação UNISINOS Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/>. Acesso em 06 fev.2015
- _____; _____. “Por uma teoria do corpomídia”. In: GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. 2a ed., São Paulo: Annablume, 2006.
- GRILLO, Júlia Goldman de Queiróz. O rio que atravessa o deserto: considerações sobre o conto tradicional e a aprendizagem na Escola de Arte Granada. 2012. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MACHADO, Regina. Acordais fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.
- MATOS, Gyslaine Avelar. A palavra do contador de histórias, 2a ed., São Paulo WMF Martins Fontes, 2014.
- MATOS, Gyslaine Avelar; SORSY, Inno, O ofício do contador de histórias, 3a ed., São Paulo – WMF Martins Fontes, 2009.
- MILLER, Jussara, NEVES, Neide. “Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento”, Revista do Lume Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP no3, set. 2013.
- MILLER, Jussara. A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna. 2a ed., São Paulo: Summus, 2007.
- _____. Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

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

_____. A técnica como dispositivo de controle do corpomídia. 2010. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

PAVIS, Patrice, Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIMENTEL, Altimar. Estórias de Luzia Tereza. Brasília: Thesaurus, 1995.

SIMMS, Laura. Our secret territory: the essence of storytelling, Boulder: Sentient Editions, 2011.

SIMMS, Laura. Stories to nourish the heart of our children. New York, 2012. Versão digital.

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

YASHINSKY, Dan. Suddenly they heard footsteps: storytelling for the twenty- first century. Canada: Vintage Editions, 2005. Versão digital.

_____. "Storyteller's game: a myth remix". In: Swimmimg with the saucer. Ontario, Canada: Insomniac Press, 2013, p.188.

Vídeo

ANDRADE, Emilie, Palavras Errantes. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RKjOSGvKn-M>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

revista
TKV

www.revistatkv.art.br

revistatkv@gmail.com