



GABRIEL KÜSTER

CAMINHOS
DIS
CORPOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

Gabriel Küster Couto de Oliveira

CAMINHOS DIS CORPOS:

O trabalho de preparadoras corporais
no Teatro de Grupo de São Paulo

São Paulo

2024

CAMINHOS DOS CORPOS:

O trabalho de preparadoras corporais
no Teatro de Grupo de São Paulo

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, como
requisito para obtenção do título
de mestre.

Área de concentração:

Artes Cênicas. Linha de Pesquisa:
Estéticas e Poéticas Cênicas.

Orientadora:

Prof. ^a Dr. ^a Lilian Freitas Vilela

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O48c Oliveira, Gabriel Küster Couto de (Küster, Gabriel), 1989-
Caminhos dos corpos: o trabalho de preparadoras corporais no Teatro de
Grupo de São Paulo / Gabriel Küster Couto de Oliveira. -- São Paulo, 2024.

191 f. : il.

Orientadores: Prof. ^a Dr. ^a Lilian Freitas Vilela
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Corpo como suporte da arte. 2. Performance (Arte). 3. Movimento
(Encenação). I. Vilela, Lilian Freitas. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Gabriel Küster Couto de Oliveira

CAMINHOS DOS CORPOS:

O trabalho de preparadoras corporais
no Teatro de Grupo de São Paulo

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em Artes do
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção
do título de mestre.

Dissertação aprovada em 26 de junho de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. ^a Dr. ^a Lilian Freitas Vilela
Instituto de Artes - UNESP - Orientadora

Prof. ^a Dr. ^a Fernanda Raquel
Instituição: Instituto de Artes - UNESP

Prof. ^a Dr. ^a Ligia Losada Tourinho
Instituição: UFRJ

AGRADECIMENTOS



Quando comecei essa pesquisa, ouvia com frequência que é um caminho muitas vezes áspero e solitário, e de partida fui me preparando para esse contexto e paisagem. Mas já no começo dessa caminhada, fui percebendo que eu poderia fazer escolhas, tal qual fiz e sigo fazendo no meu trabalho artístico, por um caminho coletivo, compartilhado e se possível solar. Por isso esse agradecimento vai para as pessoas que fizeram parte dessa travessia que se cruza com muitas outras que aconteceram paralelamente.

À Lilian Vilela por ser bússola, mãos, ouvidos e abraços e me fazer confiar no caminho.

À A Próxima Companhia - Caio Franzolin, Caio Marinho, Juliana Oliveira e Paula Praia - que é minha casa e minha família e com quem trilhei e compartilho travessias que me levaram até esta, e pelas novas que ainda temos a fazer. Desses um agradecimento especial ao Caio Franzolin pela companhia e parceria de tantos anos, pelo que me ensina, por me incentivar a fazer essa pesquisa e pela inquietude e inconformidade de sempre e à Paula Praia pelas trocas, por me provocar artisticamente, por termos nesse meio tempo construído um conjugado e me ajudar a ver o que não vejo.

À Bruna, Erika, Gabi, Leca, Luaa e Verônica por compartilharem comigo e com tantas pessoas suas práticas, suas perspectivas de trabalho, suas reflexões e seus olhares para os corpos na cena, e que estiveram nessa caminhada e por formarem comigo e tantas outras referências uma polifonia sobre nossos trabalhos.

Ao Mateus Oka pela companhia imprescindível na reta final desta caminhada com sua leitura atenta e cuidadosa, trocas e pelos dias de trabalho compartilhados.

Ao Ton Ribeiro pela amizade, suporte e apoio imprescindível para a realização dos encontros que são a estrutura desta pesquisa.

À Cida Almeida por me apresentar formas de caminhar e me lembrar sempre de confiar na minha intuição para definir os caminhos.

À Lu Favoreto e Sônia Mota por me ensinarem a escutar meu corpo e me darem ferramentas para ser escultor dos meus movimentos.

Ao Alexandre Mate e Carmina Mendes André por me lembrar que nossa matéria é o que dá forma à nossa pesquisa.

À Lana Sultani e Alessandra Montagner pelas trocas acadêmicas e pedagógicas nos corredores e intervalos.

À Catarina Milani, Matilde Menezes e Artur Mattar pelos respiros, conversas e cervejas no meio da caminhada. À Rosângela Lira Milani pela escuta do corpo.

Ao Grupo de Pesquisa GEMA pelas leituras, escutas e contribuições em movimento e acolhimento.

À Fernanda Raquel pelas partilhas na academia e no teatro, por trazer elementos fundamentais para dar forma a este trabalho.

À Lígia Tourinho, que depois de um encontro fortuito em Belém, trouxe olhares e possibilidades com sua leitura atenta e generosa.

À todas as pessoas que participaram e contribuíram com os encontros práticos e mesas-redondas dos ciclos de atividades *Corpo enCena: Preparação Corporal no Teatro de Grupo*. E todas as pessoas com quem pude fazer as disciplinas e me mostraram uma infinidade de possibilidades de ser e fazer pesquisa.

Às fazedoras e fazedores do Teatro de Grupo.

Ao Povo da Rua - Laroyê!



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

RESUMO

O presente trabalho parte da preparação corporal como campo de pesquisa artística e de sua realização no sujeito histórico Teatro de Grupo da cidade de São Paulo. As especificidades do modo de produção e criação desse coletivo de coletivos, nos quais a pesquisa de linguagem continuada e a colaboração entre as áreas criativas são pressupostos, são um campo fértil para o desenvolvimento de trabalhos corporais que contribuem diretamente na construção de dramaturgias, cenas e nas próprias encenações. Remonta-se o surgimento dessa função, como ela é entendida no teatro contemporâneo e seus desdobramentos a partir de meados do século XX - período no qual há um redimensionamento da importância do corpo nas artes da cena -, reunindo referenciais teóricos que auxiliam a organizar alguns pilares e fundamentos da realização dessas práticas. Na busca de reunir também falas e proposições de pessoas que realizam esta função nos Teatros de Grupo de São Paulo, foi feito um levantamento de profissionais, sendo selecionadas seis para a realização de dois ciclos de atividades, compostos por duas mesas-redondas e seis encontros práticos para compartilhamento de trabalhos corporais. São trazidas em primeira pessoa as vozes das preparadoras corporais e diretoras de movimento: Bruna Longo, Erika Moura, Gabriela Morato, Letícia Olomidaré Doretto, Luaa Gabanini e Verônica Santos. Neste trabalho, busca-se apresentar o modo como elas compartilham suas práticas, contextos e procedimentos de criação e reflexões sobre o trabalho corporal que desenvolvem na cena teatral.

Palavras-chave:

preparação corporal; direção de movimento;
teatro de grupo; práticas corporais; processo colaborativo

ABSTRACT

This work starts from the premise of body preparation as a field of artistic research and its realization within the historical subject of Group Theater in the city of São Paulo. The specificities of the production and creation mode of this collective of collectives, where continuous language research and collaboration among creative areas are fundamental, provide a fertile ground for the development of body works that directly contribute to the construction of dramaturgies, scenes, and the performances themselves. The emergence of this role is traced, how it is understood in contemporary theater, and its developments from the mid-20th century - a period in which the importance of the body in the performing arts was re-evaluated - by gathering theoretical references that help organize some pillars and foundations of these practices. In an effort to also gather the voices and propositions of those performing this function in Group Theaters of São Paulo, a survey of professionals was conducted, selecting six for two activity cycles consisting of two roundtables and six practical meetings for sharing bodywork. The voices of the body preparers and movement directors - Bruna Longo, Erika Moura, Gabriela Morato, Letícia Olomidaré Doretto, Luaa Gabanini, and Veronica Santos - are presented in the first person. This work aims to present how they share their practices, contexts, creation procedures, and reflections on the bodywork they develop in the theatrical scene.

Keywords:

body preparation; movement direction; group theater; body practices; collaborative process

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Card de divulgação das atividades práticas do primeiro ciclo de atividades.....	80
Figura 2: Card de divulgação das mesa-redonda do primeiro ciclo de atividades	81
Figura 3: Foto da primeira mesa-redonda do ciclo de atividades <i>Corpo enCena</i> - <i>A preparação corporal no Teatro de Grupo</i>	82
Figura 4: Card de divulgação das atividades práticas do segundo ciclo de atividades.....	84
Figura 5: Card de divulgação das mesa-redonda do segundo ciclo de atividades.....	85
Figura 6: Foto da segunda mesa-redonda do ciclo de atividades <i>Corpo enCena</i> - <i>A preparação corporal no Teatro de Grupo</i>	86
Figura 7: Gabriela Morato	97
Figura 8: Encontro prático conduzido por Gabriela Morato no Instituto de Artes da Unesp em 8 de novembro de 2022.....	103
Figura 9: Letícia Olomidaré Doretto	107
Figura 10: Encontro prático conduzido por Letícia Olomidaré Doretto no Instituto de Artes da Unesp em 9 de novembro de 2022	113
Figura 11: Luaa Gabanini	117
Figura 12: Encontro prático conduzido por Luaa Gabanini no Instituto de Artes da Unesp em 14 de novembro de 2022.....	124
Figura 13: Veronica Santos	129
Figura 14: Encontro prático conduzido por Veronica Santos no Instituto de Artes da Unesp em 17 de abril de 2023	136
Figura 15: Bruna Longo	141
Figura 16: Encontro prático conduzido por Bruna Longo no Instituto de Artes da Unesp em 18 de abril de 2023.....	153
Figura 17: Erika Moura	159
Figura 18: Encontro prático conduzido por Erika Moura no Instituto de Artes da Unesp em 19 de abril de 2023.....	168

SUMÁRIO

1. Introdução: Para chegada no corpo	23
2. O chão para desenvolvimento do trabalho - Teatro de Grupo e preparação corporal na cidade de São Paulo	29
2. 1 O relato de uma história com muitas histórias no Teatro de Grupo	31
2. 2 Como se construiu esse chão: as lutas de um coletivo de coletivos	39
2. 3 A preparação corporal no teatro	45
2. 4 Parâmetros e bases do trabalho corporal	63
2. 5 Caminhos metodológicos para construção de uma polifonia sobre preparação corporal	71
3. Preparadoras corporais no Teatro de Grupo	90
3. 1 Gabriela Morato	97
3. 2 Letícia Olomidaré Doretto	107
3. 3 Luaa Gabanini	117
3. 4 Veronica Santos	129
3. 5 Bruna Longo	141
3. 6 Erika Moura	158
3. 7 Ecos da Polifonia	171
4. Considerações Finais: Aquecimento	181
Referências	187



INTRODUÇÃO: PARA CHEGADA NO CORPO

Começo pela percepção dos ossos, sistema estruturante do corpo que dá sustentação e proteção para órgãos vitais. A partir deles sinto a conexão com o peso do corpo sobre a superfície de contato e desloco pensamento e sensação das camadas mais superficiais do corpo para o que não está visível, para os metatarsos, as pontas dos dedos dos pés, fazendo o percurso de baixo até o osso occipital, na base do crânio. Corpo é finitude, fósil é rastro do osso. Conduzo o ar, também invisível, pelo mesmo percurso abrindo espaços e percebo a força da gravidade que incide sobre todos os corpos, orgânicos ou inorgânicos, terrenos e que fazem orbitar os celestes, e me deixo ceder, me conectar com a terra, para aí começar. É um aquecimento, ritual, oração, um programa performativo de aterramento para escrita. Neste momento não importa o nome, mas é a partir desse lugar que começo, ou melhor, recomeço a escrita, ação que reúne corpo e mente. Demorei para entender isso, como se o ato de escrever fosse uma dominância da razão sobre o corpo, que apenas responderia aos seus comandos movendo a ponta dos dedos e olhos. Para mim, é preciso instaurar um outro tempo - um alinhamento entre o que está dentro e fora, entre o que foi visto, lido, pensado, sentido e imaginado. E é preciso saber de onde se veio para saber para onde ir.

Mudei para São Paulo em 2007 - nasci no Rio de Janeiro e morei nos quatro anos anteriores à mudança para São Paulo, em Belém do Pará, onde tive meu primeiro contato com o teatro, que eu ainda não entendia como tal. Foi como agente e espectador de um certo modo de se produzir teatro que passei a ver e conhecer outras São Paulos, não a da imagem da cidade locomotiva e selva de pedra e concreto dos prédios espelhados, mas a outra São Paulo que sustenta o quadro cosmopolita. Com o Teatro de Grupo andei e apresentei em ruas, praças e vielas, bairros dormitórios, ocupações de moradia e aldeias indígenas. Fui recebido em casas de quem faz com que essa locomotiva se mova de verdade, de quem deixa os espelhos e vidros dos prédios brilhando. Conheci sedes de grupos de teatro, que se mantêm sem apoio público ou privado de forma regular, e que faziam e fazem de seus territórios espaços de sonhar outras possibilidades de encontro, de vida e de afetos. Quando trago seus territórios, às vezes estou me referindo a um quarteirão que as ações do grupo abrangem dentro ou fora das portas, da

rua, da disputa sonora [e simbólica] com a igreja evangélica vizinha que faz o culto na mesma hora da peça e ninguém tem isolamento acústico - é louvor e tambor, profanação e pregação, atos públicos ideologicamente diferentes acontecendo simultaneamente e por vezes buscando algum diálogo entre si.

As São Paulos são muitas, sobrepõem-se umas às outras, apagando histórias, mas por vezes a memória rompe pelas obras que constantemente a reconfiguram. E o teatro, quando não se alheia a seu contexto sócio-histórico, assim como a cidade, também se manifesta de forma múltipla, revelando narrativas contra-hegemônicas, combinando estéticas e criando fissuras no tecido do cotidiano. Como escreve Luiz Antonio Simas (2021), temos que ousar inventar uma vida no desconforto, superar exclusões e construir sociabilidades mundanas capazes de dar sentido à vida, instaurando outros tempos, outros corpos, outras festas, outras relações para que a gente não morra de ódio e desencanto no concreto normativo e domesticador. Assim, as ações desenvolvidas pelos grupos que formam o sujeito histórico Teatro de Grupo talvez possam ser pequenas frestas no asfalto e nas telas.

Este tema se revelou para mim a partir da minha formação não-formal e formal como arte-educador e artista da cena a partir de diversos encontros em sala de ensaio, bares, salas de aula, congressos, carnavais e velórios. Nesse caminhar, as artes da cena e o trabalho corporal chegaram por diferentes linguagens e estéticas: das máscaras teatrais derivadas da perspectiva de Jacques Lecoq, da palhaçaria, meditações dinâmicas e teatro popular pelo trabalho com Cida Almeida, do posterior contato com práticas somáticas como a *Coordenação Motora* de Piret e Béziers e o trabalho de Klauss Vianna trazido por Lu Favoreto, treinamentos energéticos com o Lume Teatro e, mais recentemente, o contato intensivo com a *Arte da Presença* de Sônia Mota, que compõem atualmente os principais pilares das minhas práticas. Além dessas abordagens, existem outras pessoas com as quais tive oportunidade de trabalhar, outras práticas e técnicas que pude conhecer e das quais fui somando repertórios no meu corpo, para assim me arriscar como preparador corporal começando com meu próprio grupo, *A Próxima Companhia*, e, depois, em colaboração com outros coletivos e artistas.

Outro aspecto fundamental para minha formação foi o curso de Licenciatura em Arte-Teatro na Unesp, que se deu de 2011 a 2016, com corpo docente que articula suas pesquisas acadêmicas com práticas artísticas e/ou pedagógicas fora da universidade e muitas vezes relacionadas ao contexto do Teatro de Grupo. Dentre eles: Alexandre Mate, Carminda Mendes André, Lucia Romano, Mario Bolognesi, Marianna Monteiro, José Manuel Lázaro... A formação acadêmica em Artes foi, assim, um espaço de instrumentalização teórica, produção de conhecimento e experimentações práticas.

Dessa forma, as motivações de uma pesquisa acadêmica, que tem como ponto de partida o corpo, especificamente os trabalhos de preparação corporal dentro do sujeito histórico Teatro de Grupo da cidade de São Paulo, se constrói alinhada à minha vivência, formação e contexto de trabalho. Com o desejo de estabelecer novas relações, conhecer outras práticas, metodologias e olhares para o corpo em cena, esta pesquisa busca trançar as vozes de diversas pesquisadoras e pesquisadores com as de seis preparadoras corporais, convidadas para o campo experimental do estudo, com condução de oficinas sobre o tema e a realização de duas mesas redondas. As preparadoras que integraram a pesquisa de campo desenvolvem suas práticas junto ao Teatro de Grupo paulistano, sendo elas: Bruna Longo, Erika Moura, Gabriela Morato, Letícia Olomidará Doretto, Luaa Gabanini e Veronica Santos. Práticas corporais que ativam diferentes estados cênicos, capazes de criar jogos, composições, coreografias, símbolos e sinais que serão compartilhados e lidos no empréstimo efêmero de um corpo ou conjunto de corpos a múltiplas outras formas no ato teatral.

A partir da especificidade do campo dos trabalhos corporais na cena teatral paulistana, em contexto dos processos de criação colaborativos e/ou coletivos, busco evidenciar seus caminhos, remontando sua história recente, especificidades e proposições práticas e conceituais sobre um trabalho dito invisível, mas que, além de definir marcas, partituras e coreografias, também estrutura os corpos dos elencos, a relação deste com o espaço cênico e com o público.

As referências com temas de reflexão sobre a função de preparação corporal na cena teatral são trazidas nesta pesquisa tanto por palavras de autoras e autores do campo teórico das artes, quanto pelas próprias artistas pesquisadas produzindo fricção constante entre teoria e prática artística.



O CHÃO PARA DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO

Teatro de Grupo e
preparação corporal
na cidade de São Paulo

2.1
O relato de
uma história com
muitas histórias
no Teatro de Grupo



Para contextualizar o Teatro de Grupo da cidade de São Paulo, trago um relato pessoal de um sujeito que se mistura ao contexto de um sujeito histórico coletivo. Nessa forma de produção, criação e vida dificilmente se separam, e essa fusão dá forma ao pensamento, conduz essa escrita e é nesse contexto que exerço, dentre outras, a função de preparador corporal, embora não se trate, aqui, de trazer a minha prática. Ainda assim, essa narrativa contém parte da minha trajetória no teatro que se costura a de tantas pessoas e coletivos que optam por uma forma de produção múltipla e coletiva. Começo por uma demarcação de território importante para a práxis do Teatro de Grupo, que é a sua definição como sujeito histórico, como descrito na dissertação do Caio Franzolin:

Por sujeito histórico entendemos todos os agentes da ação social, aqueles e aquelas que participam do processo histórico e cujas ações interferem nele, sendo indivíduos, grupos ou classes sociais. A condição de sujeito histórico individual e coletivamente pressupõe a consciência das possibilidades de mudanças e permanências históricas [...] [Aqui] adotaremos a denominação sujeito histórico teatro de grupo uma vez que há, naqueles que consideramos teatro de grupo da cidade de São Paulo, uma consciência coletiva sustentada em uma análise pertinente da realidade e uma ética presente nos grupos que compõe esse sujeito histórico, a partir de sua atuação. (Franzolin, 2022 p. 23)

É a partir deste recorte de fazer e pensar o teatro no qual estou inserido que busco observar aspectos relacionados à preparação corporal, suas abordagens, aspectos técnicos, metodológicos, criativos, seus agentes e de que maneira sua relação com a cena pode construir dramaturgia e linguagem. Para tanto é preciso apresentar as especificidades desse modo de produção, que tem como um de seus pressupostos articular-se ao tempo histórico no qual está inserido e as inerentes questões e contradições do mesmo.

Topei com o Teatro de Grupo de São Paulo em 2009, como quem distraidamente bate o pé numa pedra antiga, a partir de um curso gratuito da linguagem do palhaço, realizado com o apoio Prêmio de Interações Estéticas¹ da Funarte, conduzido

1 O prêmio apoiava projetos de residências artísticas de diversas linguagens nos Pontos de Cultura, que eram espaços culturais em todo o país que recebiam apoio do Ministério da Cultura, dadas as suas ações sociais ou artísticas nas regiões em que estavam situados. O curso era uma das ações da residência artística chamada "Tá combinado! O clown na prática do intérprete cômico", contemplada pelo prêmio em 2008.

por Cida Almeida.² A partir desse encontro, um mundo se descortinou para mim. Um mundo no qual era possível se viver de teatro, ainda que de forma instável, e que havia a possibilidade de nos colocarmos como autores de nossas narrativas e contar histórias de outras pessoas não vistas. Mesmo sem conseguir evitar algumas precariedades e outras contradições, era e é, apesar de tudo, possível compartilhar reflexões e nos posicionarmos na contramão da máquina de moer gente que é o sistema no qual estamos inseridos.

Cida Almeida costuma apontar em seus cursos e oficinas dois aspectos intrínsecos no fazer teatral: a ética e a estética. A primeira produziria a segunda que alimentaria a primeira, nesse fluxo de criação que não está alienado de seu contexto. Depois dos três meses de curso pelo projeto, segui para um grupo de estudos conduzido por ela, a partir da linguagem das máscaras e do teatro popular, em um processo formativo para criação de repertórios individuais e coletivos dos integrantes dentro dessa linguagem. O G. E. C. A. - Grupo de Estudos de Clowns Anônimos é um espaço de formação e prática artística com encontros semanais de trabalhos práticos e nos quais são compartilhadas leituras, filmes de referência, apresentação de seminários e cenas. Depois de dois anos neste processo formativo, alguns dos integrantes da segunda edição do G. E. C. A. passaram a fazer parte do núcleo artístico do grupo de teatro Clã - Estúdio das Artes Cômicas, e montamos juntos dois espetáculos entre 2011 e 2013. Em 2014, formamos um núcleo artístico independente chamado A Próxima Companhia³, coletivo com o qual sigo até hoje desenvolvendo trabalhos artísticos e pedagógicos.

2 Nascida em Salvador-Bahia, doutoranda pelo PPG-Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado de São Paulo - UNESP Pós-graduada em Educação pela Universidade Nove de Julho - UNINOVE e graduada em Filosofia pela Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL e artista formada pela Escola de Arte Dramática-USP. É pesquisadora de procedimentos metodológicos e uma teoria de aprendizagem para a formação do Intérprete Popular Brasileiro com bases em uma epistemologia oriunda de matrizes africanas e aplicações das práticas da pedagogia das máscaras traçando paralelos e reconhecendo a importância dos saberes populares do circo, do teatro de rua, das danças, cantos e cantigas populares. Desde 1987 trabalha com a docência no ensino não-formal. Arte-educadora, artista e filósofa trabalha dentro dessas perspectivas de formação e da comédia brasileira a partir do ano de 2001, quando cria o Clã - Estúdio das Artes Cômicas, espaço de pesquisa, formação, criação artística, terreiro de afetos e crescimento de gentes.

3 A Próxima Companhia é um coletivo formado em 2014 que desenvolve ações artístico-pedagógicas e desde a sua fundação mantém uma sede de forma independente no centro de São Paulo. A Próxima tem o núcleo artístico composto por Caio Franzolin, Caio Marinho, Juliana Oliveira, Paula Praia e eu, um grupo de atrizes e atores que desenvolve seu trabalho cênico a partir das questões da memória e disputas urbanas e territoriais. Sem direção fixa, o grupo convida diretoras e diretores para trabalhar de acordo com as propostas, argumentos, linguagem e disparadores criativos trazidos pelos seus integrantes. Mais informações em www.proximacompanhia.com.br

Foi nesse período formativo, entre 2009 e 2013, que fui apresentado a dezenas de outros coletivos de teatro que mantinham outros núcleos de pesquisa, grupos de estudos, oficinas que pude participar e ver apresentações de seus trabalhos cênicos em mostras, temporadas e circulações.

Cada grupo possui um conjunto de características organizacionais e artísticas que vai se moldando a partir da justaposição de experiências, escolhas estéticas, éticas e políticas, influenciadas diretamente pelo território no qual cada coletivo está situado, pela escolha dos espaços de representação, linguagens cênicas e temáticas discutidas. Mesmo com a variedade de combinações possíveis de tais aspectos, singularidades nas proposições e modos de fazer dos grupos, existem aspectos que são partilhados, em diferentes proporções, que os aproximam e estabelecem uma unidade entre eles, conforme nos lista Alexandre Mate:

O caráter democrático e de partilha nas relações de criação, produção e circulação; os temas decorrentes do chão histórico do momento de criação da obra, em proposição épica; a opção pelo trabalho com as contradições histórico-culturais em substituição aos conflitos e as intersubjetividades características do ensimesmado teatro hegemônico; a partitura aberta e porosa da dramaturgia de texto e de cena; os expedientes metateatralistas; o costuramento entre narração e representação; os processos de colaboracionismo parcial ou total; a inserção nas comunidades onde se sediam os coletivos; os processos de constante revisitação das obras; o trânsito com novas proposições metodológicas e formais; a polifonia e o rebatimento de diversos pontos de vista nas narrativas: de texto e de cena; criação de novas e surpreendentes categorias teatrais... (Mate, 2020, p. 23)

Essa trama de aspectos que caracterizam os coletivos no Teatro de Grupo está interligada. A relação direta com os territórios⁴ e comunidades que os compõem traz à tona questões sociais e temáticas que decorrem das contradições e relações de opressão do tempo histórico que vivemos. Para a reelaboração cênica dessas disputas de poder e construção de obras com narrativas contra-hegemônicas, a apresentação em forma épica explícita e busca desmontar para o público - e com o público

4 Manter uma sede ou espaço cultural não é uma condição de inclusão no Teatro de Grupo. Muitos coletivos acabam optando por ter sede pela autonomia de desenvolvimento de suas práticas, armazenamento de cenários e materiais cênicos, e cessão de espaço para outros coletivos que não tem sede ou que desejam circular seus trabalhos em outras regiões. A gestão do espaço, quando o grupo tem sede, se torna um trabalho a mais que pode ser organizado de diversas formas, de acordo com a dinâmica de cada grupo.

- o caminho da construção dos discursos oficiais, tornados naturais pelos detentores do poder.

Assim, as peças criadas por este sujeito histórico trazem temáticas posicionadas politicamente e apresentam mais de uma perspectiva, explicitando contradições, afastando-se do drama burguês e do aspecto individualizado do teatro hegemônico. Para costurar espaço, tempo, política e gentes, ora são traçados paralelos históricos a partir de narrativas orais, obras literárias e dramaturgias pré-existentes, lançando um olhar contemporâneo para as questões tratadas nelas e atualizando-as, ora são elaboradas novas narrativas. Em ambos os casos, são criadas dramaturgias autorais. Este alinhavo, que dá origem aos trabalhos cênicos dos grupos, é feito de forma processual, dada a característica colaborativa dos processos e experimentação de diferentes expedientes cênicos, nos quais as diversas áreas de criação, como por exemplo, direção, cenografia, iluminação, figurino, dramaturgia, atuação e trilha sonora, são afetadas umas pelas outras.

Os aspectos de colaboração entre as áreas criativas e criadores, combinação e experimentação de linguagens, modificam o processo como todo e influenciam os trabalhos corporais e treinamentos que serão desenvolvidos na pesquisa para a criação do espetáculo. Os corpos de atrizes e atores transpondo textos, propondo temáticas e estéticas, elaborando narrativas e construindo relações entre criadores e público, e não mais executando marcas ou reproduzindo textos decorados e seguindo ordens dentro de uma hierarquia nos moldes do teatro hegemônico. Nessa forma de criação e de pesquisa artística aberta, com investigação de elementos cênicos e orientada por determinados procedimentos, a preparadora ou preparador corporal também se encontram nesse campo criativo de trocas e interferência entre as áreas de forma a potencializar o espetáculo via corpos dos atuantes.

Nesse contexto, a pergunta lançada por Tavares (2013, p. 59), “O que propor ao corpo do ator?” ressoa perfeitamente, pois os procedimentos e proposições corporais devem estar em diálogo permanente com os outros elementos de construção de uma obra cênica, não apenas executando as demandas e necessidades vindas da direção ou da dramaturgia, mas sendo mais um elemento constitutivo da linguagem do trabalho cênico construído via pesquisa - mais uma das características presentes no modo de criação do Teatro de Grupo.

A aproximação regida por objetivos comuns faz com que o grupo se transforme em um organismo vivo, no qual as relações sensíveis determinam processo e resultado. Ou seja, o grupo, na sua conformação particular concreta, já é seu primeiro produto e todas as etapas de produção artística buscam e confirmam essa identidade. (Garcia, 2017, p. 57)

Faço parte de um coletivo que se forma e se constitui como sujeito histórico Teatro de Grupo, e nesse contexto de formação não-formal aprendi que no teatro independente todo mundo faz de tudo, todo mundo é responsável por diversas áreas, da concepção à difusão dos trabalhos artísticos. Na estruturação organizacional desses coletivos, existe a busca por formas mais horizontalizadas de trabalho e dinâmicas próprias de produção. O Teatro de Grupo, como define Mate (2020, p. 21), “corresponde a formas de agrupamento associativas, cuja prática, de modos diferenciados, pressupõe um tipo de gestão mais coletivizado e permanente”. Frequentemente pessoas ou grupos de pessoas dentro dos coletivos assumem prioritariamente algumas funções além da atuação, como produção, cenografia, figurino ou preparação corporal por exemplo, mas raramente se exerce uma função única, de forma diferente dos teatros comerciais, nos quais as funções estão demarcadas, sem flutuação entre elas.

“Apesar de aqui residir uma das principais críticas concernentes à criação coletiva - o acúmulo de funções - acredito que a apropriação de responsabilidades nos diferentes setores da criação, oportunizou o desenvolvimento das habilidades do ator além da atuação. E não se restringia apenas ao ator, mas ao diretor que muitas vezes se engajava na atividade dramática e/ou cenotécnica, e a todos que se envolviam com as questões pertinentes à produção e sustentabilidade do grupo.” (Fisher, 2010, p. 35)

Essa sobreposição de tarefas pode constituir uma faca de dois gumes, uma vez que não se dedica exclusivamente a uma atividade e as funções de produção costumam se apresentar como urgências e consumir parte do tempo de aspectos criativos do processo, mas ao mesmo tempo se desenvolve uma noção mais ampla de como o trabalho se dá. Assim, as relações de afeto e de pertencimento do trabalho que vão sendo construídos, a descoberta de potencialidades e desenvolvimento de repertórios de trabalho para permanência e sobrevivência dos indivíduos e do próprio coletivo, são reais. Sem romantizar de forma alguma a precariedade e a sobrecarga de trabalho que pode ser gerada em alguns integrantes, fatos

que são temas recorrentes de reuniões e discussões nos grupos, é preciso o esforço por meio do diálogo e tomadas de atitudes para se chegar no processo de fato horizontal, sem a ilusão de que a horizontalidade é um ponto de partida ou uma conquista definitiva - ela é um experimento, uma ideia a ser posta em prática cotidianamente, na contramão de uma operação individualista da vida como eficazmente instaurou o neoliberalismo.

Entrei para fazer bilheteria, depois como atriz para substituir uma outra pessoa no espetáculo, fiquei e fui conquistando vários espaços. Como o Incêndio é Teatro de Grupo, fazemos várias coisas, nunca uma função só. Dentro do Incêndio faço muitas funções - hoje faço direção de produção, figurinos, sou arte-educadora e oriento os trabalhos corporais. Quando o processo de pesquisa passou a ser compartilhado com todas as pessoas do grupo, e não ficava somente na mão da direção, comecei a participar das discussões de pesquisa, e a trazer e propor caminhos que eu gostaria de seguir. [Morato, 2022]⁵

Foi carregando e montando o cenário para apresentar e logo depois desmontar, carregar de novo e partir para o próximo local de apresentação ou descarga, fazendo planilhas orçamentárias, cronogramas, ensaiando de estação de trem à sala de casa, escrevendo projetos, sonhando peças, fazendo festa de rua, flyer de divulgação, varrendo chão da sede, propondo cenas, pintando paredes, dando aulas, mantendo uma sede alugada sem projeto, apresentando e mais um incontável número de atividades que aprendi que um grupo de teatro se faz de muitas camadas, braços, relações, suor, tensões e afetos. E, não raramente, se formam redes entre coletivos de Teatro de Grupo da cidade de São Paulo que se reúnem para construir trabalhos, reivindicar a continuidade de políticas públicas conquistadas, apoiar outros coletivos que têm seus espaços ameaçados pela especulação imobiliária com o aumento abusivo dos aluguéis, ou mesmo nos despejos sofridos por outros grupos.

2.2

Como se construiu esse chão: As lutas de um coletivo de coletivos

⁵ Fala de Gabriela Morato em mesa-redonda realizada em 18 de novembro de 2022, como uma das atividades desta pesquisa.



CRIAR ILHAS DE DESORDEM NO MAR DE NOSSA ORDEM CAPITALISTA

HEINER MÜLLER

Os grupos de teatro que surgiram nas décadas de 1960 e 1970, e que propuseram outras formas de organização do trabalho, reposicionamento de centralidade das funções, uso de espaços não-convencionais para as apresentações e com temáticas sociais demarcadas, estão na raiz do que a partir de década de 1980 passou a se difundir pela expressão Teatro de Grupo, ligado ao chamado teatro alternativo (Cavalcanti, 2018). O período de redemocratização provocou mudanças no funcionamento dos grupos que se encontravam encurralados na lógica da mercadoria para a continuidade de seus projetos.

O final da década de 1990 e o começo dos anos 2000 foram de extrema importância, com conquistas para o desenvolvimento deste modo de produção em São Paulo. Por meio de fóruns, movimentos e disputas políticas, foram conquistados a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e um conjunto de políticas públicas voltadas ao teatro como: Programa Vocacional, Formação de Público e a Ocupação dos Teatros Distritais⁶ e alguns espaços públicos por coletivos teatrais. Ações que provocaram uma mudança significativa no volume de produção e difusão teatral na capital. Ações fruto do movimento político das fazedoras e fazedores de teatro, e é importante citar a presença e atuação de Celso Frateschi como Secretário de Cultura do Município, profissional da cena diretamente envolvido com o movimento de Teatro de Grupo, e que como secretário de cultura do município estimulou e apoiou diversas das iniciativas citadas.

No fim da década de 1990, como fruto de tal processo político, que empurrava a produção teatral para um beco sem saída e tinha na mercantilização da arte o ponto de chegada da produção, irrompe o Movimento Arte Contra a Barbárie, que trazia propostas contrárias à lógica da mercadoria. Dentre essas propostas, uma a “vingar” dizia respeito à relação dos grupos com as políticas públicas. Quais seriam as possibilidades de criação de programas para a cidade nos quais o teatro aparecesse como uma possibilidade popular, acessível, de pesquisa e investigação sobre a sociedade. Daí surgiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Em 2002, com a aprovação, a Lei de Fomento ao Teatro foi transformada em uma política pública de referência para uma série de outras que surgiriam local e nacionalmente. A Lei cumpre papel de articuladora, a partir de

⁶ O Programa Vocacional, nasceu como Teatro Vocacional, e é uma ação ainda vigente da Secretaria Municipal de Cultura de formação artística, atualmente com Artes Visuais, Audiovisual, Circo, Dança, Literatura, Música e Teatro em diversos equipamentos públicos da cidade. Já os programas de Formação de Público e Ocupação dos Teatros Distritais foram descontinuados.

uma vitória da categoria ante o beco do mercado. A partir daí coletividades e grupos articulam-se podendo realizar projetos continuados de articulação entre o teatro e a cidade. Nesta fase, diversos coletivos organizaram-se jurídica e politicamente em torno da Cooperativa Paulista de Teatro, que se caracteriza em uma espécie de força agregadora e organizadora para grupos, cooperados ou não. (Pompeu; Vasconcelos, 2020, p. 29)

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo foi instituído por meio da Lei nº 13. 279/02, e tem por objetivo principal, presente no seu artigo 1º, o apoio à manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o seu acesso pela população. Tal objetivo se efetiva nos grupos que se enquadram nas premissas da lei, sendo uma delas a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado. Neste período e, de certa maneira, até hoje, a Cooperativa Paulista de Teatro⁷ se configura como esse órgão aglutinador, um coletivo formado de diversos coletivos, que oferecia e segue oferecendo condições legais para o desenvolvimento e contratação do trabalho de grupos que atuam dentro dessa perspectiva e sendo ponta de lança em diversas disputas e conquistas políticas para a categoria.

Como fruto desse conjunto de políticas públicas, dando continuidade às práticas de coletivos de décadas anteriores, era possível assistir criações cênicas que não estavam presas aos espaços e formatos hegemônicos. Era possível ver espetáculos às 15 horas de uma segunda-feira atravessando bairros, peças realizadas na beira de uma das represas da cidade, em espaços históricos tombados, em galerias subterrâneas, em ocupações de moradia, ou pendurados em prédios, ou destruindo as paredes de uma sede desapropriada que viraria um empreendimento imobiliário, ou ainda nas escadarias do Teatro Municipal, em albergue para população de rua, em ônibus, em casas de pessoas e em espaços culturais independentes que no começo dos anos 2000 se multiplicaram, com muitos deles localizados nas bordas da cidade e em regiões de vulneráveis do centro,

7 Fundada em 1979, é a primeira cooperativa de cultura do Brasil, ano seguinte à lei que tem por objetivo garantir direitos de artistas como trabalhadores e oito anos depois da aprovação da Lei do Cooperativismo. Representa jurídica e politicamente artistas individuais e grupos, oferecendo estrutura física de trabalho, criando condições e possibilidades de produção e difusão dos seus trabalhos e sendo o principal órgão representativo da categoria nas últimas décadas e, portanto, alvo frequente de ataques de setores liberais e do próprio Estado.

em trabalhos realizados por e com pessoas desses territórios.

Os grupos pressupõem o espaço alternativo para implementação de seus projetos artísticos. Trata-se não apenas de rejeitar o espaço do teatro burguês, mas encontrar um lugar que corresponda mais fielmente às necessidades expressivas e às inquietações ideológicas dos grupos, no anseio por um contato mais direto com a sociedade, em particular aqueles segmentos que têm pouco ou nenhum acesso aos bens culturais. (Garcia, 2017, p. 52)

Como apontado anteriormente, na forma de produção em grupo não existe a possibilidade de apartamento da realidade e das contradições presentes na nossa sociedade. Assim sendo, as rodas de discussão, reuniões na Cooperativa Paulista de Teatro, as aulas públicas promovidas pelos coletivos, os encontros entre grupos e com pesquisadores, ativistas e militantes de diversos movimentos sociais, constituíram-se em espaço de formação para integrantes dos grupos que compõem esse sujeito histórico. No livro *Territórios e Paisagens - estudos sobre teatro* de Silvana Garcia, a autora reflete sobre a história de um modo de fazer teatro contra-hegemônico e compartilha experiências de grupos que iniciaram metodologias de processos coletivos e colaborativos da década de 1960 e 1970, no Brasil e fora dele, somado aos aspectos relativos ao posicionamento político desses grupos que ainda estão presentes no modo de produção do Teatro de Grupo atualmente.

Há uma urgência de natureza artística, associada à construção de uma consciência política, que conduz à necessidade de uma ação de alcance social e estético, seja pelos temas e formas dispostos pelos espetáculos, seja pela necessidade de afirmar-se “em campo” - o que, em alguns grupos, conduz diretamente à militância, num trabalho próximo ao da agitação. Em outros grupos, esse impulso para construção de um novo modo de fazer teatro vincula-se simplesmente ao entendimento do teatro como uma força relevante para a cultura, e associa-se ao desejo de se constituir como um coletivo solidário, visando ao desenvolvimento humano e comunitário. (Garcia, 2017 p. 50)

Esse impulso militante com relação ao teatro ou em outras áreas sociais se apresenta de forma evidente nas ações desenvolvidas pelos coletivos, e se percebe pela relação entre forma e conteúdo de suas peças, espaços de apresentação e ações pedagógicas, realizadas por meio de oficinas tanto práticas quanto teóricas nos mais variados campos como pedagogia, sociologia, urbanismo, geografia e história social. Alguns coletivos de São

Paulo estão diretamente vinculados aos movimentos sociais, como o *Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes* e a *Companhia Antropofágica*, e muitos outros ainda atuam como aliados em lutas sociais.

É importante ressaltar que, no período de distanciamento físico decorrente das condições sanitárias na pandemia de COVID-19, vivida nos anos de 2020 a 2022, diversos coletivos se articularam com comunidades, representantes políticos e instituições para oferecer ajudas materiais aos movimentos que atendem populações vulneráveis e/ou transformaram suas sedes em espaços de acolhimento, distribuição de alimentos e roupas, como por exemplo a sede do *Pessoal do Faroeste*, Teatro de Contêiner da Cia. Mungunzá e da Casa Balaio do Coletivo Estopô Balaio.

As mudanças recentes do cenário político, social e econômico do país, agravadas pela pandemia e as alterações no mundo do trabalho com o avanço da pejetização (Antunes, 2015; Orbem, 2016), o encarecimento do custo de vida e portanto a necessidade de diversos trabalhos para conseguir o sustento básico, afetam diretamente o modo de produção dos grupos, pois sobrecarrega corpo e mente, e torna mais difícil conciliar agendas, o que gera redução dos períodos de ensaio das criações, que por sua vez afeta a forma do trabalho na sala de ensaio e consequentemente os resultados cênicos desses processos. O esforço de estar junto e criando em coletivo sendo mais uma vez um caminho oposto à lógica neoliberal capitalista de operação da sociedade atual.

2.3 A preparação corporal no teatro



**O QUE FAZ
UM CORPO SE
MOVER EM CENA?
DE QUE FORMA
ELE SE MOVE?
QUAL A DIREÇÃO
E SENTIDO
DESSE MOVIMENTO?
COMO
POTENCIALIZAR
A COMUNICAÇÃO
DO CORPO?**

Um trabalho sobre e para o corpo cênico

Falamos além das palavras e escutamos além dos ouvidos. Possivelmente foi a percepção dessa ampliação da função dos sentidos que me despertou o interesse pelo corpo na cena. Primeiro no reconhecimento do meu próprio corpo, com minhas facilidades e dificuldades, acessos e espaços não revelados e a tentativa de encontrar outras possibilidades de comunicação, de dar movimento e traduzir as coisas para as quais eventualmente eu não encontro palavras. Nesse mergulho no corpo, que é para dentro e para fora, com suas estruturas e afetos na busca de possibilidades de expressão, fui aos poucos desenvolvendo também o interesse em olhar para outros corpos que eu sentia - com a visão, tato, audição, olfato, paladar e intuição - nas salas de ensaio, nos processos criativos e na cena como atuante ou espectador. Assim encontrei no corpo um espaço de interesse e aprofundamento de pesquisa, com aproximações e distanciamentos sobre o trabalho deste em cena, suas possibilidades, estéticas e linguagens. A partir daí se instaura o desejo de pesquisar em diferentes espaços as práticas de preparação corporal - práticas no plural, porque as tramas que criam campos de atuação são compostas de múltiplos fios.

Essa pesquisa é construída a partir da reunião de aspectos que buscam contextualizar, estruturar e definir a função de preparação corporal e dos trabalhos corporais no campo teatral. Articulando pessoas e referenciais teóricos que têm deixado seus corpos estabelecerem diálogos, abrir espaços de escuta e treinar a percepção para os corpos em cena. No trânsito entre percepção do corpo, formação, técnicas, expressividade, criação, comunicação e expansão de potencialidades do movimento, o trabalho de preparação corporal busca desenvolver a consciência dos atores para o que está visível nos seus corpos, mas também para o que não está e pode vir a ser, para o que antecede a ação e para o rastro que ela deixa quando termina, criando e conduzindo práticas de sensibilização de si, do outro, para e com o outro, no caminho da comunicação para a cena.

O surgimento de uma nova função

Em um breve histórico, a preparação corporal no modo como a concebemos hoje é um campo de trabalho técnico-criativo nas artes cênicas que se realiza no corpo das/dos atuantes e vem sendo nomeado e demarcado no Brasil principalmente a partir do final da década de 1960 (Tavares, 2010), fruto do trânsito e surgimento de novas linguagens artísticas e novas proposições estéticas.

O precursor da utilização dessa nomenclatura e do desenvolvimento de trabalho de conscientização do corpo e do movimento para atrizes e atores foi Klauss Vianna⁸, que inaugura esse campo no teatro a partir da segunda metade da década de 1960, e tem seu trabalho pioneiro reconhecido por diversos artistas e pesquisadores que têm difundido sua história e seu trabalho, dentre elas Joana Ribeiro da Silva Tavares. A autora produziu diversas pesquisas e publicações sobre o campo da preparação corporal, dentre elas *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor* (2010), na qual destrincha o início de uma prática corporal a partir da trajetória de Klauss no teatro, organizando um inventário de seus trabalhos como preparador corporal, reunindo relatos de atrizes, atores e diretores, matérias sobre espetáculos nas quais apareciam menções ao trabalho corporal desenvolvido por ele nos veículos de comunicação da época. Sua pesquisa recolhe e elenca a variedade de terminologias usada por Vianna para definir o trabalho corporal que desenvolvia para cena, indicando que ele mesmo continuamente pesquisava e desdobrava essa função.

Dado o grande volume de obras e pesquisas que se dedicam ao trabalho de Klauss Vianna, esta pesquisa não se estenderá neste tópico. No entanto, é inegável a influência do trabalho dele em outros profissionais da área do corpo tanto na dança quanto no teatro, e a continuidade de seu pensamento sobre o trabalho corporal no seus “sucessores” e “colaboradores”, os também

Vianna, Angel⁹ e Rainer - além de uma variedade de artistas e pesquisadoras como Neide Neves, Zélia Monteiro, Jussara Miller, Ivaldo Bertazzo, Lia Rodrigues, Deborah Colker, entre tantas outras que tiveram seus corpos e suas práticas atravessadas pelo contato com Klauss. A busca pela conscientização corporal, relação entre espaço interno e movimento externo, alinhamento ósseo, busca por apoios e alavancas de movimento são alguns princípios do trabalho que Klauss aplicava nos elencos com os quais trabalhava, e que seguem sendo referências nas pesquisas corporais desses e de outros artistas até hoje.

Tavares (2010) menciona um boom da expressão corporal no país nas décadas de 1970 e 1980, relacionado ao trabalho desenvolvido por Klauss Vianna no Brasil e convergente com o desenvolvimento da *expressão corporal* na Argentina por Lola Brikman e Patricia Stokoe, que estiveram no Brasil para ministrar oficinas. Brikman e Stokoe junto a outros artistas formaram um grupo de estudos e se debruçaram e experimentaram materiais relacionados ao movimento e à música. Stokoe, que havia passado um período em Londres no período do pós-guerra, foi influenciada pela dança de Isadora Duncan e pelo contato com técnicas corporais de Laban e Feldenkrais. Brikman em seu livro *A Linguagem do Movimento*, lançado em 1989, apresenta aspectos de uma prática corporal na qual se encontra aproximações com as práticas dos Vianna, como a percepção do corpo e a relação deste com o espaço, atenção para diferentes qualidades de movimento e a relação com a criatividade. Essa convergência demonstra o redimensionamento da importância do trabalho corporal nas artes, que não está desarticulado das necessidades do período histórico.

A segunda metade do século XX, na Europa, Estados Unidos e no Brasil, é marcada pela difusão e surgimento de novas práticas e métodos de criação artísticas, técnicas corporais e teatrais. Principalmente a partir da década de 1960, segundo Guinsburg (2006), o chamado movimento de contracultura teve no teatro um importante difusor do sentimento de revolta contra as instituições, que inspiraram obras ditas marginais por representar o abandono de ambições burguesas, incluir grupos historicamente excluídos e pregar a liberdade sexual e lutas por

8 Klauss Vianna (1928 - 1992) foi bailarino, coreógrafo e preparador corporal autodidata. Desenvolveu uma metodologia própria de trabalho, sistematizada por terceiros, uma vez que a mantinha aberta e seguia continuamente atualizando sua técnica, dada sua inquietude criativa e contínua reflexão sobre suas práticas. O trabalho e a vida de Klauss tanto na dança quanto no teatro são amplamente pesquisados e possuem vasta bibliografia, dada a importância e influência do seu trabalho nas artes cênicas e pode ser encontrado, dentre outras fontes, nas obras das pesquisadoras Joana Ribeiro da Silva Tavares, Neide Neves, Jussara Miller, Márcia Strazzacappa, Cássia Navas e do próprio.

9 Angel Vianna é bailarina, pesquisadora, professora e coreógrafa. Desenvolveu um trabalho corporal próprio denominado “Conscientização do Movimento e Jogos Corporais” e é fundadora e diretora da Escola e Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro.

direitos. No Brasil, estes aspectos aparecem mais fortemente a partir da década de 1970, com influência do Tropicalismo, cinema marginal e imprensa independente - não por acaso em um momento de extrema violência e restrição da liberdade política, uma vez que em 1964 estava dado o Golpe Civil-Militar e seu arrocho em 1968 com o Ato Institucional número 5, iniciando neste período os chamados “anos de chumbo”.

O contexto histórico demandou uma politização dos processos artísticos e uma radicalização dos modos de fazer. Garcia (2017) afirma que nesse período foi preciso romper com os modelos de criação estabelecidos, abrindo portas para procedimentos coletivos, uma das marcas do teatro no século XX e uma das respostas a esse contexto foi o processo colaborativo. Fischer (2010) faz um mapeamento do processo colaborativo no Brasil, principalmente de grupos da região Sudeste, e relata a história do teatro de criação coletiva que foi um movimento marcante dos anos de 1960 e 1970, com influência do movimento de contracultura, e que produziu uma variedade de experiências com características que deixaram marcas no modo de produção do Teatro de Grupo atual, como a busca por relações mais horizontais no processo criativo, a busca de uma descentralização da figura do diretor na criação, entrelaçamento entre arte e política e produção de linguagens e metodologias próprias de trabalho.

O rompimento com os cânones e a necessidade de reestruturação produz uma mudança na compreensão, sentido e intencionalidade do ato teatral. A cena passa a ser compreendida como uma sobreposição de dramaturgias: textual, espacial, corporal, da luz e da relação com o espectador. Nesse contexto, o sentido do trabalho corporal também se reconfigura e a expansão do olhar para o corpo nas artes cênicas não aparece como um fenômeno pontual, datado ou restrito a um determinado local, mas um processo que se deu em múltiplas frentes e lugares e que gerou e continua a gerar novas necessidades nos processos criativos, outras formas de trabalho e novas funções, dentre elas a preparação corporal.

O trabalho corporal para atrizes e atores não aparece como exclusividade nesse momento de reconfiguração das formas de criação teatral. Desde o começo do século XX, são criados e chegam ao Brasil diversos sistemas de atuação que pensam a fisicalidade de atrizes e atores desenvolvidos por diversos mestres/mestras encenadores, tais como Stanislavski, Meyerhold,

Grotowski, Barba, Mnouchkine, Brook, Bogart entre outros - metodologias que foram assimiladas e amplamente difundidas no nosso país, pois havia e ainda há uma grande apropriação e reprodução de tendências europeias e estadunidenses no campo das artes (e não apenas). Tais sistemas e métodos se estruturam a partir de uma linguagem cênica específica e da forma com a qual a atriz e o ator devem, segundo cada proposição, conduzir seu corpo, sua voz, sua mente e/ou suas emoções na cena e nas salas de ensaio. Cada um desses métodos é composto por um conjunto de princípios, práticas e treinamentos específicos que servem à estética da obra que se busca alcançar, e foram replicados nas escolas de teatro e nas formações de atrizes e atores.

No livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator* (2017), a autora Sônia Machado de Azevedo sintetiza e traça um panorama das diferentes concepções do corpo nos mais reconhecidos sistemas hegemônicos e ocidentais de encenadores teatrais e de dança do século passado. Em todos eles aparecem aspectos a serem desenvolvidos corporalmente e muitos ainda incluem práticas como balé clássico, esgrima, ginástica, T'ai Chi e práticas de teatro oriental como Katakali e Nô, como exemplos. Essa atenção para o corpo dos atuantes nos métodos de encenadores revela, dentre outras coisas, que cada um desses sistemas possui um modelo de corpo ideal, virtuoso em habilidades técnicas e desempenho, com atributos de força, virilidade e esteticamente dentro de formas hegemônicas sobre o cânone padrão de beleza, com competências e habilidades a serem obtidas ou dominadas e que atrizes e atores deveriam ajustar a realidade de seus corpos e suas características a padrões pré-estabelecidos, com esses procedimentos a serviço de uma estética ou da execução de determinada dramaturgia.

O texto dramático era ensinado nas escolas como se se tratasse de um método seguro de formação de atores. Burlando o fato irrefutável de que o texto teatral não é um método de interpretação e não contém em si uma proposta de atuação necessária, que brote organicamente de sua estruturação interna, a interpretação dos clássicos, o estudo das grandes cenas de Shakespeare, Molière, Racine ou Tchekov era eleito como meios privilegiados de formação do ator. A criação de um projeto de formação do ator que dependesse menos do texto dramático ou que evidenciasse, por meio de um projeto cênico, suas leituras possíveis ainda demorou alguns anos para se efetivar. (Fernandes, 2010, p. 195)

O reposicionamento da importância da expressividade do corpo na cena e nas salas de ensaio gera consequentemente uma mudança nos espaços de formação de atrizes e atores. Novos espaços surgem com novas propostas metodológicas e aulas de corpo e/ou expressão corporal começam a compor as grades das escolas de formação teatral tanto a nível superior universitário como ensino médio técnico/profissionalizante, de forma a instrumentalizar atuentes para acompanhar as necessidades relativas às formas de criação do tempo presente, nas quais o trânsito entre linguagens e funções se dá com maior fluidez e a prática do trabalho atoral é propositivo de cenas, de dramaturgia e de elementos da encenação.

Esse deslocamento do texto, que deixa de ser o ponto central da encenação, provoca uma série de mudanças encadeadas que vão desde a linguagem da peça, formas de ensaio e processo criativo, relação com público, até a estrutura e conteúdos trabalhados nos espaços de formação. Cada atuante encontrará nas diferentes práticas corporais, linguagens e estéticas, os lugares de identificação, dificuldade, prazer ou dor com as demandas de cada técnica, e são esses afetos que vão reverberar nas escolhas estéticas de suas criações. O ator e pedagogo Jacques Lecoq¹⁰ inclui a preparação corporal e vocal como parte do segundo eixo de sua pedagogia e, segundo ele, a preparação não visa alcançar um modelo corporal nem impor formas teatrais pré-existentes, mas sim ajudar a encontrar sua forma justa, sem excessos ou faltas. No que diz respeito ao trabalho corporal para o teatro desenvolvido por preparadoras e preparadores corporais, não há caminho ou ponto de vista único - aspectos prioritários em um contexto de criação podem não ser tão importantes em outros e cada linguagem trabalhada apontará caminhos, estéticas e plasticidades corporais específicas. Nesse sentido, a presença da preparação corporal nos processos tem por objetivo potencializar ações e propostas tanto do elenco quanto da direção no sentido de encarnar ideias e conceitos, ampliando as camadas de comunicação do espetáculo.

O teatro é uma arte polissignica ou polissêmica, isso significa que ele é formado de diferentes criadores de signos. O texto cria signos, a luz cria signos, o figurino, a maquiagem, o espaço... Para mim o principal criador

¹⁰ Jacques Lecoq (1921 - 1999) foi ator, pedagogo e estruturou uma pedagogia a partir das máscaras teatrais e do trabalho corporal, propondo um diálogo entre diferentes modelos de atuação, como tragédia, clown, bufões, melodrama como ferramentas para os intérpretes.

de signos no teatro é o corpo do ator, e é isso que me interessa. O meu trabalho parte do lugar da comunicação, de como com os corpos eu crio signos diretos, claros e eficientes para contar uma história para o espectador. [Longo, 2023] ¹¹

Tavares (2010) constrói a narrativa de uma prática corporal desenvolvida especificamente para o corpo de atrizes e atores e que dialoga diretamente com as necessidades da obra, refletindo sobre seu surgimento e suas práticas. Seguindo este mesmo trilha de contorno do campo da preparação corporal, temos a dissertação de mestrado do Daniel Leuback (2016), na qual o autor apresenta pesquisadoras e pesquisadores, refaz um panorama histórico de surgimento dessa função no Brasil, levanta especificações da função, compartilha aspectos de registros profissionais junto aos órgãos representantes da categoria e, por fim, faz um estudo de caso observando dois trabalhos da companhia franco-brasileira *Dos à Deux*. Leuback em seu percurso também levanta aspectos relacionados à prática do trabalho de atrizes e atores fazendo uma distinção entre treinamento, preparação e formação, na qual o primeiro não está vinculado à criação de uma obra ou a uma linguagem e estéticas necessariamente, mas sim ao desenvolvimento e aperfeiçoamento técnico da atuação, para domínio e precisão na execução de movimentos ou emissões vocais ou de procedimentos de acesso às memórias ou emoções com uma tendência de recorte maior das técnicas praticadas. O segundo se articula com a linguagem e aspectos estéticos definidos pelos parâmetros da obra que será criada e, pode articular elementos técnicos distintos que resultem e auxiliem a criação do espetáculo. Por último, a formação é focada na introdução de elementos específicos da prática teatral, para possibilitar e dar ferramentas de trabalho para os atuentes, que podem ser aprofundados e desenvolvidos em contextos de preparação ou treinamento.

A distinção entre as práticas corporais relacionadas à cena se configuram como uma tentativa de contornar os campos do trabalho corporal e suas finalidades. A preparação, como aponta Leuback (2016) está diretamente relacionada ao trabalho criativo, mas no seu desenvolvimento ela parece não excluir

¹¹ Fala de Bruna Longo em 18 de abril de 2023 em aula realizada como parte desta pesquisa

a formação nem o treinamento, no sentido que o trabalho da preparação pode incluir a ampliação de repertórios técnicos para atores e atrizes e desenvolver recursos e ferramentas fundamentais da prática teatral para a atuação. Nesta pesquisa, adoto o termo preparação corporal, com a perspectiva de relação imbricada entre as três práticas formativas para a cena a partir do trabalho corporal, com união de aspectos de treinamento, ampliação de repertório, desenvolvimento e domínio técnico, ferramentas de atuação teatral e acionamentos de criação para cenas.

A preparação corporal hoje

Parto da expressão “preparação corporal” pela reincidência do termo definidor dessa função, que olha para o corpo desde a sala de ensaio até a cena, mas que tem em suas práticas muitas singularidades, diferentes nomenclaturas e abrangência variada do trabalho que é desenvolvido no processo de criação de uma obra. Nos últimos anos, outros nomes utilizados com recorrência nas fichas técnicas de espetáculos para designar a profissional do movimento nas montagens são: direção de movimento e coreografia. Essa variação se percebe desde o seu aparecimento registrado na cena teatral brasileira e, como levantado por Tavares (2010), Klauss Vianna utilizou mais de oito nomenclaturas diferentes para definir o trabalho realizado em suas criações no teatro, sendo elas: coreografia, dinâmica corporal, expressão corporal, preparação corporal, direção corpo/ espaço, direção, criação e direção da técnica corporal e direção e movimentação corporal. Essa pluralidade de nomes para definir o trabalho não é uma exclusividade de Klauss Vianna - várias preparadoras corporais atuantes hoje em dia também nomeiam de forma variada a função que desenvolvem em cada trabalho.

Cada uma dessas terminologias utilizadas por diferentes preparadoras e preparadores corporais busca contornar e traduzir o trabalho realizado no processo de montagem de um espetáculo e que se percebe, direta ou indiretamente, na cena e no corpo das atrizes e atores. Pontuo direta ou indiretamente, pois o trabalho corporal para o teatro não necessariamente envolve coreografias ou partituras corporais fechadas que são mais facilmente perceptíveis e identificáveis como trabalho corporal. Por vezes, o trabalho aparece na sutileza do desenho postural das personagens, na qualidade do deslocamento, no jogo entre os corpos, nas variações de velocidade das movimentações, da amplitude ou peso de um gesto. Como evidenciado em fala durante a aula da Letícia Olomidaré Doretto, como parte dessa pesquisa:

Eu fiz uma preparação para um espetáculo a partir do moçambique, que não tem nada de moçambique em cena. O A. N. J. O. S da Nau de Ícaros parte do moçambique, mas com intuito de ativar a brincadeira, o jogo, ativar essa coordenação motora específica, com esse lugar mais desperto do corpo,

mas em nenhum momento a dança em si entrou no palco. É assim minha linguagem, e também tem outros jeitos de chegar nessas qualidades. Com isso quero dizer para vocês que com esses princípios, a gente tem um dispositivo que tem infinitas possibilidades de uso. (Doretto, 2022)¹²

Como são infinitos os caminhos e possibilidades de realização dessas práticas corporais para cena, dada a formação e repertório corporal das preparadoras e necessidades de cada trabalho, um conjunto de pesquisadoras vinculadas a universidades do Rio de Janeiro - UNIRIO e UFRJ - têm se dedicado a propor reflexões, espaços de encontro, compartilhamento de propostas metodológicas, publicações e demarcação sobre a função de preparadores corporais como um campo específico de trabalho nas artes da cena. São elas: Joana Ribeiro da Silva Tavares, Lígia Losada Tourinho, Maria Inês Galvão Souza e Nara Keiserman, entre outras. Essas professoras também têm convidado outras pesquisadoras e pesquisadores do Brasil e exterior para trocar proposições práticas, contribuições teóricas e desenvolvido materiais textuais e reflexivos para construção dessa área, pensando a preparação corporal como um campo específico de pesquisa e trabalho.

É recorrente nas bibliografias produzidas por esse conjunto de pesquisadoras e nas ações sobre preparação corporal desenvolvidas por elas, a definição de que este é um campo que surge da intersecção entre o teatro e a dança, e que, com o tempo, foi se ampliando nos desejos de criação e na relação com outras áreas e linguagens como circo, artes marciais, práticas somáticas (que também passaram a ser incorporadas à dança), danças de matrizes afrodiaspóricas e populares, práticas orientais e diversos tipos de meditação, para citar alguns exemplos de técnicas utilizadas por preparadoras e preparadores que fazem a mediação dessas técnicas com os elencos que vão trabalhar.

Trata-se de uma “figura ponte” que transita entre áreas afins, habitando um lugar mediatário que é, por definição, o lócus dessa função, alguns depoimentos recolhidos nas reuniões com preparadores/professores descrevem esta figura, justamente, como um “intermediário”, uma ponte entre diretor e o ator; ou seja, uma espécie de intérprete, no sentido linguístico do termo. É o preparador corporal quem traduz, simultaneamente, de uma língua para outra, permitindo a compreensão aos

profissionais de domínios distintos. Lembre-se que estamos entre a figura do(a) diretor(a) e do(a) ator (atriz), entre a palavra e o movimento, entre o texto e a encenação, entre o gesto cotidiano e o gesto expressivo, entre o movimento corporal e o movimento dançado, ou seja, “entre-lugares”. (Tavares, 2013, p. 63)

A partir do diálogo com outros profissionais da área, Tavares (2013) reforça a ideia de uma função que ocupa um espaço de trânsito entre margens, pela ligação que este faz entre elenco e direção, elenco e obra, movimento e palavra, texto e encenação, ideia e corpo e que, de forma objetiva, sua função seria a de ampliar expressividade, precisão e consciência do movimento de atrizes e atores. Princípios e bases do movimento, o movimento compondo narrativas, dinâmicas de tensão no espaço e afetação do corpo do público com o qual atuantes se encontram no compartilhamento da obra. Antes disso, é preciso que essa “figura ponte”, no processo criativo e para efetivação dessas ligações, conecte-se a essas margens, faça as transposições necessárias e entenda onde os intervalos entre as partes são mais rasos ou mais fundos, mais próximos ou mais distantes, retos ou sinuosos, para assim estabelecer formas de diálogos possíveis. No que diz respeito à estrutura corporal, curiosamente, a ponte é uma parte das três do tronco encefálico, que serve de ligação entre cérebro e medula espinhal, que colabora no equilíbrio, motricidade e sensibilidade somática, que garantem a manutenção da postura e deslocamento do corpo e que possibilitam a percepção dos sentidos por todo o corpo, aspectos trabalhados nas preparações.

Estimular as potências do outro é um ato de fé nas possibilidades de um processo de criação onde os sentidos e significados do gesto e da palavra não estão dados, mas são descobertos em parceria durante a criação cênica. Os artistas envolvidos desconstruem a lógica hierárquica de poderes gestores da obra e constroem juntos, em parceria e colaboração, uma obra, a partir das diferentes perspectivas dos papéis exercidos naquele processo, tanto pelo ator e/ou dançarino, quanto pelo preparador corporal e pelo diretor (Tourinho; Galvão, 2016, p. 179)

Preparar o corpo para cena, em uma perspectiva contemporânea, passa por diversas instâncias. De acordo com as metodologias de trabalho, elas podem ir desde a desautomatização dos corpos dos atuantes, ampliação da consciência da estrutura corporal, percepção do corpo na relação com tempo e espaço, alargamento

¹² Letícia Olomidará Doretto, 09 de novembro de 2022 em aula realizada como parte desta pesquisa.

do repertório de gestos e movimentos, treinamento de técnicas corporais diversas para obtenção de habilidades específicas, até o desenvolvimento da potência comunicativa do corpo através de sua plasticidade, tônus e qualidades de presença.

Atualmente, a preparação corporal para o teatro é exercida por profissionais de distintas áreas e saberes corporais tais como circo, capoeira, artes marciais, práticas somáticas e diversas linguagens e estilos de dança que dialogam com demais criadores da encenação e contribuem no desenvolvimento da linguagem da obra. Essa variedade de linguagens faz com que o trabalho de preparação possa se estruturar de várias formas, seguindo as necessidades de cada encenação. Outra variante importante para o desenvolvimento de práticas corporais na construção de uma obra cênica é o espaço e tempo que o trabalho terá dentro do processo. Estes serão definidos de acordo com uma rede de relações e procedimentos estabelecidos entre criadoras e criadores, de forma que a metodologia de trabalho será definida a partir dessas relações, das necessidades da direção e do elenco para montagem, e a condução desse caminho se dará na junção desses elementos com as experiências artísticas e de formação de quem conduzirá essa parte do processo.

Estes aspectos técnicos relacionados ao corpo em movimento são indissociáveis de seu aspecto artístico e criativo, uma vez que as qualidades e percepções sobre o corpo em movimento vão compor atuações inseridas em obras com temáticas e estéticas próprias. Dessa forma, os trabalhos de preparação passam por dimensões de unidade e de singularidades. Unidade, uma vez que a presença de profissionais da preparação corporal vai contribuir na expressividade dos corpos do elenco, dando ênfase em suas potências, possibilitando a integração de artistas que podem não estar habituados a trabalhar juntos, aproximando assim as frequências dos corpos em cena. Já as singularidades aparecem na forma de desenvolvimento do trabalho em si, pois cada profissional dessa área dispõe de um repertório distinto de experiências e técnicas que serão postos em relação às materialidades e poéticas da montagem e diálogo com elenco e outros criadores. Machado (2017) aponta que o “trabalho de corpo”, termo que ela utiliza para definir e sintetizar o trabalho corporal realizado em uma montagem, indica por si mesmo o imbricamento de duas noções importantes: a de uma disciplina

técnica, por meio da qual haverá possibilidade do exercício da liberdade expressiva quando apreendida, e da liberdade na experimentação e na improvisação.

O trabalho com o corpo para cena se estabelece então a partir do encontro dos corpos, suas memórias, repertórios e contextos, e como coloca Strazzacappa (2012, p. 31), a pluralidade de técnicas corporais existentes é decorrente da pluralidade de corpos. Ela desenvolve essa ideia ao comentar a ínfima probabilidade de uma técnica servir a todos os corpos ou de um corpo que possa se adaptar a todas. E quais são as técnicas que auxiliam os corpos a desenvolverem a linguagem necessária para criação da obra que se idealizou? Um espetáculo de rua tem demandas corporais distintas de um espetáculo feito na caixa cênica, e mesmo no palco tradicional, um trabalho de base realista/naturalista terá necessidades corporais diferentes de um trabalho performativo, que também terá necessidades diferentes de uma obra com máscaras teatrais da *commedia dell'arte*.

Cada técnica corporal ou método de atuação pressupõe uma série de parâmetros, referências, pontos de início e de desenvolvimento do trabalho. Assim sendo, diferentes abordagens corporais possuem diferentes metodologias de trabalho que vão gerar diferentes proposições, caminhos de condução e linguagens cênicas. Com tantas variáveis, são importantes as conversas para a preparação corporal que envolvam concepção, proposta estética, argumento ou proposta dramática, espaço de apresentação esperado, desejos do processo de criação, rotinas de ensaio e expectativas em relação ao trabalho de corpo a ser desenvolvido no espetáculo. Esse compartilhamento do campo conceitual, imagético e simbólico do trabalho produz a ativação da imaginação da preparadora que irá conduzir o processo alimentada e em diálogo com essas matérias criativas, que no espetáculo viram cenário, luz, figurino, sonoridade, dramaturgias e, na convergência desses elementos, o corpo.

Cada preparação terá um conjunto único de dispositivos e conduções. Ainda que a mesma preparadora ou preparador trabalhe continuamente com um mesmo conjunto, o processo se dará de forma diferente pelas necessidades temáticas, espaciais e de linguagem do novo projeto. Não se trata de reproduzir padrões estabelecidos ou repetir os caminhos - novas poéticas e novas temáticas pedem corpos diferentes. A preparação vai atuar de forma a afinar e instrumentalizar os corpos dos atores para

a criação. Há, portanto, no processo da preparação corporal, essa tomada de consciência de si, do espaço arquitetônico/cenográfico e do espaço que se cria na composição de outros corpos que formam essa espacialidade, permitindo que o elenco se relacione com as materialidades da cena e possa jogar com elas. Os caminhos de ativação do corpo são inúmeros. Às vezes é necessário convocar a atenção para determinada parte do corpo, para determinado peso ou certa fluência no espaço, trazer imagens, estados corporais e/ou ativar a imaginação no corpo por meio de seus repertórios técnico-criativos.

Chegando aqui em São Paulo, eu sou convidada para trabalhar com coletivos de teatro porque eles me veem em cena e se interessaram bastante pela qualidade física, e assim vou trabalhar com a Cia. dos Inventivos. Comecei a trabalhar com eles em vários espetáculos, entrando como preparadora corporal, mas para mim eu era uma professora de dança, porque eu conduzia os aquecimentos e trabalhava algumas partituras a partir da disponibilidade que eu sentia daqueles corpos... Eu começo trazendo um pouco da minha experiência da dança, e percebo que isso interessa muito a eles, mas de fato eu ficava me perguntando: se eles não são bailarinos, o que é que eles vão fazer com isso na cena? (Santos, 2023)¹³

Quanto à formação da preparadora e do preparador corporal, comumente ela parece acontecer no processo empírico dessas profissionais da cena, no contexto do Teatro de Grupo, que focam o desenvolvimento do seu trabalho para o movimento e, assim, a partir de suas formações e possibilidades de atuação, experimentam caminhos e propostas nas montagens. Fora do estado de São Paulo, existem algumas matérias dentro de cursos de graduação voltados para o campo da preparação corporal, como é o caso na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e um curso desenvolvido especificamente para esse campo de preparação corporal: a especialização na Pós-Graduação Lato Sensu em Preparação Corporal nas Artes Cênicas oferecido, desde 2009, na Faculdade Angel Vianna, também na cidade do Rio de Janeiro. Seguindo a apresentação do curso presente no site da escola, o curso propõe um aprofundamento para o olhar do preparador corporal e suas possibilidades de atuação, através do contato com profissionais de diversas linguagens que atuam no

¹³ Verônica Santos em 19 de abril de 2023 em mesa-redonda elaborada como uma das atividades desta pesquisa.

panorama nacional das Artes Cênicas. São oferecidas matérias que abrangem distintas técnicas corporais voltadas para a performance na cena, bem como o estudo e discussão teórica de abordagens contemporâneas. O curso pressupõe uma formação que passa por diversas técnicas, mostrando a importância de uma amplitude de saberes do corpo que façam parte do repertório da preparadora e do preparador. Entre as disciplinas presentes na grade curricular dessa especialização temos: Anatomia para o movimento, Butoh, Conscientização do movimento, Contato-Improvisação, Corpo e Voz, Estudos sobre metamorfose: o corpo do ator e o estado de transe, Laban, Orientação de Memorial, O corpo e a dança no teatro musical, Preparador corporal e diretores convidados, Teoria do corpo na filosofia e Viewpoints.

Como evidenciado nesse caminho, o trabalho de preparação corporal combina técnicas e práticas corporais de variadas formas, gerando um número ainda maior de possibilidades de procedimentos. Independente dos caminhos percorridos e o objetivo da criação cênica, o corpo da atriz e do ator, foco de desenvolvimento do trabalho, não estão apartados do mundo e do ambiente no qual eles vivem. Cada contexto social, econômico, cultural, de gênero e sexualidade, por exemplo, vão gerar desafios e facilidades, reiterando o aspecto indissociável de sujeito e corpo.

Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida, castrada em suas sensações, emoções e pensamentos. Ele não será nunca um invólucro, mas a concretude que torna visível e palpável a invisibilidade interior. Pode parecer óbvia tal afirmação, mas o que se quer é o desenvolvimento de uma consciência corporal que permita o jogo, o risco, o erro; uma consciência criança, uma consciência de artista, que, atenta ao que ocorre no corpo, possa permitir o acaso, a surpresa, o susto. (Azevedo, 2017, p. 136)

Seguindo essa perspectiva, o corpo é unidade, uma vez que acumula e processa as experiências vividas pelo sujeito, tanto na criação quanto no cotidiano, mas é também ambivalente, pois produz na cena realidade e ficção ao mesmo tempo, e está conectado a uma rede de relações psicofísicas, sociais e, consequentemente, políticas. O corpo então é o espaço de convergência do sujeito e no seu processo de preparação para a cena ele passa, idealmente, por algumas transformações, ao mesmo tempo trabalhar o corpo influencia invariavelmente no trabalho de atuação.

É preciso considerar cada corpo e quem ele é, para formular um pensamento e organização corporal do processo, e a partir disso poder chegar em uma coreografia em uníssono, coreografia que organiza os corpos no mesmo tempo e espaço, mas abrindo espaço para interpretação. (Gabanini, 2022)¹⁴

Já na sala de trabalho, para a preparadora ou preparador, é vital compreender os mecanismos que possam disparar nos corpos do elenco as formas de reconhecer sua movimentação de forma consciente e expandir seu repertório gestual. Portanto, entende-se o movimento não somente como movimento externo, facilmente perceptível no espaço, mas também como seus deslocamentos internos, fluxos emocionais e de mudanças na qualidade de presença, que podem ocorrer sem a necessidade de grandes movimentos espacializados. A presença é um aspecto chave na relação do corpo em cena - ela não prescinde do grande movimento e pode se dar mesmo com o corpo aparentemente imóvel, sendo capaz de produzir magnetismo, fluxo e deslocamentos no corpo de quem age, de quem compartilha a cena e de quem assiste. Eleonora Fabião (2010) apresenta a qualidade de presença do ator associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, o tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas de presente.

Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que se veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre”, ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator”, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença. (Fabião, 2010, p. 322)

O trabalho de preparação pode ser lido então como um trabalho entre corpos, que acontece dentro e fora deles e que pode se desenvolver como um catalisador dessa capacidade de ação entre-lugares, um treino de técnica, consciência e sensibilidade através de movimentos internos e externos para produzir sentidos e relações na cena e fora dela.

¹⁴ Luaa Gabanini em 18 de novembro de 2022 em mesa-redonda elaborada como uma das atividades desta pesquisa.

2.4 Parâmetros e bases do trabalho corporal



Como mencionado anteriormente, o precursor do trabalho corporal para atrizes e atores no Brasil é Klauss Vianna, que amplia a sua área de atuação para além da dança e inicia essa nova etapa de sua trajetória junto ao teatro carioca em 1967. Vianna assinou “expressão corporal” pela primeira vez em uma ficha técnica, em 1973, e este termo é alterado de acordo com o trabalho desenvolvido no processo dos ensaios, prática que se mantém entre profissionais que desenvolvem trabalho corporal em espetáculos teatrais. Dentre eles, preparação corporal e direção de movimento são os que aparecem mais regularmente, quando nomeados em fichas técnicas, nos trabalhos criados por coletivos identificados como Teatro de Grupo da cidade de São Paulo.

A questão da nomenclatura não é uma exclusividade da prática no Brasil, a diretora de movimento, pesquisadora e educadora de movimento residente no Reino Unido, Ayse Tashkiran¹⁵ aponta essa questão em seu livro *Movement Directors in Contemporary Theater - conversations on craft* (2020), ainda sem tradução para o português. A autora constrói um apanhado sobre a função da direção de movimento, organiza alguns princípios comuns nos variados modos de fazer e compartilha um conjunto de entrevistas realizadas por ela com diversas diretoras e diretores de movimento do Reino Unido, atuantes em diferentes setores do teatro, cinema e televisão e com os mais diversos repertórios de formação. Ela comenta sobre a utilização do termo diretora/diretor de movimento no período pós Segunda Guerra, mas aborda que há evidências de uso anterior do termo por profissionais que desenvolviam seus trabalhos voltados aos corpos de atuantes em movimento e que, apesar de assinarem seus trabalhos como coreografias, também eram responsáveis por desenhos de movimentos e gestos além das danças em produções teatrais.

O surgimento de diretoras e diretores do movimento tem sido complexo; nenhuma fonte única de prática prevalece. As diretoras e diretores de movimento contemporâneos não estão unidos por escolas ou formas de movimento. Nem seus métodos de trabalho se fundiram numa disciplina de práticas unificadas. No entanto, estão unidos de outras formas: partilham perspectivas comuns, instintos treinados, acuidade visual e uma capacidade de permitir a corporificação. (Tashkiran, 2020, p. III, tradução nossa)

¹⁵ Diretora de movimento, pedagoga e pesquisadora. Co-diretora do programa de pós-graduação: Movement: Directing and Teaching na Royal Central School of Speech and Drama, University of London. Mais informações no site da autora <https://www.aysetashkiran.com/>

Ainda que em um contexto de produção e criação distinto do nosso e ainda muito centrado na dramaturgia, ao analisar a função de direção de movimento é possível traçarmos relações entre as práticas, pois, ao mesmo tempo em que existe uma multiplicidade de modos de desenvolver o trabalho que se efetiva a partir e nos corpos de atrizes e atores, sem uma cartilha única ou metodologias pré-estabelecidas, também existe uma unidade de princípios empiricamente partilhados e com os quais conseguimos fazer algumas aproximações. É possível entender o trabalho desenvolvido por preparadoras no contexto da cidade de São Paulo, que interfere e contribui diretamente nas marcações de cena e na própria encenação, a partir da estruturação proposta por Tashkiran (2020), como uma direção de movimento, pois, para ela, o trabalho de preparação é um dos cinco pontos destacados dentro da direção de movimento. Os cinco eixos que sintetizam aspectos chave da direção de movimento que envolvem experiências, formação, aplicação e etapas do trabalho são: repertório de movimentos [*movement backgrounds*], preparação [*preparation*], colaboração com diretores e performers [*collaboration*], metodologias e dramaturgia do movimento [*working methods and movement dramaturgy*] e, por fim, o corpo do público [*audience's bodies*].

Os repertórios de movimento dizem respeito ao acúmulo de técnicas e conhecimentos corporais que a diretora ou diretor de movimento trazem consigo. As diferentes técnicas estudadas e vivenciadas ao longo da sua trajetória se tornam possibilidades de abordagens corporais e repertórios de movimento para serem compartilhados, mas não se trata da aplicação de uma técnica pura, uma vez que raramente diretoras e diretores de movimento estão atrelados a um único sistema de movimento. Seus conhecimentos corporalizados são combinados de diversas maneiras para garantir a transmissão de princípios que auxiliem e desenvolvam o trabalho dos elencos. São esses arranjos entre diferentes técnicas corporais e o encontro com elenco e projeto artístico que tornam único cada trabalho de direção de movimento.

Esse conjunto de habilidades e técnicas próprias e suas possíveis combinações vão ser investigadas na fase de preparação, isto quando há espaço-tempo previsto para isso no processo de criação. No Brasil, o termo preparação corporal é

usado para definir uma função dentro do processo de montagem aparecendo na ficha técnica, já no contexto da autora, essa terminologia não aparece como uma função, mas como uma das atribuições da direção de movimento. Essa, segundo Tashkiran, é uma etapa que ocorre muitas vezes antes do ensaio de cenas propriamente dito, mas que ancora e permite a experimentação de fisicalidades e imagens, dialogando com a estética que está sendo proposta na encenação e ajuda a definir as estruturas e formas de atuação da direção de movimento na construção da linguagem do espetáculo. O espaço da preparação vai variar diretamente na relação de importância que a pessoa responsável pela direção atribui ao trabalho corporal. Este aspecto nos leva ao da colaboração com diretores e performers e como serão construídas as dinâmicas de trabalho na sala de ensaio, as quais podem envolver a direção de movimento como uma assistente de direção, que responde aos comandos da direção geral, ou como propositora de dispositivos em diálogo com a direção, ou ainda, trabalhos acontecendo simultaneamente de forma entrelaçada com a direção encaminhando a estrutura narrativa e a direção de movimento desenvolvendo o material corporal. A preparação e o aquecimento coletivos como espaços de criação de vínculo e unidade de conjunto.

Outro vínculo importante é entre direção de movimento e atuantes do espetáculo.

A relação criativa entre atuantes e diretores de movimento implica uma negociação delicada. Os atores contemporâneos são cada vez mais treinados no movimento e reconhecem que a sua prática de atuação é um processo de corporificação. Assim, atores e diretores de movimentos já ocupam terrenos compartilhados. Os praticantes do movimento neste livro são sensíveis à jornada de um ator e frequentemente fazem referência à negociação criativa que deve deixar muito espaço para moldagem recíproca. (Tashkiran, 2020, p. 31, tradução nossa)

A mudança dos processos de formação de atrizes e atores influenciam a forma de construção de linguagens cênicas, dos diálogos que serão estabelecidos e das afetações que cada área vai gerar na criação de uma obra cênica. Esses campos de colaboração retomam a ideia de “figura ponte” trazida por Tavares (2013), utilizada para definir a função da preparação corporal em uma montagem, podendo se aplicar à função da direção de movimento,

pois estas constroem relações de diálogo, trânsito e ligação entre os elementos que compõem a montagem do espetáculo, segundo Tashkiran (2020) em uma dinâmica triangular, auxiliando a transformar essas necessidades e desejos de atuentes e diretores em fisicalidade.

Este conjunto de atribuições impacta diretamente na maneira de ler e propor o material corporal para desenvolvimento da cena - o movimento do corpo passa a ser lido como dramaturgia, criando outras camadas de significado para a obra. Tashkiran (2020) aponta que o trabalho de dramaturgia do movimento envolve, dentre outros aspectos, a tradução do material textual em movimento, a escolha dessas fisicalidades e de que forma estes serão dispostos no espaço - material e poético - e no tempo - duração e repetições. Este trabalho de direção pode ainda estruturar coreografias e partituras antes dos ensaios, repassando as estruturas pré-determinadas para o elenco, desenvolver elementos e células de movimento que estarão disponíveis para repertório das atrizes e atores, podendo ser utilizadas como elementos de jogo e criação, ou ainda com esses materiais sendo criados processualmente na sala de ensaio. Por fim, nesta função é possível organizar os movimentos do elenco com ou sem música associada, coreografias que complementam as narrativas e também definir as dinâmicas das transições de cena para gerar encadeamentos dramáticos.

Além da criação e desenvolvimento das partituras corporais especificamente, o trabalho envolve a definição das suas qualidades, estados, intensidades e dinâmicas, estrutura a relação entre indivíduos e coro na cena, aponta possibilidades de interação com a sonoridade proposta e com campo poético e emocional da cena. Todos estes aspectos reunidos se relacionam com a forma como o/a espectador/a vai receber e ser afetado fisicamente, que de maneira tradicional está em estado receptivo, mas reage aos estímulos, imagens e atmosferas criadas pelos corpos que estão em cena. Ou seja, de maneira consciente ou inconsciente, estabelece-se uma troca entre atuentes e público, e isso deve ser considerado no processo, sendo o cuidado com corpo do público o quinto aspecto do trabalho, considerando que cada pessoa presente possui sua própria história e reagirá de forma específica ao que lhe é apresentado.

Os cinco eixos elencados por Tashkiran, a partir da sua experiência como diretora de movimento e pesquisadora, somado a entrevistas com mais de 20 diretoras e diretores de

movimento atuentes no Reino Unido, contribuem na elaboração dos aspectos estruturantes desta função, que também aparece de forma crescente no contexto de criação teatral da cidade de São Paulo. A preparação corporal, direção de movimento e os trabalhos corporais em geral no teatro possibilitam o desenvolvimento de outras linguagens cênicas e impactam diretamente na criação e fruição de espetáculos teatrais, principalmente no Teatro de Grupo pela natureza experimental de seus trabalhos e pesquisas, e apesar da diferença dos contextos parece possível traçarmos aproximações.

Nesse tatear de bordas e fronteiras para compreensão da função do trabalho de corpo para a cena e suas possíveis sínteses, o artigo de Tourinho e Galvão (2016) oferece parâmetros metodológicos para desenvolvimento do trabalho nomeado por elas como preparação corporal, utilizando princípios que, a priori, independem da especificidade do processo criativo. Essa proposição contém diferentes etapas e é organizada a partir de dois tripés: o primeiro relacionado aos corpos individuais, coletivo e simbólico de uma criação e o segundo que se dá a partir das ações da preparadora ou preparador corporal na sala de trabalho. Trago esse referencial junto ao de Tashkiran (2020), pois eles se desdobram para além dos relatos de experiência ou processo, ainda que sejam absolutamente calcados na vivência prática dessa função.

Esquemáticamente o preparador corporal está diante de alguns desafios: as necessidades específicas de cada atuante, as necessidades do corpo coletivo, a instauração de uma poética corporal comum, e por fim, o desvelamento desse corpo cênico em desenvolvimento, que é a obra. Cada processo é um novo mundo imaginário e fantástico que se apresenta. E nesse novo mundo, o processo de trabalho percorre, em geral, três etapas: a escuta, o encontro e a fricção. (Tourinho; Galvão, 2016, p. 183)

No teatro é comum a utilização do termo *escuta* para descrever um processo ativo de percepção integrada do atuante, do parceiro de cena ou da companheira do processo criativo. Esse exercício de abertura para compreensão do contexto dos corpos individuais e do coletivo gera apontamentos para a preparadora corporal poder levantar possibilidades de caminhos e encaminhamentos práticos a partir do que foi percebido nos corpos e como trabalhá-los durante o processo. Esta é uma ação

que se dá praticamente de maneira síncrona com o encontro, mas é a qualidade desses encontros que vai indicar a abertura para desenvolvimento das necessidades do que foi percebido através da escuta e que permite que outras camadas se evidenciem a partir das relações de troca que serão estabelecidas. Por fim, a fricção se define pelo contato direto entre propostas, tanto da direção, quanto da preparação corporal e, dependendo da natureza do processo criativo, das propostas feitas pelo elenco. A fricção ocorre entre essas partes, mas também internamente na função de preparação, pois a partir da escuta e encontro com esses corpos, será preciso cruzar e combinar os repertórios e técnicas que se adequem melhor às propostas dos corpos individuais, para construção do corpo coletivo em função do corpo poético da obra.

2.5 Somando Vozes: caminhos metodológicos para construção de uma polifonia sobre preparação corporal



O caminho apresentado até aqui reuniu aspectos dos procedimentos criativos e dos modos de produção no contexto do sujeito histórico Teatro de Grupo da cidade de São Paulo, seguido por um breve panorama histórico e descritivo da área da preparação corporal, função emergente do trânsito entre diferentes linguagens artísticas, e que dentro do Teatro de Grupo paulistano se desenvolve a partir do trabalho construído e demarcado por diversos artistas nos processos criativos. Assim, foram trazidos alguns contornos desse campo a partir da perspectiva de Ayse Tashkiran, Joana Tavares, Lígia Tourinho, Maria Inês Galvão, Sônia Machado Azevedo e Daniel Leuback, sobre a realização da preparação corporal e direção de movimento, procedimentos que não são universais e que se mostraram ainda mais múltiplos a partir do contato direto com as preparadoras corporais vivenciadas neste processo.

Desde o início dessa pesquisa acadêmica sobre o campo da preparação corporal, o desejo foi contemplar um conjunto de vozes distintas: diferentes modos de trabalho, formações e abordagens corporais, com observação prática de alguns procedimentos de criação e técnicas corporais, não necessariamente vinculados à cena, mas ligados aos corpos de atrizes e atores, no trabalho pré-cena. E entender de que maneira esses elementos anteriores ampliam repertórios, estimulam a criação pelo corpo e podem ou não estar evidentes na cena. Os processos de treinamento propostos por preparadoras corporais dentro do trabalho do Teatro de Grupo - no qual existe o desenvolvimento de pesquisa de linguagem, criação de novas dramaturgias e sua conexão com o tempo e espaço onde está inserido cada coletivo - geram também uma necessidade de que o trabalho corporal acompanhe suas premissas.

A existência de um panorama extremamente diversificado de linguagens e possibilidades criativas para cena, em que a maior parte das convenções que fundavam o chamado teatro dramático ocidental são colocadas em xeque, trazem também uma instabilidade para o campo das pedagogias do ator, tornando-o aberto a uma série de novas investigações. De maneira geral, parece que as técnicas que visam a aquisição de habilidades ligadas a uma estética específica tornam-se muito limitadas diante das questões colocadas pela cena atual. O ator interessado em formar-se como um “bom intérprete de personagens”, mesmo não se limitando ao naturalismo e realismo, não estará necessariamente preparado para enfrentar os desafios de encenações e dramaturgias que operem com a desconstrução de paradigmas teatrais e que questionem a própria função da arte na sociedade atual. (Quilici, 2015, p. 173)



A desconstrução de paradigmas teatrais é uma característica percebida no Teatro de Grupo, que combina diferentes procedimentos cênicos e técnicos. Retomando Mate (2020), os coletivos reúnem e amalgamam práticas de tradições populares reinterpretadas, combinando estas com procedimentos experimentais que foram desenvolvidas ao longo da história. Tais práticas permanentemente se atualizam, reinventam e operam em uma lógica diferente dos cânones do teatro dramático, no qual os parâmetros já estão estabelecidos a serviço de determinada estética. O enraizamento dos grupos nos territórios e o compartilhamento de temáticas sociais por meio de suas obras cênicas, ações culturais e pedagógicas produzem outros corpos. Nesse contexto, criadoras e criadores de todas as áreas do processo de pesquisa e montagem experimentam metodologias de criação, as fragmentam e combinam de acordo com as necessidades temáticas e do universo simbólico do projeto, e dado o caráter coletivo de criação deles, as propostas de atuantes influenciam na dramaturgia, no cenário, na encenação e vice-versa.

Em um quadro com tamanha multiplicidade de trajetórias e modos de trabalho, a primeira etapa do caminho desta pesquisa foi fazer um levantamento de profissionais que têm desenvolvido a função de preparação corporal nos últimos anos, buscando também por outras nomenclaturas utilizadas para definir o trabalho corporal para cena, tais como direção de movimento e coreografia. Como primeiro método de coleta de dados, ao longo do ano de 2022, construí uma relação de nomes a partir das fichas técnicas de espetáculos de grupos teatrais, encontradas nos sites das companhias e sites de divulgação teatral na pesquisa que cruzava o nome dos coletivos e a função dentro dos trabalhos. Inicialmente, a busca foi feita nas fichas técnicas de coletivos e de espetáculos que já havia assistido, e depois a combinação de nomes de outros coletivos, mais o termo preparação corporal e/ou direção de movimento no Google. Tais pesquisas geraram resultados que levaram a portais de divulgação de espetáculos, site e redes sociais dos coletivos.

Como segunda forma de obter nomes, especialmente de coletivos com os quais eu tenho menos proximidade, e para chegar em pessoas que o Google não mostrou, e me mantendo ainda recortado ao Teatro de Grupo, escrevi em 03 de setembro de 2022 em uma das redes de comunicação do Movimento Teatro de

Grupo de São Paulo (MTG) - um grupo no *Whatsapp* que articula integrantes de mais de 200 coletivos tanto da capital, quanto grande São Paulo e interior, e funciona como espaço de informes, divulgação, trocas, articulação e discussão da categoria e suas lutas, que dado contexto político municipal, estadual e federal dos últimos anos, tem uma sobreposição de frentes e embates a serem tratados. Nesta rede, perguntei por profissionais que executam os trabalhos corporais junto aos grupos e uma lista de nomes foi apontada por integrantes de diversos coletivos, tais como Grupo Sobrevento, Cia. São Jorge de Variedades, As Meninas do Conto, Refinaria Teatral e Cia. Livre.

A partir desses dois métodos de levantamento de dados foi possível construir uma listagem. Dentre as respostas obtidas e levantamento documental feito, foram mais de sessenta nomes de profissionais de diferentes áreas que atuam, ou atuaram pontualmente, exercendo a função de preparação corporal em processos criativos de grupos teatrais. Apesar do grande número, esse dado ainda não aponta a totalidade de profissionais que efetivamente exercem a função na cidade de São Paulo. É importante a averiguação geral quantitativa desses profissionais, porém esse dado não se configura como foco da pesquisa, e temo que no contexto de criação coletiva/colaborativa com fluidez entre as funções desempenhadas pelos integrantes dos grupos, nem sempre a pessoa do grupo que realiza um trabalho corporal no processo criativo assina essa função na ficha técnica do trabalho.

Outro ponto a ressaltar é que essas funções de preparação corporal, direção de movimento e/ou coreografia não são exclusivas do contexto do Teatro de Grupo, sendo um trabalho que também aparece em outros modos de produção e áreas artísticas, porém também não configuram o escopo desta pesquisa outras formas de organização teatral, pois o foco está na preparação corporal dentro do Teatro de Grupo paulistano.

Segundo os dados e informações coletadas, compartilho os nomes trazidos após o levantamento, incluindo a mim mesmo nessa listagem, feito através das fichas técnicas de espetáculos e pela enquete via grupo de *Whatsapp*. Essa lista apresenta 61 profissionais com diferentes faixas etárias, formações e atuações na cidade. Foi possível observar que um nome evocava um conjunto de outros nomes, como por exemplo quando mencionado o primeiro

nome relacionado ao Estúdio Nova Dança¹⁶, vários outros foram evocados, e o mesmo aconteceu quando um nome estava ligado às manifestações da cultura popular, ou ainda com grupos que formam redes de grupos. A seguir, os nomes da listagem:

Alex Ratton, Alício Amaral e Juliana Pardo,
 Aline Alves, Ana Maria Miranda, Andrea Yonashiro,
 Anna Merici, Antonio Salvador, Aysha Nascimento,
 Barbara Freitas, Bruna Longo, Carolina Callegaro,
 Castilho, Clarice Neves, Cleidson Catarina,
 Cristiano Karnas, Cuca Bolaffi, Dea Soares,
 Diogo Granato, Erica Rodrigues, Erika Moura,
 Fabiano Lodi, Fabricio Licursi, Fanta Konaté,
 Gabriel Küster, Gabriela Morato, Georgette Fadel,
 Giovanna Marcomini, Gisele Calazans,
 Juliana Jardim, Juliana Melhado, Juliana Monteiro,
 Katia Naiane, Kenia Dias,
 Key Sawao e Ricardo Iazetta,
 Letícia Olomidaré Doretto, Lu Brittes, Lu Favoreto,
 Luaa Gabanini, Lucia Kakazo, Luciane Ramos,
 Maju Minervino, Mariana Muniz, Mariana Vaz,
 Marilda Alface, Marina Caron, Neide Neves,
 Osvaldo Hortêncio, Renata Melo, Ricardo Januário,
 Rodrigo Silbat, Sueli Andrade, Tarina Quelho,
 Thiago Antunes, Tião Carvalho,
 Tica Lemos, Val Ribeiro, Veronica Santos,
 Vitor Vieira e Wellington Campos.

Cada uma dessas pessoas e seus respectivos trabalhos poderiam gerar um estudo, mas no contexto dessa pesquisa, o objetivo é reunir diferentes vozes, com formações e atuações distintas para composição desta polifonia. Para tanto, uma das primeiras escolhas realizadas para o andamento e desenvolvimento do trabalho foi concentrar o estudo na prática de mulheres preparadoras corporais, e esta definição se deu pelos seguintes

¹⁶ Foi um estúdio de pesquisa e criação em dança que esteve em atividade no Bixiga, região central de São Paulo, entre 1995 e 2007 teve papel determinante para o desenvolvimento e difusão de técnicas corporais e modos de criação mais experimentais, recebendo artistas de outros estados do Brasil e países, para aulas, jams de contato-improvisação e mostras artísticas. Muitos artistas atuantes na cidade passaram pelo Estúdio e muitos grupos foram formados nele, dentre os quais a Cia. Nova Dança Quatro e a Cia. Oito Nova Dança, seguem em atividade.

motivos. O primeiro deles foi por um critério de amostragem: dos 61 nomes levantados sobre pessoas atuantes na função de preparação corporal, 43 nomes são de mulheres. O segundo ponto foi pelo desejo de tratar sobre a visibilidade e expansão do trabalho de mulheres exercendo funções técnico-criativas, para além dos estudos e presença mais recorrente no que se refere às práticas como atrizes e, ainda mais recentemente, como encenadoras. O terceiro ponto foi trazer a questão de gênero nessa função, majoritariamente realizada por mulheres, o que pode influenciar diretamente na composição das cenas e na encenação, em um contexto no qual historicamente os diretores e encenadores tiveram maior presença e reconhecimento.

Ao equacionar as inovações implantadas pelos grupos e artistas no quadro da produção teatral a partir do século XX, não é exagerado afirmar que a influência do movimento feminista permitiu que mais mulheres buscassem formação, treinamento prático, ampliassem suas áreas de atuação, fundassem suas próprias companhias e tivessem o desejo e a possibilidade de competir para posições de autoridade no campo teatral, dando suporte às suas potencialidades criativas. Disparidades, certamente, permanecem. (Romano, 2009, p. 332).

A partir desse primeiro recorte, o segundo parâmetro era o de garantir uma variedade de repertórios técnico-criativos das preparadoras e visões sobre o corpo em movimento para a cena. Foram feitas escolhas de profissionais de forma que fosse garantida a multiplicidade de perspectivas e de abordagens corporais desejada na concepção da pesquisa, que evidenciasse um espectro amplo de possibilidades de desenvolvimento deste trabalho, partindo da ideia de que diferentes técnicas corporais possuem procedimentos distintos de trabalho e consequentemente geram qualidades específicas de movimento. As técnicas corporais deixam marcas na forma de mover do corpo, e é possível que diferentes caminhos nos levem ao mesmo lugar no sentido formal, mas o acúmulo que se constrói no corpo durante os processos de diferentes técnicas também é um elemento a ser considerado, e que pode produzir qualidades diversas e plurais na movimentação.

Para ser possível observar e verificar tais hipóteses foi estruturada uma metodologia de realização de atividades para recolhimento de dados desta pesquisa. A proposta envolveu duas etapas. Na primeira, foram realizados encontros práticos de trabalho com cada uma das preparadoras, e a segunda etapa contou com uma

mesa-redonda na qual elas puderam compartilhar reflexões, modos de trabalho, suas perspectivas em relação ao desenvolvimento dessa função e experiências na relação do trabalho de criação com grupos teatrais de forma dialogada. Dado o curto tempo disponível para realização de uma pesquisa de mestrado, a opção foi recortar em um número que não fosse muito grande, mas ao mesmo tempo garantisse múltiplos pontos de vista, articulando questões de proximidade, conhecimento prévio de um ou mais trabalhos daquela preparadora e as suas linguagens. Assim, foram realizados dois encontros públicos nesse formato no Instituto de Artes da Unesp, sendo o primeiro realizado em novembro de 2022 e, o segundo, em abril de 2023, reunindo ao total seis preparadoras corporais/diretoras movimento, atuantes no Teatro de Grupo da cidade de São Paulo.

Um aspecto importante para a realização destas atividades foi seu caráter público e extensionista, no sentido de não ser apenas um evento voltado à comunidade acadêmica interna, mas também para artistas, pesquisadores, estudantes de artes cênicas tanto da Unesp, quanto de outras instituições de formação de ensino superior e técnico, promovendo uma troca entre processos de ensino teatral. O desejo foi articular a pesquisa de mestrado com a sociedade, na tríade ensino, pesquisa e extensão. Assim foram criados dois ciclos de eventos, intitulados *Corpo enCena: Preparação Corporal no Teatro de Grupo*.

Esse procedimento metodológico propiciou também o contato das preparadoras corporais atuantes na cena teatral paulistana com o espaço acadêmico, uma vez que nem todas elas transitam por este local. E uma vez estando nele, é relevante que compartilhem seus modos de trabalho, reflexões e pesquisas artísticas, já que os espetáculos e criadores do contexto de Teatro de Grupo com frequência inspiram e originam novas pesquisas acadêmicas.

Como a preparação corporal e a perspectiva de trabalho de corpo para cena é um campo amplo, com várias especificidades e possibilidade de desenvolvimento, a decisão de composição para o primeiro ciclo de atividades com oficinas práticas e mesa-redonda foi pela formação de um trio de preparadoras que, além de desenvolver essa função junto ao Teatro de Grupo, fossem também integrantes do núcleo artístico de um coletivo que se nomeasse como Teatro de Grupo. Estar no núcleo artístico é fazer parte da organização interna e na tomada de decisão dos caminhos que serão trilhados pelo coletivo.

É comum na atualidade, na estrutura de organização dos grupos de teatro, o núcleo artístico alimentar a continuidade do projeto coletivo, sendo ocupante de um espaço central em sua organização e composto por um número (em geral) pequeno de integrantes. Não que por isso ele possa se fechar em uma pretensa autossuficiência, existindo diversos parceiros e parceiras que orbitam, gravitando na órbita coletiva. [Franzolin, 2022, p. 43]

O núcleo artístico é então um espaço compartilhado dentro do grupo para tomada de decisão do projeto artístico-político-pedagógico de cada coletivo, ou seja, as definições de quais propostas serão desenvolvidas, seu eixo de pesquisa estético e/ou temático, quais parcerias serão estabelecidas, resolução das questões burocráticas e de produção para realização das atividades, escrita de editais, dentre outras funções que organizam, contornam e permitem a continuidade de trabalho dos grupos. Cada núcleo artístico possui um modo específico de trabalho, de divisão de funções e de criação. Dessa forma, ser parte do núcleo artístico de um grupo cria uma relação de responsabilidades e de pertencimento para a criação do trabalho, aspecto que reitera a multiplicidade de funções já descrita anteriormente como uma das características no Teatro de Grupo. Existe também entre alguns grupos relações de colaboração entre os coletivos ou de pessoas que fazem parte de um núcleo artístico de um e realizam trabalhos com outros coletivos parceiros, mas sem estar envolvido nos encaminhamentos e decisões internas do grupo.

A partir desse conjunto de definições, as primeiras oficinas práticas e a primeira mesa-redonda foram compostas pelas artistas Gabriela Morato, Letícia Olomidaré Doretto e Luaa Gabanini, integrantes respectivamente do *Teatro do Incêndio*, *Cia. Cênica Nau de Ícaros* e *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, grupos com mais de 20 anos de história e produção cênica na cidade de São Paulo. Esses coletivos também mantêm ou mantiveram sedes, realizam ações formativas com compartilhamento de seus procedimentos de criação e desenvolvem pesquisas de linguagens próprias. O tempo de existência do grupo não foi um tema de recorte a priori, mas esse fator se evidenciou a partir das falas de suas integrantes. Também os aspectos levantados nos encontros práticos e na mesa-redonda da primeira edição foram fundamentais para estabelecer o recorte do segundo ciclo de encontros.



Figura 1

Card de divulgação das atividades práticas do primeiro ciclo de atividades

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.



Figura 2

Card de divulgação das mesa-redonda do primeiro ciclo de atividades

Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

**Figura 3**

Foto da primeira mesa-redonda do ciclo de atividades *Corpo enCena* - A preparação corporal no Teatro de Grupo

Fonte: Grupo de Pesquisa GEMA, 2022

As escolhas feitas para realização do segundo ciclo de atividades se deram após a realização do primeiro, dadas as especificidades apresentadas nas falas das convidadas, que atuam de forma múltipla dentro dos seus coletivos e assinam também o trabalho corporal. Já no segundo, optou-se por convidar preparadoras corporais que têm experiência com coletivos no cenário do Teatro de Grupo, porém, que não estivessem diretamente ligadas ao núcleo artístico dos coletivos nos quais elas exercem suas funções relacionadas ao trabalho corporal, sendo este o critério principal para a seleção das preparadoras. E para garantir a composição dessa polifonia resultante de um conjunto de vozes diversas, a busca foi por compor esse ciclo com uma variedade de formação corporal e repertórios de movimentos mais distintos das participantes. Dentro desse critério seletivo, tendo em vista as questões apresentadas anteriormente, foram convidadas as artistas Bruna Longo, Erika Moura e Veronica Santos para compartilharem seus métodos de trabalho e perspectivas em relação às práticas que desenvolvem como preparadoras corporais e diretoras de movimento.

**Figura 4**

Card de divulgação das atividades prática do segundo ciclo de atividades

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.**Figura 5:**

Card de divulgação da mesa-redonda do segundo ciclo de atividades

Fonte: Elaborada pelo autor, 2023.



Figura 6

Foto da segunda mesa-redonda do ciclo de atividades *Corpo enCena* - A preparação corporal no Teatro de Grupo

Fonte: Grupo de Pesquisa GEMA, 2023.

Os encontros práticos tiveram tempo de duração estipulado por elas e variaram entre duas e três horas para cada oficina. Nesse espaço de tempo, o único ponto obrigatório a ser abordado, proposto no contexto desta pesquisa, era acerca do modo como trabalham na função de preparadoras corporais. Dessa forma alguns encontros retomaram os caminhos de processos específicos vividos anteriormente e, em outros, princípios e bases técnicas de trabalho corporal. Foi recorrente durante a organização das oficinas, nas conversas com as preparadoras pelo telefone e nas trocas de áudios e mensagens de texto pelo *Whatsapp*, o apontamento de que a temática, universo simbólico e a poética do trabalho, são muito importantes para a definição dos caminhos corporais a serem seguidos, mas o intuito desses encontros práticos nesta pesquisa era o levantamento de princípios, aspectos fundantes do trabalho corporal de cada uma delas, independente do contexto de criação de uma obra específica.

Em muitos artigos e publicações sobre preparação corporal, o recurso do relato de experiência de um processo conduzido ou assistido na função em um processo criativo é uma forma

recorrente de aproximação e reflexão dessas práticas. Falar do corpo a partir do corpo. No contexto desta pesquisa, o intuito é de que partindo da ideia da preparação corporal e direção de movimento como um campo de pesquisa em si seja possível apresentar os seus aspectos comuns, sem ignorar as especificidades de sua aplicação. Nesse sentido, poder ver o movimento de pensamentos, memórias e ações a partir das trocas dos encontros práticos e mesas-redondas, foi imprescindível para a organização dessa pesquisa, levantando pontos de convergência e divergência dos caminhos de trabalho, as contradições e as potências dos trabalhos realizados. Os registros e utilização das falas nessa pesquisa se deram a partir de metodologias que partem da História Oral na qual, segundo Vilela (2010), os relatos orais são tratados como fontes documentais e são tratados em três fases de transposição do discurso oral para o discurso escrito.

A transcrição consiste no registro da fala pela escrita. No texto escrito “são colocadas as palavras ditas em estado bruto” [...] ou seja, tal qual como foram faladas, assim como as perguntas, as repetições, os possíveis vícios de linguagem, as pausas e descrição de entonações da fala. O processo de textualização adequa o texto à linguagem escrita retirando, por exemplo, as perguntas, as repetições e os vícios de linguagem em favor de um texto mais claro e liso, porém mantendo as marcas do narrador. A última fase, a transcrição, se trata da criação de um novo texto a partir da fala. (Vilela, 2010, p. 20)

A partir dos procedimentos compartilhados, histórias, experiências e falas relatadas nas mesas-redondas e nas oficinas práticas realizadas no Instituto de Artes da Unesp, a proposta foi transcrever, analisar e organizar textualmente as falas proferidas nas atividades, para então compartilhar cada uma dessas seis vozes. Seus diferentes modos de trabalho e reflexões são apresentados de forma a gerar uma polifonia relacionada à preparação corporal e direção de movimento na cidade de São Paulo junto ao sujeito histórico Teatro de Grupo.



3

**PREPARADORAS
CORPORAIS
NO
TEATRO
DE GRUPO**



No recorte realizado foram incluídas no panorama desta pesquisa as preparadoras corporais: Gabriela Morato, Letícia Olomidaré Doretto, Luaa Gabanini, Bruna Longo, Erika Moura e Verônica Santos, sendo as três primeiras integrantes e responsáveis pelo trabalho corporal de três diferentes grupos com mais de 20 anos de existência e trabalhos continuados de pesquisa de linguagem cênica, e as três seguintes atuam junto a alguns coletivos de Teatro de Grupo, mas não desenvolvem os trabalhos de preparação nos seus próprios núcleos.

Embora as falas das preparadoras nas mesas tenham se dado de forma coletiva, o que provoca atravessamentos discursivos e complementaridade de ideias, optou-se nesta dissertação em transcrevê-las e organizá-las individualmente, somando os elementos compartilhados tanto durante as oficinas quanto das mesas-redondas para compor um quadro individual, apresentando aspectos e perspectivas de desenvolvimento dos trabalhos corporais nos processos criativos no Teatro de Grupo. Uma espécie de quebra-cabeça com pontos de aproximação e de controvérsias, procurando compor uma paisagem acerca da preparação corporal para cada uma das profissionais. Os encontros foram registrados em vídeo e as falas das preparadoras transcritas com auxílio do software *Transkriptor* e depois transcritas para que fosse possível, para além da vivência da experiência em si, poder observar os detalhes das falas, enunciados de condução, imagens disparadoras e das escolhas das proposições. Reconhece-se, também, que o que foi compartilhado por elas nos encontros práticos é um recorte do que é possível desenvolver em um espaço de duas ou três horas com pessoas que não necessariamente trabalham ou estudam juntas e não estão desenvolvendo um processo criativo, e que estar numa mesa-redonda dialogando sobre uma temática pode produzir outras falas de forma distinta de uma entrevista individual.

Considerando estes parâmetros, o formato escolhido nesta pesquisa para realização destas falas e com caráter coletivo e público, pareceu mais adequado do que uma entrevista individual, tomando também a ausência de encontros com essa temática na cidade de São Paulo. Por meio deste caminho, foi possível atingir o objetivo de coletar proposições explícitas acerca da preparação corporal por diferentes profissionais da área e refletir sobre esse campo coletivamente, assim como nos processos de criação do Teatro de Grupo.

O compartilhamento das falas, procedimentos e reflexões sobre as práticas de cada uma dessas seis preparadoras corporais estão estruturadas de formas distintas e separadas, dadas as particularidades dos encontros, perspectivas sobre o trabalho corporal para a cena, suas formações, procedimentos, especificidades dos grupos com os quais elas trabalham e a realidade das condições da coleta dos dados - espaço de realização e variação na quantidade quantidade de público nas oficinas e os diálogos estabelecidos entre elas nas mesas-redondas. Configurando, assim, textos de seis vozes distintas, compartilhadas em primeira pessoa, apresentadas na ordem que aconteceram os compartilhamentos práticos, com caminhos que tentam traduzir também na forma as particularidades percebidas, os aspectos de condução e síntese do modo de trabalho de profissionais diferentes.



3.1 GABRIELA MORATO



Figura 7

Gabriela Morato no Espetáculo *Rebelião - O Coro de Todos os Santos*.

Fonte: Foto Giulia Martins, 2018

Apresentação e Teatro do Incêndio¹⁷

Eu sou a Gabriela Morato, tenho trinta e um anos, sou integrante da companhia Teatro do Incêndio há dez anos¹⁸. Minha trajetória artística e profissional se dá praticamente junto com a do grupo, mas o Incêndio já tem mais de vinte e seis anos. Eu nasci no interior do estado e morei na grande São Paulo, e já tinha feito alguns cursos de teatro, cursos bem amadores e algumas ações com o Núcleo Teatral Opereta¹⁹ de Poá. Depois vim pra São Paulo, conheci algumas pessoas e entrei na companhia muito despretensiosamente. Não sabia como era o modo de funcionamento e não tinha nenhuma outra ideia de grupo. Entrei para fazer bilheteria, depois como atriz para substituir uma outra pessoa no espetáculo, fiquei e fui conquistando vários espaços.

Como o Incêndio é Teatro de Grupo, fazemos várias coisas, nunca uma função só. Dentro do Incêndio faço muitas funções - hoje faço direção de produção, figurinos, sou arte-educadora e oriento os trabalhos corporais. Quando o processo de pesquisa passou a ser compartilhado com todas as pessoas do grupo, e não ficava somente na mão da direção, comecei a participar das discussões de pesquisa, e a trazer e propor caminhos que eu gostaria de seguir.

Os caminhos que gostaria de seguir estão muito próximos da minha origem, de onde eu venho e de onde eu comecei a fazer teatro, que está relacionado à cultura popular brasileira. Entre 2013 e 2014, conheço o Candomblé, e quase todas as pessoas do Teatro do Incêndio são feitas na religião. Eu não sou feita, mas a gente começa uma pesquisa extensa dentro desse campo com as danças de matriz africana, as danças populares, as manifestações populares, inclusive já fiz aula com a Leca

¹⁷ Teatro do Incêndio é um grupo de teatro fundado em 1996 e está sediado na Rua Treze de Maio, 48 no bairro do Bixiga, região central de São Paulo. A partir de 2016 o grupo volta sua pesquisa temática para as raízes de formação do povo brasileiro e suas manifestações culturais. Mais informações em <https://www.teatrodoincendio.com/>

¹⁸ Em 2024, Gabriela e outros dois integrantes do núcleo artístico do Teatro do Incêndio, Elena Vago e Valcrez Siqueira, se desvincularam do grupo.

¹⁹ O Núcleo Teatral Opereta foi fundado em 1991 e desde 1994 mantém a Associação Cultural Opereta e promove atividades culturais e formativas de diversas linguagens artísticas e para os mais variados públicos na cidade de Poá, região metropolitana de São Paulo. Para mais informações <https://associacao.opereta.org>

[Letícia Olomidaré Doretto] e outras pessoas. A partir dessas matrizes, temos construído vários espetáculos com relação a esse universo. Próximo à minha entrada no grupo, existiu uma mudança na perspectiva do desenvolvimento da pesquisa de linguagem do grupo, um trabalho que começa a partir das brasilidades, desenvolvimento de dramaturgias próprias e que se desdobra também em uma linguagem corporal.

Como trabalho paralelo, mas relacionado ao grupo, eu idealizei e coordeno o projeto *Sol. Te - Teatro para crianças e adolescentes*, que é um projeto voltado para a infância com a linguagem do teatro e das brincadeiras e folguedos populares e que acontece na sede do Teatro do Incêndio também. Minha formação se deu na prática, na vida, no teatro - mas academicamente ainda não sou formada²⁰ - depois de várias tentativas e dificuldades de permanência na universidade, desde a pandemia estou no processo de formação no curso de Licenciatura em Teatro pela UFBA, curso em formato à distância e encontros híbridos.

Há dez anos mantemos o mesmo núcleo artístico, o núcleo duro mesmo do grupo são quatro pessoas: Marcelo Marcus Fonseca, Valcrez Siqueira, eu e a Elena Vago. Marcelo e Val estão desde o começo, eu e a Elena entramos juntas há dez anos, depois a gente tem um outro núcleo que está a cinco, depois o outro que está três e o outro jovens que chegaram ano passado. Todo ano sempre chegam muitos jovens para trabalhar conosco, principalmente nesses últimos espetáculos, nesses processos que vivemos agora.

Nossa realidade no Incêndio é o fato de que quem dirige a companhia é um homem. No meu grupo quem faz a direção artística é o Marcelo, e o lugar de poder sempre é um conflito. Eu consegui conquistar um espaço com um trabalho muito árduo, mas é um espaço conquistado. Então, o meu grupo assim como muitos outros grupos na cidade, é um grupo que tem a direção de um homem branco, hétero-cis. E a diferença de gerações, contextos, gênero, gera conflitos. São outras ideias, outras formas de pensar que precisamos sempre ir atualizando.

Um grupo é sempre um processo, porque a gente tem se proposto algumas mudanças, essa abertura de compartilhamento dos caminhos dos processos criativos, como lidar com as funções

²⁰ Em 2023 Gabriela se formou em pedagogia pela Universidade Cruzeiro do Sul e está no processo de finalização da graduação na UFBA.

e hierarquias e com o machismo - e ainda rola muito sangue com essas questões, mas para mim tudo bem também, porque eu estou disposta e acho que algumas coisas têm que ser disputadas mesmo e isso mexe com a vaidade, com o ego das pessoas. E apesar de termos várias questões e de às vezes ter que abrir os espaços na faca, a gente se propôs a isso e acredita muito nesse processo de transformação, ainda que ele seja muito complexo.

Corpo e Preparação

Eu sou a pessoa que mais sai do grupo para ir em busca de novas práticas, de movimento, de conhecer pessoas, e começo a trazer para dentro do grupo aquilo que eu vou conhecendo fora. Não no sentido de ensinar o que eu tinha aprendido, mas no sentido de compartilhar como aquilo reverberava no meu corpo. Eu não me defino como preparadora corporal do grupo, mas fico em um lugar de orientação corporal e de conduzir treinamentos, ou ainda de despertar a consciência e a reflexão do e para o corpo. Meu trabalho no sentido do corpo dentro grupo está neste lugar bastante entusiasta, porque é uma coisa que me modificou muito enquanto atriz.

Fui entendendo que esses caminhos de condução se constroem a partir das necessidades dos processos de montagem, e vejo que, no Incêndio, o corpo ainda é um campo de construção, que ainda está sendo forjado, assim como o próprio grupo. O grupo recebe muitos jovens, muita gente passa pelo grupo, então esse processo de formação se dá continuamente, pois eles estão nos espetáculos, e no processo é muito importante fazer esse corpo do jovem presente. Muitos deles acabaram de vir da escola e quando eles chegam dentro do espaço do teatro, existe muita dificuldade para entender o nosso treinamento. A gente fica horas fazendo exercícios, exercícios de exaustão, repetindo e repetindo. Para eles, às vezes, parece que não faz nenhum sentido. Os jovens se cansam, sentam, param para beber água e a gente segue em frente.

Sempre tento propor nas conduções, orientações e treinamentos que todo exercício que a gente faz é uma oportunidade de conseguir ser mais consciente corporalmente. Porque essa relação com meu corpo, na minha trajetória, fez com que eu ampliasse

o domínio do meu corpo e do meu movimento dentro da cena. Isso gerou um apuro no olhar para o movimento, não só o próprio como o olhar para o outro. No geral acho que somos um grupo ainda muito mais da palavra do que do corpo, do trabalho do ator no sentido da busca de uma verdade cênica, de uma proximidade com o real, com a vida, e acho que o corpo ainda é um processo pra gente. Então tem esse lugar de um corpo-construção ainda.

E nas nossas peças, toda vez que eu vou mandar a ficha técnica, eu sou diretora de produção também, então toda vez que vou lá pra escrever, meu nome está em vários lugares. Não gosto muito, e já tem tanta gente envolvida, mas ao mesmo tempo acho que poderia ter mais gente aparecendo em outros lugares, mas querendo ou não, eu estou quase cem por cento do tempo dentro da sede, super imersa no processo e na produção. Então, acaba que tem várias áreas que eu faço mesmo, e acho justo que o nome esteja lá, mas fica essa sensação também.

Em relação aos nomes para os trabalhos de corpo que eu faço nos processos, eu já assinei direção de movimento, preparação corporal e coreografias, ainda que eu faça tudo isso, eu acho que não é realmente o lugar que eu esteja, sinto que o meu lugar fica muito como provocadora, em lugar de despertadora para o movimento. Nesse último processo, o pessoal passou a ficar imitando e repetindo uma frase que eu falava o tempo todo para eles que era: "Atores criem! Vamos gente, inventa!". Sou uma incentivadora da criação, do despertar da consciência corporal, ao mesmo tempo em um lugar de palpiteira. Sou uma palpiteira de corpo, sem dúvida nenhuma. Deu uma brecha eu falo, deu uma brecha eu falo de tudo, deu outra brecha eu falo. Tem espetáculos que já fiz a coreografia, já fiz a direção de movimento, mas hoje eu prefiro me enxergar mais nesse outro lugar, porque hoje eu tenho muito mais o interesse de que as pessoas que trabalham comigo criem, do que eu criar pra elas e elas repetirem o movimento que eu estou propondo. Hoje eu tenho muito desejo de ver as pessoas que trabalham comigo inventando, falando, e eu falo muito, invento muita coisa, inclusive para o trabalho corporal que vai ser desenvolvido, que responde à necessidade da linguagem do espetáculo e isso vai produzir uma mudança no trabalho corporal que vai ser feito, nos caminhos de condução e propostas.

Princípios e Influências

Para mim, nesse contexto de criação tem uma coisa que é muito importante, que é a alegria. Nesses últimos anos das nossas formações e projetos, o Incêndio sempre promove rodas de conversa, e foram mais de trinta rodas com acadêmicos, artistas e mestres de cultura popular. Desde 2016, a gente já realizou rodas de conversa com dezesseis mestres de dezesseis comunidades diferentes. Recebemos Dona Anicide Toledo, mestre Jefinho da comunidade de Jongueira de Tamandaré, mestre Silvio, Dona Elenice da festa de Carapicuíba, entre muitas outras, e isso disparou muitas festas. E no meio disso tudo, essa coisa da festa, da alegria, de se divertir mesmo, de ser feliz fazendo aquilo, foi ficando cada vez mais evidente.

A gente precisava conseguir viver isso dentro dos processos criativos, porque tem vários momentos em que a gente se ama, mas a gente se odeia e não quer ver a pessoa, a gente quer sair do processo, a gente não quer estrear, a gente não quer fazer a festa porque parece que não faz sentido, você acha que não sabe mais fazer. O diretor irrita, tudo irrita e nesse estado a gente não consegue conversar. Eu comecei a perceber que ao invés de eu também entrar nesse lugar, que eu entrava também de irritar muito, de ficar fechada, de não falar com as pessoas, de falar: - Vou fazer o que eu tenho que fazer e vou embora. Eu acho que eu comecei a buscar um outro lugar, um lugar da diversão, da alegria, da piada, de dar risada, de se divertir e de usar a dança como ferramenta para criar esse contexto. De se juntar em roda pra dançar e pra movimentar essa energia que motiva, que te deixa alegre, te deixa entusiasmado pra fazer mesmo que não tenha nada a ver com o que a gente vai fazer dentro de cena.

Na nossa trajetória como grupo até aqui, a nossa base fundamentalmente tem sido a tradição, principalmente ligada ao Candomblé. Então a gente sempre acha um motivo para inserir essa tradição dentro dos trabalhos, ou trazer alguém que tenha relação no seu trabalho. Neste último espetáculo, aproveitamos que Vera Passos estava aqui em São Paulo, e convidamos ela para conduzir alguns movimentos, dar alguns direcionamentos e trazer esse aspecto da fé via movimento. Eu gostaria muito de ter trazido também a Rosângela Silvestre, que é uma outra grande referência para mim, mas a realidade material do projeto não permitia. A fé, a tradição, eu sinto que ele nos junta e nos une dentro do espetáculo e fora dele, e isso fortalece o grupo em um outro patamar, porque isso se torna também uma base de conjunto, que forma o coletivo em várias camadas.



Figura 8

Encontro prático conduzido por Gabriela Morato no Instituto de Artes da Unesp em 8 de novembro de 2022

Fonte: Foto do autor, 2022.

CAMINHO DO ENCONTRO PRÁTICO

I. Jogos

O primeiro bloco de atividades continha uma série de quatro jogos teatrais, o jogo como catalisador de dinâmicas lúdicas que disponibilizam corpo e afeto para o trabalho, acordando a agilidade física, mental e rítmica, além de criar um espaço de descontração e relação. O jogo se constituiu como um espaço introdutório de princípios, mas que garante um espaço da diversão, da brincadeira e do riso como aquecimento, para depois entrar no trabalho corporal propriamente dito.

II. Mobilização articular

Enquanto conduz um trabalho de rotação e lubrificação das articulações, começando pela cabeça em um caminho descendente até os pés, Gabriela menciona a diferença entre o momento de treinamento dentro do processo criativo e o momento de criação. Aparece a questão da escassez de tempo para o corpo no momento de criação e que isso pode ser uma falta de crédito no trabalho corporal por parte da direção, como um elemento que contribui para criação.

III. Compartilhamento das matrizes de criação

Para entrar no campo da preparação corporal, a Gabriela propôs procedimentos e práticas corporais trabalhadas e desenvolvidas no grupo, e optou por fazer uma retrospectiva dos procedimentos e práticas corporais tratadas nos últimos três espetáculos criados pelo Teatro do Incêndio, que tinham sua participação orientando o trabalho corporal.

Em *O Santo Dialético*, as manifestações populares utilizadas foram Coco, Jongo e Umbigada. Ela compartilha passos básicos de coco e sua métrica, partindo da relação com o chão e depois propondo desdobramento rítmico da passada para deslocamento no espaço. O princípio do ritmo que aparecia no começo da oficina através do jogo aparece de novo, reconfigurado. Gabriela propõe movimentações a partir das pernas, ritmo e musicalidade, e o

desenvolvimento do trabalho não propõe a reprodução das danças, mas sim a compreensão dos pés de dança, como caminhos para criação de partituras, fisicalidades, e de que forma esses corpos se reorganizam na relação com a cidade que, por sua vez, evidencia outro aspecto marcante da produção do Teatro de Grupo, que é o imbricamento entre modo de produção e criação. A pesquisa de movimento também gera uma pesquisa de sonoridade, pois esta não reitera os trupés e marcações da manifestação de origem, mas cria outras camadas de significação, tendo como base o contexto que o grupo está sediado.

Os dois trabalhos seguintes são *A Gente Submersa* e *Rebelião*, espetáculos que aconteceram dentro de um mesmo projeto que pensa a cultura popular como arma de guerra e revide, uma vez que a dinâmica da grande cidade atropela as culturas tradicionais. Ela compartilha que o grupo decidiu manter a referência na cultura popular, como forma de continuidade e aprofundamento de pesquisa nesta nova etapa. Isso possibilitou que as novas partituras se desenvolvessem e se aprofundassem na relação do movimento com a palavra, não mais como uma cena de dança dentro do espetáculo ou para solucionar transições. E a manifestação compartilhada foi o Caboclinho, sua dinâmica de pés, e a articulação desse movimento com o movimento dos braços segurando e tocando a preaca - instrumento percussivo em formato de arco e flecha - utilizada para marcação do pulso do folgado.

3.2 **LETÍCIA OLOMIDARÁ DORETTO**



Figura 9
Leticia Olomidará Doretto
Fonte: Luana Pontes, 2023

ITAN²¹

“No início dos tempos não havia separação entre a terra dos humanos e o céu dos orixás. Homens, mulheres e divindades iam e vinham coabitando vidas e aventuras. Conta-se, porém, que um dia um homem tocou com as mãos sujas o mundo, conspurcado de Oxalá. Oxalá, senhor do branco, da pureza, irritado com a displicência, o desperdício dos mortais, soprou um sopro e separou o céu da terra. Separou assim os humanos do seu divino, divindades e humanidade. Separados do seu divino, os humanos entristeceram, e separados dos humanos as divindades entristeceram também. Um dia então os humanos foram queixar-se a Olorum e pediram ao Deus supremo que intervisse a seu favor. Olorum permitiu que vez ou outra as divindades viessem ao encontro dos humanos, mas para isso precisariam tomar um corpo material das pessoas. Oxum, a Bela, ficou responsável por preparar os corpos dos mortais para receber novamente a divindade. Então ela os banhou com folhas, água das folhas preciosas, pintou seus corpos, cortou os seus cabelos, adornou as pessoas com lindas contas coloridas, e quando os humanos estavam preparados, os tambores soaram, os xequerês tocaram e as divindades vieram e dançaram, e dançaram e dançaram, e assim pelo corpo estavam ligados novamente a Terra e o Céu. Assim, pelo corpo estavam ligados novamente a Terra e o Céu.”

21 Itan é a palavra Iorubá que significa narrativa e história, geralmente relacionadas aos Orixás e envolve seus ensinamentos. O começo do encontro prático conduzido por Letícia se deu com essa narrativa, na qual o corpo é o elemento de ligação entre mundos.

Apresentação

Eu sou Letícia Doretto, todo mundo me conhece por Leca, e Olomidará, meu nome de iniciada. Sou iniciada no candomblé há vinte anos e por isso tenho me apresentado assim, para honrar essa minha história. Sempre fui interessada pelo corpo e sempre dancei. Minha formação começa no balé, mas aos quatorze anos eu começo a ficar um pouco incomodada com a linguagem, como esta estava ali se colocando no meu corpo e impondo algumas coisas. A partir do convite de uma professora da escola onde estudava, passo a ter contato e me interessar pelas danças populares brasileiras. Ao conhecer as danças populares, tenho um grande encontro, que conversa com meu corpo naquela época e que resgata também uma história da minha família, recuperando também a história de terreiro que corre paralela à minha formação corporal. Então, a minha prática está totalmente ancorada nessas vivências, tanto nas intensidades da cultura popular, das manifestações populares brasileiras, como nas danças de terreiro. É minha história. Minha mãe me levava para os terreiros desde pequeninha e eu fiz iniciação dentro do candomblé, que para mim não é só uma religião, mas é uma forma de ver e perceber o mundo. Uma manifestação cultural e uma cultura.

Eu sou formada em dança pela Universidade Estadual de Campinas, Bacharelado e Licenciatura. Tenho muita honra de ter a minha formação lá, porque pude ter contato com grandes mestras e mestres que me abriram possibilidades de abordagem e de olhar para o corpo. Sempre dancei também dentro do contexto de terreiro e isso influencia, uma coisa dialoga com a outra, meu caminho formal e meu caminho informal. Depois de vinte anos, eu retorno à Universidade para fazer um mestrado²² que contenha um pouco desses vinte anos de prática. A prática que é inerente ao fazer da arte, pois não consigo pensar a arte sem a prática, tenho dificuldade de lidar só com a teoria. A arte precisa do corpo e agora estou organizando e fazendo as encruzilhadas entre esses universos.

22 Letícia finalizou o mestrado em fevereiro de 2024 no Programa de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da Unesp com dissertação intitulada Dança Terreira: Uma proposta de ensino de dança a partir da CorpoOralidades afrorreferenciadas.

Nau de Ícaros²³

Quando saio da universidade, em 1996, entro em uma outra família, a Nau de Ícaros, grupo de São Paulo, de teatro, circo, e dança. Hoje o grupo é composto por um núcleo fixo de cinco artistas que estão há mais de 20 anos: eu, Erica Rodrigues, Marco Vettore, Álvaro Barcellos e Celso Reeks. O Marco, fundador da companhia, teve essa epifania de criar um grupo embaixo de uma lona de circo, com a ideia de que a linguagem do circo poderia trazer recursos corporais e risco para o teatro. Esse corpo em risco como algo fundamental para o teatro acontecer. Então, o grupo já nasce com essa mistura de linguagem e dependendo da temática e do projeto, a gente “tinge” nossas proposições, investigações e criações mais no circo, ou mais na dança ou mais no teatro, é um grupo que ora habita lugar nenhum e ora habita muitos lugares, se é que a gente pode falar assim. Eu não acredito muito nessas divisões e fronteiras, mas no mercado e nas “tags” do SESC, por exemplo, isso pode ser um grande problema.

Eu começo na Nau de Ícaros como intérprete, depois vou ganhando esse espaço como intérprete-criadora e aos poucos vou trazendo esse trabalho de preparação corporal, preparação de elenco e às vezes coreografia. Importante nomear uma outra pessoa que trabalha muito ao meu lado na Nau de Ícaros, que é a Erica Rodrigues, uma grande parceira de trabalho, de trajetória, então, muito dos trabalhos corporais que a gente desenvolve dentro desse grupo, tem a mão, o corpo, a cabeça e a alma das duas. Dentro desse grupo, eu começo a desenvolver um trabalho de preparação de elenco.

Quando você faz parte de um grupo que pesquisa, que pesquisa linguagem, que cria, é um casamento. Você tem os seus desejos pessoais, mas eles estão sempre em negociação nos desejos coletivos. Temos que considerar que é um grupo dirigido por um homem, branco, cis e que ao longo desse tempo foi preciso abrir sempre muitos espaços de conversas e reflexões. Dos nossos espetáculos, temos já dois com direção da Erica, um que é o *A. N. J. O. S.* e outro que é o *Tirando os Pés do Chão*, então é um grupo que vem abrindo espaços, é sempre um processo, mas a gente tem cavado esses espaços para que outras pessoas do grupo possam dirigir e possam exercitar outras funções.

O último trabalho criado foi o primeiro em que só estávamos em cena eu e a Erica. Essa escolha se deu pelo desejo de fazermos um espetáculo mais mergulhado na linguagem da dança, na qual nós duas temos mais intimidade, e pela temática que envolvia o universo feminino. Obviamente gerou movimentações dentro do grupo e mais uma vez um novo formato teve que ser exercitado. Convidamos outras direções para estarem conosco, mas no fim ficou uma direção colaborativa entre Dani Lima, Beto Alencar e Marco. O exercício se dá nessa capacidade de irmos construindo esse espaço e olhando para o grupo se revendo, porque se não for assim, acaba. É como um casamento, que precisa ser arejado com frequência, e a maneira que a gente costuma arejar é com pessoas convidadas exercitando diferentes papeis.

Como preparadora tenho procedimentos que desenvolvo com outras companhias que eu nunca fiz na Nau de Ícaros. Esse é um ponto como grupo, o trabalho coletivo é tão forte, que o trabalho individual fica nessa fronteira e nem sempre se efetiva dentro do grupo. São muitos desejos, muitos fazeres e muitas mãos, mas é imprescindível se sentir no grupo e potente, é poder estar se sentindo nesse coletivo, ainda interessado, ainda dando tesão no outro.

Corpo e Preparação

Para definir o corpo na Nau de Ícaros me vieram três palavras: corpo-festa, corpo-encantamento e corpo-suspensão. Escolhi o corpo-suspensão para falar que esse corpo da festa, do rito, do encantamento, ele tem que criar essa suspensão para acontecer. Até porque é um grupo que trabalha com as técnicas aéreas, então é concreto, às vezes sou eu e uma corda de alpinismo no balão a trinta e cinco metros de altura, então não é só uma metáfora, o corpo também está de fato em suspensão. Buscamos trazer essa suspensão também para essa investigação de linguagem do movimento. As danças tradicionais ancestrais com as quais eu trabalho têm esse lugar do encantamento, do imagético. São danças que carregam narratividades, enunciados para esse corpo. Um corpo que carrega seus chãos, corpo mastro, corpo água, e o corpo em festa. No corpo presente nessas manifestações eu encontro essas metáforas, essas imagina[ções] esses corpos que a gente vai colocando para o trabalho de preparação. No processo do espetáculo *Ar. vore* a gente demorou muito para se encontrar

23 A Cia. Cênica Nau de Ícaros é fundada em 1992 articulando as linguagens do teatro, da dança e do circo. Mais informações e repertório em <https://www.naudeicaros.com.br/>

no processo, tivemos que parar um período por conta de problemas de saúde de uma das pessoas do grupo e ficou super atrasado. A sensação era de que a gente estava precisando de um chão e eu trouxe o Caboclinho, uma dança de Pernambuco que é super chão, quase um mantra, e aquilo foi fortalecendo o grupo e foi fazendo de novo esse corpo gerar potência, se encantar, se interessar e criar. Então, no trabalho de preparação precisa de uma escuta muito grande do processo que a gente está, qual o momento dessa companhia, e o que ela está precisando naquela hora para ganhar mais um giro em volta do sol.

No meu trabalho e para a Nau de Ícaros o que interessa não é o passo, não é a postura, as matrizes físicas, mas eu acho que é esse lugar de criar algo coletivo e que tire um pouco a gente da realidade. Os trabalhos da Nau têm esse lugar de tirar a gente da realidade e colocar a gente nesse lugar fantástico, do reencantar-se com a vida. Fiz preparação para a Cia. Nóbrega de Dança, para a Cia. Balagan da Maria Thais, para a Nau de Ícaros e As Meninas do Conto. Minha visão e condução do trabalho é bem pautada na dança, sou da dança e trabalho os corpos para estarem aptos a tudo e a todas as linguagens, ancorado nessas brasilidades e nessas ancestralidades, que são minha história. Já assinei meu trabalho como preparação corporal, coreografia, direção de movimento, preparação de elenco e às vezes tudo misturado, mas acho que são coisas diferentes, em algumas dá para dar uma dividida. Apesar de que em alguns processos as coisas vão se atravessando e passando de uma para outra. Uma experiência com a companhia Nóbrega de Dança, por exemplo, que eu entrei para ministrar aula de dança, aí o processo foi caminhando, eu virei preparadora de elenco, de repente estava coreografando e no final eu estava como assistente de direção. Prometi pra mim mesma que nunca mais vou fazer isso, mas foi uma experiência pra ver como também essas coisas, como elas também vão ganhando espaço. Nesse trabalho meu nome aparece muitas vezes no programa com essas diversas funções.

Uma coisa que acontece frequentemente, principalmente quando você é convidada de fora da companhia e a pessoa que convida não tem muita clareza do que ela precisa de você, as coisas vão se misturando. Com a Cia. Pé no Mundo eu cheguei como preparadora, fui dando palpite na coreografia e terminei como assistente de direção, não sei também se é uma característica minha, eu me

envolvo muito no trabalho dos outros, sou boa em fazer mediação entre elenco e direção, então em muitos lugares eu chego como preparadora e viro assistente de direção para dar esse contorno político, principalmente quando não é uma companhia fixa e com convidados com muitas questões. Às vezes as funções vão se transformando ao longo do caminho.

A preparação de elenco depende muito do tema, do que está sendo investigando, das vontades do grupo em adentrar determinado universo. Já fiz um espetáculo que é sobre Exu, por exemplo, então a preparação segue um caminho. Já fiz sobre a importância do brincar, então a preparação corporal foi em outro caminho. Então, a preparação está muito colada com o universo da pesquisa que o grupo está conduzindo, que o grupo está mergulhando. Em relação à Nau de Ícaros, talvez eu seja além de uma preparadora uma provocadora corporal, uma provocadora de cena, mas também não sei se essa definição dá conta do que realizo de fato.



Figura 10

Encontro prático conduzido por Leticia Olomidaré Doretto no Instituto de Artes da Unesp em 9 de novembro de 2022

Fonte: Foto do autor, 2022.

CAMINHO DO ENCONTRO PRÁTICO

I. Chãos do Corpo e Encruzilhadas

O Itan utilizado para abrir o encontro descreve o corpo como ligação entre o Céu e a Terra. Nesse sentido, a Letícia convida os participantes a ativarem por meio do movimento os “chãos do corpo”, sendo eles: sola dos pés, assoalho pélvico, diafragma, céu de boca, palmas das mãos e topo da cabeça. E com esses “chãos” ativados e com relações entre eles, o corpo é um potencial elemento de ligação entre o Céu e a Terra, propondo inclusive deslocamentos de onde pode estar o Céu e onde pode estar a Terra. E com essa consciência dos eixos e apoios internos do corpo começar a construir deslocamentos e relações, encontros e encruzilhadas, e a partir dessa instauração desses caminhos ela compartilha repertórios de movimentos do orixá Exú. Exú é o encontro, é possibilidade e potência do encontro, e nenhum encontro é aleatório, nenhuma encruzilhada é aleatória, nenhuma caminhada é sem objetivo, eu sei de onde eu vim, eu sei para onde eu vou e sei com quem estou cruzando.

Nesse primeiro dispositivo aparece uma dinâmica que vai se repetir ao longo do encontro, no qual a roda aparece como espaço de compartilhamento de movimentos e repertórios de gestuais e que depois são experimentados de forma livre no espaço. Estabelece-se essa dinâmica de convergência no círculo e experimentação individual ou em duplas pelo espaço, reinventando os repertórios passados no momento anterior, para depois voltar para a roda novamente.

II. Moçambique de bastão

Letícia entrega um bastão para cada participante e propõe um espelhamento de movimento entre o bastão e a coluna, mas sem a necessidade de enrijecer a coluna e sem perder os “chãos do corpo” ativados no primeiro bloco. Esse deslocamento foi desdobrado com a relação de equilíbrio do bastão na ponta dos dedos, junto a isso uma música tradicional de Moçambique com tempo-ritmo bem marcados, e proposto um deslocamento nessa marcação. Foram trazidas dinâmicas e jogos corporais que foram sendo imitados pelos participantes, ora em formação de roda, ora espalhado pela sala, trabalhando ativação do centro do corpo, ritmo, coordenação motora, presença, respiração e equilíbrio. Em um trabalho de preparação

a partir dessa manifestação, o intuito não é levar um passo de Moçambique na criação artística, mas com possibilidades para transformar esses movimentos da perna, experimentar impulsos, conexões, a forma que o corpo reverbera, com pequenos saltos e a impulsão do corpo.

Para Letícia, no trabalho a partir da Dança do Moçambique, o bastão tem vários sentidos. No primeiro deles é essa coluna espelhada, mas o mais importante, e que remete a um símbolo muito importante dentro de várias manifestações populares, é a representação do mastro. Um mastro de São Benedito, um mastro de Nossa Senhora em Rosário, um mastro de São João. Nas festas, esse mastro é um elemento simbólico. Uma comunidade que se vincula a esse elemento e que faz a conexão entre terra e céu, humano e divino, ação e intenção, realidade e desejo. Nessa proposta é como se cada pessoa carregasse esse mastro individualizado e esses bastões vão se encontrar, em duplas fixas e depois trocando de duplas. Cada encontro produz som que junto à música vira percussão.

III. Vento, voos e Iansã

No terceiro e último bloco de procedimentos, Letícia espalha tecidos pela sala e retoma o caminho feito até o momento e traz a imagem de raízes que saem lá da sola dos pés e adentram o chão como raízes de uma grande árvore. Essas raízes servem como a sustentação para sentir no tronco uma brisa a partir da sua respiração, uma pequena brisa com uma copa de uma árvore que está ali no vento, recebendo o vento e balançando e fazendo isso conectando com a respiração. Com a atenção voltada para o peito, cintura escapular, enchendo e esvaziando o peito de ar, a movimentação começa com essa brisa, que vai aumentando, podendo também soltar o ar para fazer vento. Esse movimento com o vento parte para um voo em duplas com apoio no sacro e deslocamento rápido.

Depois dos voos em duplas e individuais, a formação em roda se estabelece novamente e um novo repertório de orixá é compartilhado, dessa vez de Iansã. Depois vão sendo experimentados livremente no espaço, para desenvolvimento de trabalho com lenços e repertórios de movimento de Iansã. Apresenta a relação de triângulos no corpo - bacia-pés, bacia-ombros, ombros-cabeça -, e para finalizar foi retomada a roda, fechando e devolvendo essa relação entre terra e céu, firmando eixo, olhar e presença.

3.3

LUAAGABANINI



Figura 11

Luaa Gabanini

Fonte: Azul Serra, 2014

Apresentação e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos²⁴

Eu estou com a voz ruim, e peço desculpa de cara. Vocês conhecem a Lucienne Guedes? Ela fala que tem uma tendência na mulher de pegar o microfone, pedir desculpa e depois falar. Então, vou entrar nessa estatística da mulher que pega o microfone e pede desculpa. Desculpa, atrasei e estou rouca, mas fiz o teste de covid e deu negativo, por isso eu vim.

Começo agradecendo por abrir esse espaço, porque o território do corpo é um território pensante. É um território. Pensamento é corpo, quem pensa é o corpo. Então faz parte de tudo que a gente está falando aqui - é pensar, refletir e é também essa troca. Para fazer uma fala sobre algo, você tem que fazer um *rewind*. Sempre que me chamam para falar, eu paro para pensar no que é que se escolhe para falar, do que é a trajetória de alguma coisa. E eu vim pensando sobre o corpo enquanto integrante-fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Eu sou forjada no Teatro de Grupo. Comecei no teatro com 16 anos e só depois veio o Bartolomeu, que agora já tem 22 anos, então foi o grupo que me forjou muito no pensamento, na reflexão e no teatro.

O Bartolomeu é formado por quatro pessoas: eu, Claudia Schapira, Roberta Estrela D'Alva e Eugênio Lima. E desde o começo a gente namora muitas pessoas, tem uns casos, uns amantes e alguns ficam por muito tempo. São casos de grandes companheiras e companheiros, mas somos nós quatro que estamos desde início e dá certo esses quatro fazendo teatro. Esse casamento que só faz sentido no já, no se apaixonar de novo, começar a admirar, se não, não tem porque você ficar junto. Depois de 22 anos, a Cláudia já sabe tudo que eu vou fazer. Se eu ficar conformada, não faço nada novo. Se você não criar sistemas e maneiras que o próprio processo traga essa novidade, já era. Tem que arejar, porque se não arejar, não tem mais grupo. Tanto que depois de oito anos de grupo, cada um montou seu próprio solo.

24 Fundado em 1999 o coletivo desenvolveu e pesquisa a linguagem do Teatro Hip Hop. Informações sobre histórico e metodologias de trabalho do grupo nas publicações, artigos e dissertações produzidas por suas fundadoras.

No começo, o Eugênio, que vinha da dança, coordenava a preparação corporal, que na verdade era ginástica, porque tinha abdominal, corrida, e como ele vinha do *street-dance*, a gente tinha até que jogar basquete. O grupo foi se organizando por uma linguagem, que é a do teatro hip-hop. Então, toda ideia de corpo da companhia vem dessas estruturas e dessa junção entre o teatro épico de Bertold Brecht e da cultura Hip-Hop. Fizemos quase dez anos de *street-dance*, de funk e fazíamos aulas de dança regularmente, fizemos também ioga, e na verdade um pouquinho de tudo. A gente entendia que o gesto ou *gestus* brechtianos dos personagens viriam dessas danças. O Bartolomeu é uma companhia de estudo. Teve uma peça que a gente levou três anos para fazer, com uma variedade de pessoas que passaram no processo, e isso marca.

Quando perguntam qual a minha formação de corpo, eu digo que são pessoas com quem a gente encontra e vai refletindo o corpo junto, como a Renata Melo, [Cristiane Paoli] Quito, Tiche [Viana], Lu Brittes, Lu Favoreto, entre outras. O Bartolomeu não tem uma linha de trabalho corporal única, a gente tem a busca de um corpo pulsante, no chão, um corpo-cidade, um corpo urbano, é a urgência que forja nossos corpos. Como Teatro de Grupo nós temos um discurso do momento histórico, e no trabalho vamos em busca: Que corpo é o corpo desse tempo? De quais elementos? De que figura? Mais do que uma personagem em si - e às vezes até é um personagem - mas o mais importante é a pesquisa como um todo.

O que a gente vai fazer muda muito, acho que como todos os grupos e seus integrantes. A Roberta, por exemplo, é uma pessoa da palavra, mas antes tudo é corpo, teatro é corpo. Quando eu falo voz, não é que não tem corpo, é corpo, mas a voz ficou muito na frente, tem a Roberta com a métrica, da poética na palavra, então ela tem essa frente de estudo. O Eugênio é DJ, então ele fica à frente do pensamento musical, da produção de som e tem muita música, e a Cláudia também é muito da palavra e da direção. No Bartolomeu, todos nós somos diretores, mas a Claudia é quem normalmente dirige as peças mais coletivas. E eu estou nesse lado do corpo, do coro, da coreografia, pensamento do que eu estudava, do que eu trabalhava.

No Bartolomeu a gente assina concepção coletiva, uma coisa que a gente pleiteou, que a concepção todo mundo assina, porque a peça está todo mundo concebendo. A Claudia dirige, isso é uma função, o olhar de fora é uma função. No processo está todo mundo

fazendo workshop, propondo figurino, escrevendo texto, a não ser que alguém tenha realmente pensado em tudo sozinho, mas no geral toda a concepção é coletiva, porque a música interfere tudo no Bartolomeu, assim como tudo interfere em tudo no processo. A concepção é sempre dos quatro e às vezes de quem está com a gente, que a gente consegue fazer tudo, a gente dirige junto, mas tem uma função que é de olhar.

Eu também sou professora de corpo da Faculdade Célia Helena, e dar aula é um estudo. E em outras companhias ou em outras caminhadas, eu também vou criando muitas metodologias, muitas vezes coisas que eu nem consegui fazer no Bartolomeu. Então eu fico nesse meio fio, sou uma pessoa de teatro de grupo, e sou uma professora, e sou uma preparadora de corpo, e de pensamento coreográfico, dentro e fora do Núcleo Bartolomeu.

Corpos Forjados pela Urgência

Eu poderia falar que é a dança de rua que forjou nossos corpos, mas na verdade é a urgência, o corpo do Bartolomeu é o corpo da urgência, é um corpo do discurso, essa atriz e ator MC é essa mistura com o mestre de cerimônia. Sobre isso, a Roberta fez um livro, fruto do mestrado dela na PUC-SP, chamado *A Performance Poética do Ator MC*. Foi uma mulher que fez o livro, mas na hora da publicação ficou no masculino, mas foi uma atriz que escreveu isso. Enfim, essa atriz/ator MC é um estudo que a gente faz desde o começo do grupo, é esse mestre de cerimônia clássico que conta e organiza a história a partir do seu ponto de vista, é uma figura muito mais antiga que o hip-hop. Então a gente trabalha com uma coisa que é o depoimento, e está no título do grupo - Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

No processo de criação, tem um depoimento básico que é: sentar na cadeira e responder perguntas com uma figura ou uma personagem. Um Hamlet, por exemplo, todo mundo vai lá e faz um Hamlet no Brasil de hoje. Cada atriz e ator fala para onde ele está indo, que outra história ele vai contar ou ainda responde perguntas das outras pessoas que estão assistindo. Durante esse depoimento aparecem as características do tipo de corpo, porque o assunto puxa o tipo de corpo. E nós estamos num momento de pensar a representatividade desses corpos. É preciso considerar cada corpo para formular um pensamento e organização corporal

do processo, e a partir disso poder chegar em uma coreografia em uníssono, coreografia que organiza os corpos no mesmo tempo e espaço, mas abrindo espaço para interpretação. E pensando em corpo cênico eu não consigo fugir, o corpo do Bartolomeu é um corpo da urgência, do discurso que carrega essa atriz e esse ator e como ele vai se reorganizando a cada momento

Hoje em dia, o depoimento já é uma coisa muito mais ampla para gente, e para falar de trabalho de corpo, eu não consigo tirar ideia de depoimento, que aparece no workshop que eu trouxe aqui, que nomeei de *Cartografia do Corpo-Memória*. Algumas práticas, inclusive essa, eu nunca dei nem para o Bartolomeu. No Bartolomeu a gente não fez esse meu processo, até fez, mas não usou, fiz mais com o Coletivo Legítima Defesa²⁵. No Bartolomeu, a gente está discutindo essa atitude do Teatro de Grupo, porque a peça que é feita agora, no ano que vem, se bobear, vai ter que reorganizar a matéria formada pelo corpo e os dizeres dela. É um corpo relacional. Não é um corpo dramático, porque um corpo brechtiano é relacional. Um corpo que tem relação com mundo e com as questões dele, então é um compromisso forjado e desenhado nesse atrito. Do atrito do que tem que se dizer, e aí se organiza o corpo, que parte do depoimento, da figura, que tem escolhas, que tem o sapato que usa e tudo isso é o corpo que está carregando. É o corpo que leva as coisas, é o corpo que está e está sendo visto, informando com o movimento dele. Então, tudo isso está em jogo na cena. Hoje não dá para negar nada. Quer dizer, dá, tudo dá, mas a gente não deseja, e isso vai atravessando as relações dentro da sala de ensaio, porque não tem como se apartar disso.

Queria aqui somar a ideia do corpo em construção com a ideia da Gabi, porque por mais que eu tenha uma idealização do corpo urgente, ele também está em construção, senão não é teatro, e está em relação com tempo histórico e sendo lapidado e forjado. Para o corpo, na verdade, o imprescindível é a presença. No Bartolomeu, a gente nunca fez um trabalho de presença cênica. A gente fala urgência, que vem da necessidade. A criação forja os corpos e as presenças. A gente monta uma peça, e ao fazer isso a gente exercita o teatro e a percepção do teatro. Uma peça se faz

25 O Coletivo Legítima Defesa foi formado em 2015 por um grupo de artistas, atores e atrizes que tem como mote de pesquisa a reflexão e representação da negritude. Mais informações: <https://coletivolegitimade.wixsite.com/meusite/copia-bem-vindxs>

no embate, no atrito, do que vai se discutir e vamos percebendo o formato, e é dessa percepção que se faz a criação. A gente é do grupo que quer fazer depoimentos e, por acaso, a gente faz teatro, e faz também Slam, performance, também faz filme. Mas o teatro é artesanal, e no caso desse encontro, nossa questão é o discurso, é dizer sobre o nosso tempo.

No *Hip Hop Blues* a gente faz o depoimento ao vivo, ensaiado e organizado, mas ao vivo. A gente nunca tinha aberto um depoimento público, ele era o processo para elaboração de uma obra, mas ali a gente fazia o depoimento escancarado aos olhos do público. É tudo bem organizado, mas escancarado. Aconteceu que todos os depoimentos que a Cláudia escreveu, ninguém quis fazer; simplesmente aconteceu, ela é diretora e ela escreve também, propôs o workshop dela, mas o texto não cabia na boca, não era por rebeldia. Foi também um processo e um pensamento de negritude muito forte e falei: - Será que eu faço essa peça, gente? Aí falei: Lógico, mas como que eu faço essa peça então? Como eu me reorganizo, sendo que perante o depoimento de cada um, mudava meu lugar na cena. Cada depoimento que acontecia, o que eu fazia ficava ridículo. Nessa relação, o corpo foi tentando responder essas coisas, nessa urgência e dando conta de se organizar. Então, a chave do trabalho corporal do *Hip Hop Blues* era sobreviver. Sobreviva! Sobreviva! Sobreviva até o final do processo. Era esse o corpo do espetáculo. Não tinha mãozinha, nem rodinha. E nesse contexto, como é que você dirige corporalmente?

Além disso, vinte e dois anos passaram, não estamos mais tão jovens, não tem mais aquele corpo do *street dance*, pula menos e tem algumas coisas que não faz. Aí você vê essa coisa que é de outra estrutura, e isso é legal da idade, o entendimento da força é muito bonito. Você vai reorganizando a maneira de fazer e que muitas vezes o corpo jovial não dá conta. A maneira de fazer envelhece e essa reorganização é muito poderosa. Eu gosto até mais. Porque essa é a parte legal de ser atriz e ator, você não envelhece, o corpo vai envelhecendo, e teoricamente - seria essa lógica - a gente vai se aperfeiçoando. Stanislavski diz que não existe ator antes dos quarenta. Eu nem sei se acredito nisso exatamente, mas acho ótima essa provocação, porque há que se viver. Esse corpo que vive, e eu estou falando no bom sentido. Você não fica pensando que está perdendo, não acho que estamos perdendo.

Inclusive um ponto de virada muito grande para minha percepção de corpo, como professora e para o meu pensamento de corpo foi um acidente que eu tive. Eu tive um acidente e mudou minha relação com o corpo. Tive um acidente numa corda elástica. Sabe aqueles ganchos? Então, um dia não fechava, e fui mesmo assim, e soltou. Caí de cara, torci o pescoço, quebrei o nariz, quase morri, tudo de ruim poderia ter acontecido, mas não aconteceu. Então, por conta desse pescoço, tive uma restrição de dois anos de movimento. Isso em 2006, numa época que às 7h da manhã já estávamos correndo e pulando, fazendo musculação e abdominal. Simplesmente eu não tinha como fazer isso após o acidente, e a gente estava em cartaz. Quinze dias depois disso, eu voltei para a peça, não fazia as danças, nem a corda elástica, mas fazia as coisas das personagens meio rastreando, que é uma palavra que eu uso muito hoje em dia, rastreando ou mapeando, eu rastreava os movimentos. Eu percebi que, para o público, era até melhor; eu parei de encher o saco. Antes eu gastava uma energia assim enorme, era voz e movimento tudo muito grande com muita intensidade. Ao invés disso colocava ali uma contradição na forma de fazer. Então foi legal, não estou dizendo que o acidente é legal, estou dizendo que o caminho da percepção é legal. O tempo prontifica a matéria no bom sentido.

Definição e Registro do Trabalho

Eu tenho mil maneiras de coreografar, e no Bartolomeu às vezes a coisa é tão urgente, com tanta gente doida junto, que não dava mais para experimentar nada, não tinha tempo no processo, e eu fiz planta baixa e dizia para cada um onde ia ficar. Às vezes você tem que levar a coreografia pronta. No Bartolomeu, nas últimas fichas técnicas a gente colocou desenho de gesto, porque eu não fiz a preparação corporal. Eu ficava observando, olhando uma pessoa e outra e falava, “não”, “faz assim”, “vem pra cá”... E ficou desenho de gesto e coreografia. No Legítima Defesa eu assino preparação corporal, desenho de gesto e coreografia.

Eu coloco o nome do que eu faço, às vezes eu sou chamada para coreografar e acabo fazendo a preparação corporal, e uma coisa é diferente da outra. Eu não tenho ponto fixo, nomenclatura fixa, é o pensamento do fazer que vai dando maneira de tecer as palavras, eu adoro as palavras e não tenho apego a esses conceitos imposto por outros.

Na qualificação do meu mestrado, a Silvia Fernandes, que é professora da USP, falou do campo das poéticas da expressão, porque na época eu estava nomeando o meu trabalho de “Corpo Político”. E em seguida eu explicava dizendo que meu corpo político é meu corpo gerúndio, e explicava o quê era. Daí ela falou, eu parei no corpo gerúndio. “Eu leio tudo de performance, nunca vi essa formulação, por que você não chama de ‘Corpo Gerúndio?’”. Ela disse que isso é uma formulação que só poderia sair de quem faz, esse pensamento é um pensamento de quem faz e que isso são teorias da experiência. Tem uma teoria, mas é uma teoria que parte da experiência. Eu não sou acadêmica, porque a maneira como eu escrevo não é acadêmica. Mesmo fazendo doutorado²⁶, não sou acadêmica, mas acho que a academia hoje já abarca a teoria das fazedoras e fazedores, ou como dizia minha avó, do fazimento. A prática do fazer é do fazer mesmo.



Figura 12

Encontro prático conduzido por Luaa Gabanini no Instituto de Artes da Unesp em 14 de novembro de 2022

Fonte: Foto do autor, 2022.

²⁶ Luaa defendeu sua tese de doutorado intitulada Geografias Corpóreas - O corpo-território da experiência para insurgir paisagens em maio de 2024, no programa de pós-graduação da ECA-USP

CAMINHO DO ENCONTRO PRÁTICO

Com as pessoas sentadas em roda, Luaa faz o convite para que cada pessoa se apresente da maneira que quiser, mas que também diga o ponto no qual está “pousada” no momento. Ela se apresenta brevemente, e diz que está pousada no aquecimento das percepções - mais do que atuar ou dançar, perceber. Chegar nos lugares e começar a perceber, e a partir da percepção, começar a elaborar coisas como ser atriz. Mais que ter uma ideia sozinha, é perceber, rastrear os acontecimentos.

Assim, Luaa pergunta para cada pessoa onde ela está pousando - pode ser em um processo criativo, uma ideia, um pensamento recorrente, uma sensação ou alguma frase, mas que sobretudo ela não se julgue, e que fique à vontade de mudar de ideia, pois conforme a gente ouve os outros as coisas se deslocam.

Logo, cada participante se apresenta e compartilha elementos, enquanto ela vai anotando as palavras que considera mais significativas de cada apresentação, lidando-as como um depoimento. As palavras “assaltadas” por ela serão discutidas para a construção de um território comum de pesquisa. Algumas palavras não serão utilizadas e outras podem surgir como síntese da discussão. Isso cria um campo comum, independente de existir um processo criativo comum anterior, pois às vezes um participante não disse determinada palavra, mas pode se envolver e se relacionar com ela.

Depois da discussão e da definição das palavras-territórios que serão trabalhadas, apresenta brevemente os próximos passos da proposta que ela nomeou de *Cartografia do Corpo Memória*. A proposição consiste em passar por uma jornada de aquecimento, até cada um ficar de pé em um espaço da sala e fechar os olhos. Nesse momento ela irá dizer cada uma das palavras. A proposta é que o corpo reaja a cada palavra dita. Não se trata de ouvir e depois responder - é como se a palavra disparasse no corpo um movimento/ação/gesto/impulso e que se fixa. Assim, a cada vez que determinada palavra é dita será realizado esse mesmo movimento referente a ela, navegando na relação do tempo, velocidade e intensidade, mas mantendo a forma desse movimento que surgiu na primeira reação.

O movimento de cada participante para cada palavra é gravado em vídeo, e vai para o que ela chama de arquivo - e esse arquivo pode ser compartilhado e acessado.

Depois da explicação do caminho que será vivido e da definição das palavras que serão trabalhadas, Luaa pede para que todos se deitem com as costas no chão, dando indicações para o posicionamento do corpo, como os braços mais próximos do corpo e fazendo toques específicos em cada participante. Pede atenção à escuta, dando ênfase ao espaço exterior, aos sons da rua, em uma atitude receptiva, ou seja, não ir buscar os sons externos, mas no sentido dele vir até o corpo. Em seguida propõe o mapeamento do corpo e das sensações a partir das partes que tocam o chão e vai descrevendo um caminho que começa nos calcâneos, panturrilha, partes da coxa, quadril, coluna, costelas, escápulas, partes dos braços e crânio. O que não toca o chão, toca o ar, que também é matéria, ativando as percepções para a respiração e, por fim, para as sensações e pensamentos que esse estado de percepção produz.

Nomear o corpo como território a partir das partes que o compõem não é imaginar o esqueleto, é perceber. E a partir dele as camadas de veias, músculos, fáscias, nervos, órgãos, até a pele que contorna esse corpo. O corpo é esse território. Nomear o chão como passado, que está nas suas costas, com a gravidade e fios que te puxam para o centro da terra, planeta que vem antes de nós, cheio de memória e sobre o qual estamos pousados. O ar nomeado de futuro, que sobe para cima de cada corpo, infinito, com tudo a fazer, tudo a ocupar, tudo a compor. O corpo é nomeado de presente, conexão entre passado e futuro, a única possibilidade de composição é o corpo presente, território de experiência.

Luaa traz a imagem de uma garrafa aberta com pouca água para convidar ao começo do movimento. A movimentação brusca faria a água sair pela garrafa. Logo, propõe-se o deslocamento dessa água aos poucos, em relações de lateralidade, e a partir dessa movimentação e da relação de empurrar o chão, para começar a utilizar diferentes apoios no contato com ele, para então se sentar e começar um trânsito do nível baixo para o médio. Luaa lembra que a sensação de preguiça nesse começo é bem-vinda, mas a partir desse momento, o fluxo de movimento é ininterrupto para um caminho ascendente.

Com todas as pessoas já em pé, Luaa as convida a ficarem em roda para uma ativação do corpo a partir do seu mapeamento com o toque. Individualmente cada participante começa o toque pelas próprias mãos, para reconhecimento da estrutura óssea e a partir desse ponto um caminho descendente e por último chegando nos pés, para então bater as mãos no chão e desenrolar a coluna para voltar à posição inicial. De volta no encontro das mãos, é refeito o mapeamento do corpo pensando em massa, músculo e carne e o caminho se repete até das mãos, passando da cabeça aos pés, até o desenrolar da coluna e novamente fazer o mapeamento a partir do toque na pele. Depois, ainda no lugar, produz-se vento ao redor do corpo a partir do movimento, começando a trazer uma ideia de espacialidade nesse corpo etérico.

A partir dessas percepções, faz-se o trânsito entre essas camadas de corpo, ora recolhendo do ar para a pele, passando pela massa, terminando no osso, ora no caminho contrário. A movimentação se dá na expansão e recolhimento entre essas camadas do corpo.

Depois desse momento, começa a etapa com as palavras. As escolhidas foram as seguintes: limite, organização, perda, cansaço, ansiedade, sabedoria, celebração e presença. As palavras foram experimentadas, gerando um repertório gestual para cada participante. Depois as participantes foram divididas em duplas, compartilharam seus repertórios, e juntas organizaram uma partitura comum com dois tempos de oito, combinando parte dos movimentos que surgiram na relação com as palavras.

Depois do tempo de experimentação e estruturação dessas partituras, cada dupla apresentava a sua criação. A partir disso, Luaa foi limpando os tempos que estavam imprecisos e experimentando sonoridades distintas para mesma partitura, o que transformava a intenção e a comunicação dos gestos.

3.4

VERONICA SANTOS



Figura 13

Veronica Santos

Fonte: Foto de Gal Oppidio e arte de Murilo Thaveira, 2022

Formação

Eu chego em São Paulo em 2012, e eu venho para cá porque eu estou correndo da dança mineira, querendo me encontrar em outros lugares. Na dança, a gente tem uma vivência maior com esses professores e mestres que acompanham a gente pela vida inteira. Eu tenho mestras e mestres de técnicas diferentes que me deram aula dos 15 aos 24 anos em Belo Horizonte e até hoje, toda vez que eu retorno, eu me encontro com eles.

Quando eu chego aqui, primeiro sou vista como bailarina de dança contemporânea ou de dança-teatro ou palhaça, pelos trabalhos que eu fazia. Nesse período se falava muito da referência da Pina Bausch, do Klauss e da Angel Vianna, e da Sônia Mota, enquanto uma forma de expressão física que tinha uma semelhança entre teatro e dança ou entre a dança e o teatro, que então eram outras formas e possibilidades de se colocar em cena.

Atualmente, dentro da dança a gente fala muito desse lugar da dramaturgia. A dança vem tendo esse desejo e conquistando isso, e está se aproximando de alguns modelos de como o teatro enxerga a cena e todas as composições. Acho que a gente da dança já evoluiu muito nesse sentido, e por isso talvez muitas vezes quando a gente vai assistir a um espetáculo de dança contemporânea, a gente se pergunta se não é teatro. E estou só compartilhando um pouco de como tenho visto esse trânsito das linguagens a partir da minha experiência, porque eu venho da dança, e por isso que eu iniciei falando que meus mestres são os mesmos desde quando eu tinha 6 anos de idade, e até hoje eu retorno para Minas para que eu possa entrar em relação com aquilo, porque aquilo é tudo o que eu faço, é tudo o que eu sou hoje na cena.

Para quem está estudando e para quem está se encantando por outras ações e outras funções dentro do campo das artes cênicas, é muito importante procurar saber e vivenciar, e não ser só referências. A gente dentro da academia mergulha em algumas coisas, se utiliza dessas referências, mas não se aprofunda no sentido de conhecer realmente quem são aquelas pessoas e o por que de fato essas pessoas nos interessam. Até porque às vezes não interessam dentro de um campo de estudo e tudo bem. Vários nomes foram falados aqui. Alguns são nomes que realmente foram complementando e nos ajudando enquanto trajetória artística, e outros nem tanto. Para vocês que estão estudando, tem toda uma

bibliografia, tem coisas que são super interessantes e que é legal mergulhar mesmo, mas tem coisas que você vai ler e dizer que não é para você.

E para quem vai fazer direção ou até mesmo para quem está se propondo à investigação do corpo, é importante ter a consciência de que é algo para todo dia. Se eu tirar 15 minutos para falar do quanto era rigoroso e o tamanho da disciplina do meu aprendizado de dança de 6 até os 12 anos, o que acontecia dentro de uma sala... Não era pouco. Eu tenho marca de queimadura na panturrilha, feita por uma professora para manter a perna alta. No balé clássico se fazia isso. Graham era palmada na cabeça, se você não tivesse o tempo certo da música. Hoje não precisa ser assim, mas essa disciplina que a gente desenvolve aparece no olhar para o corpo da atriz e do ator, nos quais a gente vê as possibilidades, mas vê também a falta de continuidade no trabalho e no comprometimento da pessoa com ela mesma. E ainda ter que escutar “Nossa, a Verônica hoje está só dizendo verdades” ou “Ela deve estar de TPM”, mas na hora que der o terceiro sinal, não sou eu que vou estar em cena, sem contar que ninguém tem o o mesmo corpo de antes da pandemia.

A Construção de uma Preparadora

Chegando aqui em São Paulo, eu sou convidada para trabalhar com coletivos de teatro porque eles me veem em cena e se interessaram bastante pela qualidade física, e assim vou trabalhar com a Cia. dOs Inventivos²⁷. Comecei a trabalhar com eles em vários espetáculos, entrando como uma preparadora corporal, mas, para mim, eu era uma professora de dança, porque eu conduzia os aquecimentos e trabalhava algumas partituras a partir da disponibilidade que eu sentia daqueles corpos. O Marquito [Marcos di Ferreira], a Aysha [Nascimento] e o Flávio [Rodrigues] são muito diferentes uns dos outros e depois entra o Camarão [Adilson Fernandes] e outros artistas. Eu começo trazendo um pouco da minha experiência da dança, e percebo que isso interessa muito a eles, mas de fato eu ficava me perguntando: se eles não são bailarinos, o que é que eles vão fazer com isso na cena?

²⁷ Fundada em 2004, é uma companhia de teatro de rua e teatro popular. Com 20 anos de atuação, desde 2022 mantém uma sede, o Espaço Cultural Inventivo na Zona Leste de São Paulo. Mais informações: <https://www.instagram.com/osinventivos/>

Assim eu começo a me apresentar nesses ensaios, trabalhar com o grupo e depois a resolver alguns problemas das cenas, e até então eu estava aceitando o nome de preparação corporal, mas depois do terceiro trabalho, eu comecei a conversar com eles e dizer que para além da preparação e estava fazendo uma direção coreográfica ou uma orientação coreográfica dos desenhos cênicos. Nesse momento eu ainda não sabia falar de encenação. Para mim tudo vinha do grupo que se organizava com o diretor, e eu chegava ali para dar uma olhada e ajustar algumas coisas.

Fiz esses trabalhos durante um tempo e eles começaram a estreiar, e a partir daí outros grupos da cidade começaram a me chamar. Em muitos deles eu chego depois da preparação da Erika [Moura]. Importante dizer que o trabalho de preparação eu fiz em pouquíssimos espaços, eu costumo chegar em um momento que, para mim, é uma crise do grupo ou uma crise da direção com o que o grupo está querendo ou necessita naquele momento.

Comecei a achar que eu estava entrando na sala só para resolver problemas. Aí eu falei ' Não, espera, eu não posso vir aqui só para resolver problema e não ter um nome, eu tenho que ter um nome para isso. Assim, eu começo a usar o nome de direção de movimento, e é um acordo com as companhias, porque, de fato, dentro do teatro, tem um encenador, tem o dramaturgo, tem o diretor, tem esses artistas criadores que também se colocam como intérpretes criadores, mas eu sentia que tinha um incômodo quando eu dava a sugestão do nome direção de movimento, e comecei a lutar por isso, porque em alguns lugares ainda tive que dividir o nome de direção de movimento com o diretor, porque na cabeça dele, quando eu chegava, era só para arrumar. Para vocês verem como é complexo esse lugar, e a maioria dessas discussões foram com os diretores homens. Eu fui convidada para pouquíssimos trabalhos que a direção era feita por mulheres.

Eu trabalhei também com a Cia. do Miolo, Coletivo Quizumba e com o Coletivo Negro, e quando o convite vem, eu começo uma conversa para entender o que é que eu vou fazer ali, porque de fato é uma contribuição direta no trabalho. Em todo trabalho, uma das coisas que eu faço bem no início é agradecer o convite e pedir logo na sequência uma ligação ou uma reunião. Nessa ligação ou encontro eu pergunto para a direção ou para o grupo o porquê querem a minha presença, de onde eles me conhecem e o que eles me viram fazer. Porque eu preciso saber disso, mas demorou um

tempo para que eu tomasse essa decisão de perguntar essas coisas. Para mim isso é muito importante.

Eu sou uma mulher preta com todas as minhas subjetividades. Eu preciso que as pessoas saibam o que eu faço, o porquê eu faço e o porquê que eles me querem. Então essa é uma das primeiras conversas e muitas vezes já não rola na reunião ou na ligação e tudo bem, a espiritualidade vem me ensinando muito que o que vem, vem, o que foi, foi e está tudo bem. Depois dessa conversa, eu observo se dentro do espaço existe escuta. Porque se não tiver escuta, nada vai funcionar. Esse é um dos princípios básicos para eu sair da minha casa. E se for de muita insistência, aí eu vou falar a real, se muito insistir eu vou pelo valor, mas pelo valor que eu saio da minha casa. Porque além da sobrevivência, a gente tem esse lugar afetivo com o trabalho e cria afetos por eles.

Na Cia. dOs Inventivos, por exemplo, não foram 2 anos, fiquei quase 5 anos, mas realmente teve um momento em que a gente teve que romper. Romper porque eu fui para outros caminhos, romper porque os desejos deles também eram outros, mas durante o tempo que eu estive ali, que foi o maior tempo de trabalho contínuo de preparação e direção, a gente preservou a escuta e o processo saudável. São esses os pontos que para mim são muito importantes.

Quando a gente vai assistir um trabalho, a gente vê o desenho da cena e a direção de movimento que foi feita, mas como muitas das vezes eu fui chamada para resolver problemas, eu não conseguia dar continuidade à preparação feita antes. Porque, de fato, muitos dos atores e das atrizes, pela urgência de estreiar, perdiam a qualidade que tinha sido ganha. Então eu encontrava corpos que já tinham passado por crises, pelo estresse do processo criativo e que não conseguiam acessar esse primeiro cuidado. Esse primeiro olhar é para mim o primeiro carinho. E eu não estou falando de um lugar romântico, estou falando de pesquisadoras do corpo e da cena que vão ali para olhar para a individualidade e para a subjetividade de cada um para pensar uma proposta coletiva.

Quando eu chego no processo é para intensificar. Quais as sensações que vocês querem passar com o corpo? É dor? É outra coisa? Então eu me sento, olho a partitura e eu começo uma conversa com o bailarino ou com os atores, e nessa conversa eles vão repetindo diversas vezes a partitura ou a cena, para que a gente possa ir encontrando caminhos possíveis. Quando se inscreve em um edital e se colocam 36 apresentações, a pergunta

é: o intérprete vai conseguir fazer isso 36 vezes? Você quer tocar nessa ferida desse jeito 36 vezes? Assim, para mim o trabalho já está em um lugar de provocação, de uma conversa. Para que eles entendam que em várias obras a gente pode falar sobre várias coisas e chegar em vários estados diferentes, mas que não precisa em uma obra só toda a intensidade, que vão demorar uma semana para se recuperar. É conseguir dosar essas intensidades também. Então, eu chego mais por esses lugares do que de fato oferecer uma técnica de dança como Vaganova, que é um método russo, ou Royal, que é um método francês, ou Graham, que nem interessa para as pessoas do teatro e são técnicas de dança que exigem muito tempo e muita prática.

Por esses caminhos, eu também começo a solicitar o nome de provocadora. Porque em outros casos, eu chego em um coletivo como o Calcâneos. Esse é um grupo de dança que já tem uma pesquisa, já tem uma história, e quando eu chego, eles querem mais que eu fale sobre a composição desses corpos e encontre na composição um lugar um pouco mais profundo. No trabalho *Filhos da Porra Toda*, a gente já imagina do que estão falando, no contexto de extremo leste, é o trem, o transporte caótico, toda a questão do social, enfim, e eles estão falando disso, estando dentro desse contexto social e nesse lugar, a gente é filho de todas as porras do mundo.

Limites das estruturas de criação

Quando um projeto é enviado, os grupos têm um interesse em uma pessoa que trabalhe a fisicalidade, ou a consciência corporal, ou ainda a preparação, e meu trabalho interessa para aquele momento, no percurso da pesquisa da companhia. Mas no meio do projeto eu me afasto, porque já dei a preparação de 15 ou 20 encontros que constavam no edital e eles seguem a pesquisa.

Em um dado momento, a direção e/ou o elenco sentem falta da Veronica e eles me chamam novamente, dizem que vão fazer um ensaio geral para que eu veja, apontam cenas que eles não conseguem resolver, ou então gostariam que tivesse uma dança assim ou um movimento coletivo assado, ou que eu olhasse e ajudasse a ligar os movimentos e apontasse o que é bom ou não...

Eu não sou uma preparadora corporal fixa de grupo nenhum, e no meu próprio grupo eu não faço nada disso, porque aí também eu quero me dar o direito de poder aprender. É importante ressaltar que parte da cena do teatro, da dança, das artes em geral da cidade de São Paulo, é feita e criada a partir de editais. E o projeto e a pesquisa já são editados em um formato padrão. Então, não se tem tempo, não se pensa em continuidade de preparação corporal ou de um olhar para o corpo que é relacionado ao movimento da cena como pesquisa continuada.

Então, para mim é muito difícil ter que defender esse lugar por conta dessa prática da editalização, da urgência de se cumprir e de se chegar nesse formato de ordem, porque é muito cruel. Os corpos não têm tempo para processar de fato todo o material, toda a intensidade do trabalho da Bruna, da Erika, da Veronica ou do Gabriel, não têm. É tudo para ontem e tudo tem que estar pronto. Porque para além da criação em si, tem produtor executivo, o produtor artístico, tem a Secretaria de Cultura, a prestação de contas... É entender que esses atores desse teatro de grupo são tudo isso também dentro da prática da cena paulistana.

Ao mesmo tempo, para mim é muito rico, porque cada vez mais eu me aproximo de leituras e proposições cênicas diferentes. A única coisa que de fato eu não consigo fazer é aprofundamento, para conseguir ver uma evolução do trabalho físico dentro desse Teatro de Grupo, que propõe uma pesquisa continuada. Porque em todos os editais se fala em pesquisa continuada, então a pesquisa continuada é só da dramaturgia? Do que o grupo propaga politicamente e quer falar para o mundo? É só o diretor? É só o grupo que está ali? Eu sinto essa dificuldade, mas eu acho que é um lugar a ser conquistado.

O corpo é exatamente aquilo que a gente mais se preocupa quando a gente chega no processo, e quando vai chegando no 45 do segundo tempo, a gente está dentro da sala todo dia, o diretor chamando ou não, a gente aparece. "Ah, mas hoje nem era dia", mas eu vou porque a cada segundo é uma possibilidade para que você possa ajudar, complementar o trabalho. Porque quando a gente começa a fazer aquilo, para mim é algo visceral. Seja um trabalho que a gente está ali há muito tempo ou um trabalho que a gente chega no 45, você quer estar ali, estar perto.

Às vezes começa a rolar a divulgação da estreia e não chega nenhum e-mail para você, nenhum WhatsApp e você se pergunta: - Será que se eu chegar lá vai ter ingresso para mim? Meu nome vai estar na lista amiga ou uma meia entrada? Eu sei qual é o corre de uma estreia, mas são atenções que a gente tem que ter, porque isso é falta de respeito. Eu tenho essa minha técnica de não aparecer na estreia e aparecer depois, porque normalmente nos projetos são 36 apresentações e eu não vou na primeira. Eu espero. Chego ali no finalzinho, tipo na 34ª eu apareço e aí é aquela coisa: “- Veronica, como que foi? O que você achou?” “Você viu naquela hora... aí nossa... naquela hora eu não consegui... só hoje não consegui fazer”. E eu respondo: “- É... Então... não consegui...” - porque não têm continuidade do trabalho de corpo, ou se tem, são três encontros para resolver os problemas da cena. O corpo é muito inteligente, mas ele também precisa de um olhar de fora.

É igual a gente olha para o desenvolvimento de um bebê. Eu tenho um bebê dentro de casa, e é impressionante. Às vezes eu tenho que chegar e falar: “Aiô, tira a mão da boca” e ele olha e diz “- Já tirei, mamãe”. Porque pegou uma virose que arregaçou a boca inteira, e talvez ele não lembre de como ficou. O corpo é o lugar de estar ali, dá atenção e do cuidado, é do trabalho dessas mulheres que vêm toda essa dedicação e esse empenho. E a manutenção é isso, não tem e é foda porque não tem. Não tem e é importante.



Figura 14

Encontro prático conduzido por Veronica Santos no Instituto de Artes da Unesp em 17 de abril de 2023.

Fonte: Foto do autor, 2023

CAMINHO DO ENCONTRO PRÁTICO

Veronica se apresenta brevemente e fala da sua chegada em São Paulo e como começa a desenvolver trabalhos corporais com coletivos teatrais que pesquisam a partir das perspectivas e vivências do corpo negro. Traz consigo para a realização do encontro um músico-percussionista Clency Santana, porque nas culturas negras a música, o corpo e a oralidade não estão separadas e para trazer a música como elemento que vai sendo construído junto do processo. Indica para que cada participante se apresente. Todo encontro é perpassado por falas e reflexões sobre a preparação corporal e da importância do trabalho corporal para cena e para a vida. A sonoridade constitui outro aspecto importante do desenvolvimento do encontro.

Trabalho com o bastão

Para começar entrega um bastão para cada pessoa e indica que o bastão esteja apoiado no chão e cada participante esteja com as duas mãos apoiadas no bastão, com ombros e cotovelos relaxados e com os olhos fechados, respirar profundamente e indica que não devemos nos desconectar do caminho que nos trouxe até aqui, mas estar abertas e abertos para vivenciar as atividades que faremos nesse dia. Depois, indica que com os olhos abertos sejam levantados e propõe o espelhamento do bastão com a coluna e com ele apoiado e equilibrado em uma das mãos, indica que seja feito o deslocamento e convoca a ativação dos pés e joelhos, como o centro tem que estar engajado para esse deslocamento e quais estratégias meu corpo cria para se deslocar mantendo o bastão equilibrado, mas não ter medo do desequilíbrio, que o desequilíbrio faz parte e é só retomar. Indica a troca da mão que equilibra o bastão e depois para trazer ele mais próximo ao corpo, menos para frente e mais lateralizado.

Depois em roda e com apenas um bastão sugere um jogo de bastão, mas de maneira que não fosse mantida a base fixa em nenhum momento, deslocando fazendo transferências de peso no lugar e mudando de posição na roda, se atentando ao contato visual e em manter a posição vertical do bastão na hora do lançamento para outra pessoa.

Ações do cotidiano

Partindo das vivências, gestos e estados corporais do dia a dia de gestos como por exemplo do deslocamento da casa de cada um até chegar ao espaço de encontro, experimentar a construção de um caminho, que não seja a construção de uma “historinha”, mas que transite por velocidades e estados corporais que estão presentes no cotidiano e podem ser estilizados a partir da variação das velocidades, repetições, direções e níveis. No enunciado, Verônica indica que é a experiência do corpo na vida que pode contribuir de fato com a produção de materiais corporais para criação de uma partitura ou de uma coreografia, sem apartar essa vivência dos processos criativos. Nesse caminho de experimentação e estruturação dessa partitura, ela pode ter ações vocais e falas. Conforme a experimentação dos corpos se dava, um improviso musical acontecia simultaneamente, a sonoridade produzida era influenciada e influenciava os corpos.

Deslocamentos e saltos

Depois de um tempo, chama a formação de um cardume de pessoas para propor alguns deslocamentos em conjunto pela diagonal da sala, com algumas variações na forma de caminhar. Articulado para que mesmo dentro de uma proposta de deslocamento comum seja possível manter as individualidades e as subjetividades e que, a observação dos corpos uns dos outros, nos auxilie no aprendizado do corpo. Em seguida demonstra uma sequência de pequenos saltos, com trocas de peso e deslocamentos, que vai a cada repetição, sendo acrescida de outros saltos a partir da solicitação para que cada pessoa adicione uma nova proposta com a ação de saltar, criando uma partitura maior.

De volta ao espaço da diagonal da sala, sugere que, em duplas, seja estabelecido um diálogo corporal em deslocamento, e relembra sempre que a música é mais um elemento possível de comunicação entre os integrantes das duplas. Investigando aspectos do movimento como pausas, acelerações com aproximações e distanciamentos. Após duas passagens com a mesma dupla, a indicação é trocar as duplas. Compartilhando que esse lugar de improviso e experimentação a partir do corpo, sentidos e sensações, dispara relações de intimidade de jogo e de trabalho que se aproveitam na cena, e criam estados que podem ser retomados

na cena. Retomando aspectos que valorizem a individualidade de movimentação e as subjetividades de cada corpo, que a sua maneira passa por processos colonizadores, enfatizando que seu trabalho se dá principalmente com corpos negros.

Retomada das ações do cotidiano

Com o acúmulo de estímulos, movimentos e estados experimentados durante o encontro, Verônica pede para que cada participante retome a partitura formada por ações do cotidiano criada no começo do encontro e como ela pode se transformar com as experiências anteriores, podendo adicionar algum deslocamento, ação, qualidade física ou salto que pode ter vindo do improviso da diagonal. Passado esse tempo de reestruturação da partitura, indica uma participante como ponto focal da ação, assim todas as partituras individuais, vão estar relacionadas a pessoa que é definida como eixo. Sugere em seguida a atenção para como a partitura de outra pessoa pode influenciar o deslocamento e propõe uma aceleração delas até que a velocidade possa deixar a partitura borrada. Ao final, convida todas as pessoas a deitarem no chão, soltarem o corpo e fazerem o que sentem necessidade. Depois de um tempo convoca uma roda para troca de ideias e experiências a partir das vivências e outras narrativas.

3.5
**BRUNA
LONGO**

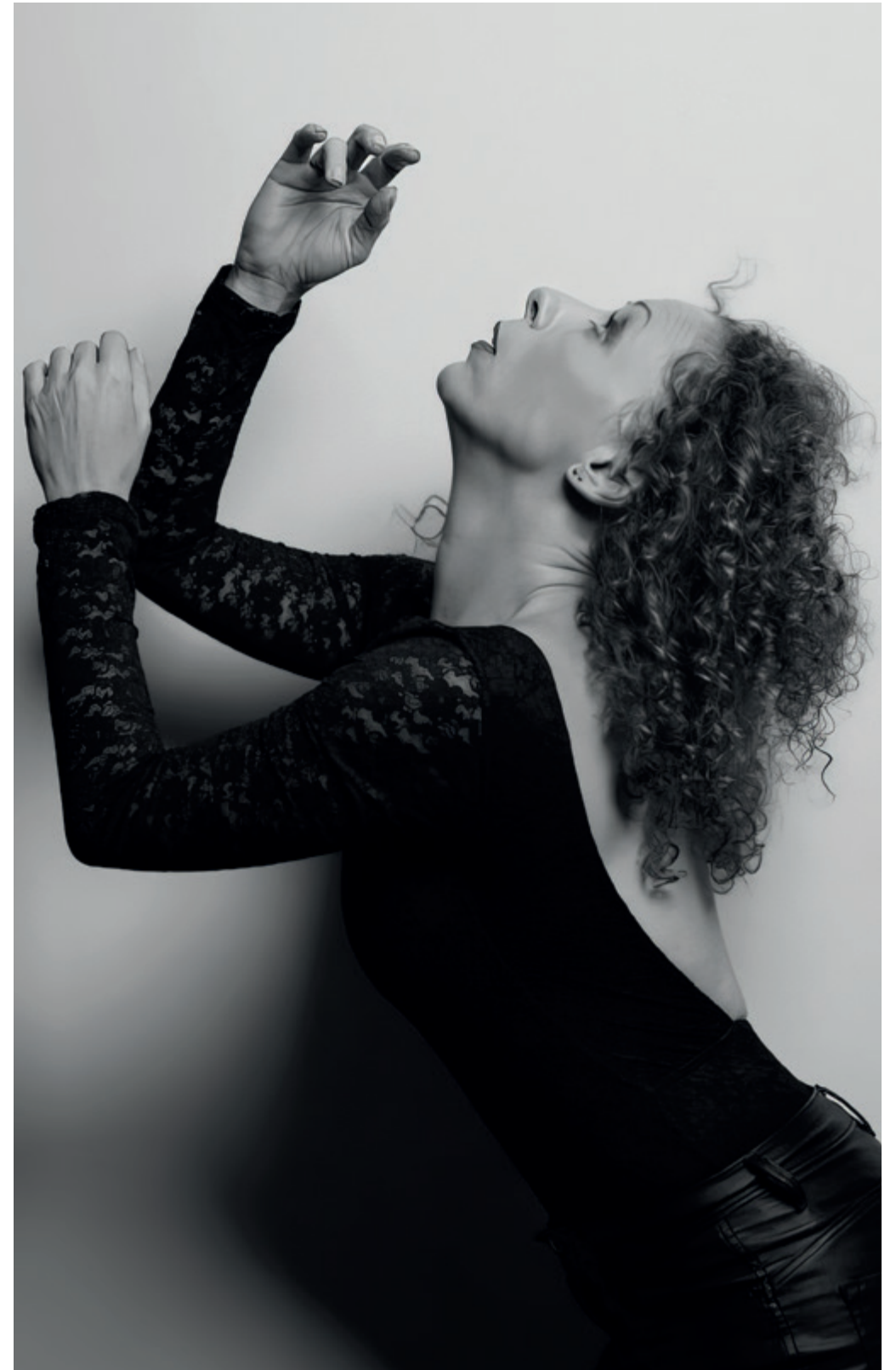


Figura 15

Bruna Longo

Fonte: Foto de Sérgio Santoian, 2023

Formação e desenvolvimento do trabalho corporal

Eu estava lembrando do [Alexandre] Mate, que foi meu professor, e do Arte Contra Barbárie que eu participei das reuniões em 1999, e lembrei muito disso porque o meu começo com o trabalho corporal começa dentro do Teatro de Grupo. Eu não tinha a mínima ideia do que eu estava fazendo ali, mas na época eu comecei a treinar circo porque eu achava legal. Eu fazia parte de uma turma que se formou no Célia Helena e fundou uma companhia, e dentro desse contexto eu comecei a ensinar o que eu aprendia para os meus colegas de companhia. Na sequência eu fui estudar mímica corporal dramática e continuei também nessa história: aprendia uma coisa aqui e ensinava acolá. Porque de fato, a preparação corporal ou a direção de movimento não era uma coisa que tinha um vocabulário, era muito mais eu aplico uma coisa e passo para frente e outro colega aprende outra coisa e compartilha. E isso é bom de grupo, tem muito disso de você ir trocando experiências.

E pensando sobre o campo de trabalho de uma preparadora corporal ou diretora de movimento, estive conversando muito com o Gabriel esses dias, eu acho que é um campo muito confuso, porque é muito novo. Muito novo entre aspas, sempre se trabalhou o corpo no teatro, mas essa terminologia é muito nova. De uma forma ou de outra, muitas vezes os diretores traziam um trabalho corporal, porque vinha da formação deles, mas eu tenho trabalhado como diretora de movimento, como preparadora corporal, desde 2001. É muito tempo. O termo direção de movimento é uma coisa que eu comecei a usar para mim mesma em 2011 quando eu voltei para o Brasil depois de um tempo que eu passei fora estudando. Ou seja, eu já fazia isso há 10 anos, mas antes eu não sabia que tinha nome o que eu fazia. Então, a princípio o campo que eu entendia como preparação corporal tinha muito a ver com a questão pedagógica. Que era aprender e passar para a frente, aprender e passar para frente. Era muito intuitivo.

Aconteceu uma coisa muito bonita na minha vida, que me ensinou um pouco essa questão do aprender a ensinar, a ensinar e a ensinar aprendendo, que foi trabalhar com o Eugenio Barba na Dinamarca, porque a relação dele com os atores é uma relação em que ele incentiva a gente a adquirir conhecimento, técnica,

fazer treinamento com um monte de gente e ter essa disciplina de ensinar. Quando estava lá, eu aprendi que eu não precisava me chamar de professora para poder ensinar alguma coisa, porque tinha muito mais a ver com uma troca.

Com essa experiência fui fazer um mestrado em pedagogia do movimento para ator na Inglaterra, e aí eu me deparei com um monte de títulos, nomes e limites. Não existe o termo preparador corporal lá, mas o campo de trabalho da direção de movimento é muito especializado. Então, por exemplo, a pessoa é especialista em danças medievais, ela trabalha no Shakespeare, se ela é especialista em circo, ela só faz preparação para circo. Aqui no Brasil, a gente vai inventando serviço, a gente vai fazendo e inventando, inventando e fazendo. A gente tem um senso de criatividade e uma capacidade de adaptação incrível, e aqui as margens do que é uma preparação corporal ou uma direção não são demarcadas, são muito fluidas. E eu acho bom, acho positivo.

Por isso aqui no Brasil eu tenho títulos diferentes. Então, por exemplo, eu sou professora de corpo em escola, eu dou aula para atores em formação, e isso é uma coisa, isso é uma função pedagógica. Quando você vai fazer uma preparação corporal depende muito da demanda de quem está chamando, então, vou dar alguns exemplos. Fui fazer uma direção de movimento que o Kleber Montanheiro, diretor da Companhia da Revista²⁸, me chamou. Era um trabalho super estilizado na movimentação e para isso, ele precisava que os atores chegassem na sala de ensaio com um tipo de treinamento. Então eu puxei da minha caixinha de mil e uma utilidades, uma técnica que foi a mímica corporal dramática do Decroux. Antes dele entrar na sala de ensaio, eu preparei o elenco tecnicamente com as demandas da direção dele, e estaria ali auxiliando como diretora de movimento. Nesse caso, não teria como eu chegar no dia do ensaio, porque o elenco não tinha um preparo da linguagem, então eu tive que fazer um treino de linguagem anterior também. Esse é um jeito que é semi-pedagógico e semi-artístico, porque ele tem uma demanda pedagógica, eu preciso ensinar a técnica e depois eu tenho que aplicar a técnica em cena, colaborando com o diretor.

28 Coletivo fundado em 1997 por Kleber Montanheiro, que investiga o Teatro de Revista e a música como elemento narrativo, articulando diversos gêneros teatrais em um único espetáculo, para discutir questões do nosso tempo. Realizando montagens autorais e remontagens e releituras de outras obras a partir da sua linguagem, o grupo também mantém um teatro independente no centro de São Paulo. Mais informações <https://www.ciadarevista.com>

A minha história de formação é como atriz e todas as técnicas que eu uso vem do teatro. Com muita influência do teatro oriental, japonês, balinês e indiano, outra influência é mímica corporal dramática, que é uma técnica francesa. E eu sou super nerd, então trago muita coisa de física, de mecânica clássica, eu brinco que o Isaac Newton é um grande mestre do teatro que ninguém dá muita atenção. Porque quando a gente fala de movimento, de corpos em movimento, é mecânica clássica, é inércia, impulso e apoio.

Só esse ano [2023] eu tive três direções de movimento em três trabalhos completamente diferentes. Um deles era o *3x1 Tebas*, a partir da Trilogia Tebana e nele eu fiz um trabalho de coreografia do coro grego. Cheguei no ensaio e a demanda era desenhar o coro grego, e foi isso que eu fiz, e a cena de luta também, porque eu também coreografo luta. O outro trabalho era *ESTUFA - Um Falso Testemunho*. Nesse, eu fiz o treinamento com a atriz para ela ganhar tônus e mais limpeza no movimento. Depois que a peça foi levantada, eu cheguei no final do processo para dar uma limpada e uma olhada no corpo dela em cena para a gente deixar toda a movimentação do espetáculo mais precisa, e esse é um outro tipo de demanda. E no *Nasci pra ser Dercy*, que está em cartaz ainda, com a Grace Gianoukas, que é uma comedianta incrível trabalhando desde a década de 80. E ali o trabalho era só pegar a Grace e dizer vamos criar uma partitura aqui e limpar que a cena está muito suja. Ela é maravilhosa, super generosa.

Assim, cada espetáculo vai ter uma demanda. Então para mim o campo de trabalho, hoje em dia, parece que está mais ou menos assim: tem a questão pedagógica dentro das escolas, que é onde chama de professor de expressão corporal ou consciência corporal. Que são diferentes se você pensar na terminologia, consciência tem mais a ver com a somática, e a expressão tem mais a ver com a criação e com composição. Tem a preparação corporal, que no meu entendimento é obedecer a uma demanda técnica de um espetáculo, e tem um ponto de partida pedagógico. E tem a direção de movimento, que funciona muito mais como uma colaboração com o diretor ou com o encenador, no sentido de desenhar a estética não só dos corpos em movimento, mas também espacial do espetáculo.

Eu sinto que quando eu estou trabalhando em um espetáculo, eu estou servindo ao discurso do espetáculo como um todo, a partir de uma visão de uma direção. Se a direção me fala que o espetáculo é realista, eu componho e sigo essa indicação. Uma das coisas que eu observo no campo da preparação corporal que eu acho curiosa, é o fato de que 90% dos trabalhadores corporais vem da dança, o que não é meu caso, eu não venho da dança. Sempre falo que nunca fiz nenhuma aula de dança - o que é mentira. Eu já fiz aulas de dança, mas eu não sou da dança, eu tenho mil questões de direita e esquerda, e eu não sei seguir coreografia.

Eu também sou dramaturga, e durante a pandemia a gente fez um encontro online para discutir dramaturgia, só mulheres cis e trans, e falando muito sobre a dificuldade de publicar e de ser reconhecida. Eu sou dramaturga, mas sou uma dramaturga física, corporal. Então, eu escrevo a dramaturgia através das ações, depois é que eu vou passar para o papel, só para registrar na Biblioteca Nacional, porque tem que registrar senão alguém rouba a sua ideia. Essa questão da comunicação é forte, e sem querer desmerecer a publicação e a dramaturgia escrita, mas é um lugar muito acadêmico e a academia é um campo muito masculino. Você pega a lista dos grandes mestres do teatro que deixaram coisas escritas e são homens. Desde Shakespeare passando por Tchekhov e Nelson Rodrigues, homem, homem, homem, porque que as pessoas não valorizam o trabalho da dramaturgia corporal, da dramaturgia física, sendo que as grandes mestras revolucionárias da dança são mulheres, a Isadora Duncan, a Pina Bausch, que todo mundo cita e ninguém nunca viu. Sempre tem um diretor que chega e fala que para um momento da peça queria uma cena bem Pina Bausch, mas ele não termina aí e continua, tipo *Café Müller*. É sempre o *Café Müller*, mas deixem o *Café Müller* em paz gente. Eu penso muito nisso que as grandes revolucionárias da dança e da dança-teatro foram mulheres. E dança-teatro é dramaturgia. E muita gente não valoriza, porque no campo do produto que você vende no mercado, não é um produto que você vende na Amazon. E queria falar isso porque acho curioso que tem muita mulher fazendo preparação corporal. A gente é a maioria, a gente vai dominar. Aceita.

Vínculos e Formas de Atuação

Eu fui da Companhia da Revista oficialmente por 6 anos e extraoficialmente por quase 20, e eu nunca fiz preparação corporal na Companhia da Revista. Tem uma coisa interessante, porque santo de casa não faz milagre. Você está ali e os colegas vêm pedir uma dica ou uma ajuda, mas é muito informal, porque você como membro de um grupo, como atriz, tem uma tensão ali também. Todo mundo está meio que no mesmo lugar e você não quer estar numa função hierarquicamente diferente. Eu lembrei disso porque no meu caso, eu trabalho muito com grupo, mas também trabalho com produções de gente absolutamente juntada, o diretor que chama o elenco ou produtor que chama o diretor também, acontece muito isso. Mas acontece muito comigo de quando eu crio uma relação interessante com o diretor, ela tende a se repetir e eu trabalho com o mesmo diretor muitas vezes. Então, o diálogo é muito rápido, porque a pessoa já sabe o que eu trago para mesa e eu já sei um pouco qual é o imaginário daquele universo, daquele diretor, daquele coletivo.

Na minha lista de trabalhos, por exemplo, com o Estopô Balaio²⁹ eu fiz quatro espetáculos. Tem um outro diretor que era de São Paulo, depois foi para São Francisco Xavier, Juliano Barone, que fiz uns 12 trabalhos até agora. Ao entrar em contato com um coletivo ou com um grupo, a conversa que eu sempre tenho com o diretor é para entender qual é a demanda daquele coletivo, qual a característica daquele grupo, daquele tipo de trabalho, porque dependendo do espetáculo que é em uma linguagem específica, às vezes nem eu sou a pessoa certa e indico outra pessoa. Já me pediram para coreografar, mas eu não sou da dança, e falo que esse trabalho não é para mim, e indico uma amiga. Para fazer o trabalho, eu tenho que entender qual é aquele universo.

Com o Estopô eu tive uma relação mais longa, é daquele tipo que virou uma grande amizade. O Jhoao Junnior me chamou para trabalhar porque alguém tinha falado de mim para ele, e a gente descobriu que treinava na mesma academia de Kung-Fu e morava na mesma rua. Uma coincidência louca e a gente ficou muito

amigo. E entrou numa conexão de linguagem, de entendimento, de teatro, entendimento de técnica, do que interessava para mim e para ele, muito em uma simbiose. No trabalho com o grupo a gente vai construindo uma linguagem juntos, não só uma linguagem física, mas uma linguagem de vocabulário mesmo, de eu falar uma palavra e o elenco já entende e sabe do que eu estou falando. Isso é muito legal, porque os caminhos vão ficando mais curtos, cada vez que você quer trabalhar, mais acesso e mais rápido você tem a possibilidade de aprofundar. Você ter o mesmo elenco por muitos anos, por mais que os projetos sejam intervalados, os atores estão na companhia e eu por fora e entrando, mas você percebe que de um trabalho para o outro já teve um amadurecimento como um todo e um crescimento na técnica.

O Estopô Balaio é um exemplo interessante, porque eu devo ter ficado em processo com eles quase 4 anos e fizemos 3 espetáculos diferentes, um atrás do outro, então eu vi de dentro o crescimento da companhia, dos atores, do meu trabalho e do trabalho do Jhoao, isso foi muito legal. E tem experiências de outra forma, uma coisa que acontece muito, que é o fato do meu nome nunca estar na inscrição do edital, ele só aparece lá no fim do processo. Eles estão para estreiar, olham e veem que tem “cem reais” para Bruna dar uma pintadinha. Eles sempre tiram de algum lugar, porque sabem que está precisando.

Tem algumas relações que são parcerias, que são a longo prazo, que são investimentos afetivos, com elenco, com diretores, e tem outras relações que são *show me the money*. Eu pago as minhas contas como diretora de movimento. Eu dirigi 7 trabalhos no último ano e nem todos foram relações maravilhosas de trabalho. Algumas relações foram: - Preciso que você venha dar uma limpadinha, você vem dar aquele tapinha final? Eu olho minha agenda e se tenho disponibilidade, eu digo que custa tanto a minha hora porque eu pago minhas contas assim. A parte boa de criar relações longas é que existe uma confiança. E a parte complicada de trabalhar muito para pagar suas contas, são as pessoas e os acordos. São pessoas que você vai conhecendo pelo caminho e diz para si mesma que não deseja mais trabalhar, e é menos prazeroso, no sentido de que você não cria a mesma relação com trabalho. De maneira geral, pensando nas diferenças entre os tipos de trabalho, minhas experiências que me veem mais imediatamente são essas, mas eu, particularmente, tenho prazer

²⁹ Grupo fundado em 2011 e sediado no Jardim Romano, extremo leste da cidade de São Paulo, e formado majoritariamente por artistas migrantes. O trabalho do grupo se constrói a partir de migrações e retomada indígena e com muitos trabalhos acontecendo de forma itinerante. Para mais informações <https://coletivoestopobalaio.com.br/>

em quase todas elas. Eu reservo um pouco do meu romantismo, no bom sentido, para os meus projetos. Eu tenho o meu solo, que eu ensaio 12 horas sem ninguém me pagar, choro, e pago a passagem para ir para o festival, que não tem dinheiro mesmo, eu pago para o meu espetáculo.

No espetáculo do Kleber Montanheiro, meu parceiro de 20 anos, a minha hora custa assim e não assado e eu acomodo, ajusto e flexibilizo. Tem meu prazer, minha dor e tem cerveja no final, e tem gente que não tem cerveja no final. Quando falam: “- Ah, você pode vir no ensaio da quinta-feira?” - eu respondo: “- Não, meu horário com vocês é na terça, na quinta eu tenho outro trabalho.” E acho importante a gente se colocar, que por ser também uma profissão nova, a direção de movimento e preparação corporal, e a gente ama o que faz e a gente se envolve e pesquisa, mas é trabalho. A gente não trabalha no corpo porque o papai mandou, ou que sonhou ter uma filha trabalhando com o teatro alternativo em São Paulo! Tem uma escolha emotiva, muito romantismo, e às vezes a gente quer se envolver com aquele grupo, e não dá.

Chegou um ponto na minha vida com 44 anos que eu preservo esse tipo de tempo para algumas coisas, para outras eu sou extremamente pragmática e faço meu melhor trabalho. Não é que dou menos, mas eu sei o que eu trago para a mesa, sei o que eu posso oferecer para quem trabalha, a pessoa que me chamou também sabe o que eu posso fazer por aquele trabalho. E ainda tem essas discussões de cachê, que ninguém gosta de falar de dinheiro, meu pai era economista e eu aprendi com ele que tem que falar de dinheiro sim, do custo das coisas. Meu horário é tanto, e se a pessoa fala que só pode pagar outro tanto, então não posso. “- Ah! Não podemos chegar a um acordo?” - Podemos. Eu posso te dar tantas horas, então eu diminuo as minhas horas, mas eu prometo a qualidade do trabalho, e a gente vai negociar de um jeito que eu não me estafe. A gente não tem que morrer trabalhando.

Para mim, o mais importante para facilitar o trabalho é um entendimento de que ninguém está ali disputando o poder. Eu estou ali para servir, assim como eu espero que o diretor esteja, o produtor, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador.. Estamos todos servindo a uma coisa que está acima da gente, que é o espetáculo e que, em última instância, é o espectador. Acho que falta muito dessa visão de que pessoa que vai ser a “dona” daquilo tudo é quem está na plateia assistindo, e às vezes

se perde muito esse lugar, por conta dos jogos de poder com o diretor e com a posse da ideia, ou a ideia é minha ou a ideia é sua. Antes eu não me interessava nesse tipo de coisa, apesar de que a gente tem que lutar muito espaço no sentido de ser nomeada em um projeto, nos programas dos espetáculos. Inclusive eu já tive o meu trabalho roubado por diretores. É muito comum e isso acontecia muito mais, e ainda bem que temos todas essas ondas do feminismo. Estou com 44, mas há 20 anos tinha coisa que não se falava, mas hoje, vem tentar roubar meu trabalho, sou faixa marrom em Kung-Fu. 20 anos atrás, quando comecei, era, ah eu fiz aquela cena, mas tudo bem, vai, deixa para lá, não se trata disso... é teatro... a cena nem é tudo isso... Agora não, é o meu trabalho e exijo respeito.

Para mim, a primeira conversa sobre um trabalho sempre tem a ver com esse lugar, eu quero servir a uma coisa que, no fim das contas, é a comunicação com o público. E eu vou fazer o meu trabalho e quando fala essa coisa de ser invisível, ele não é. O trabalho da direção de movimento é invisível na medida em que eu não quero que você veja uma técnica aplicada, uma assinatura minha no palco para eu ganhar flores ou prêmios - e eu nem sabia que tinham prêmios disso no Rio de Janeiro, inclusive estou mudando para o Rio. Então, para mim tem que ser invisível nesse sentido. Se eu fizer bem o meu trabalho, você vai achar que o ator nasceu arrasando e é assim desde sempre, e não é verdade. Às vezes ele aprendeu a andar ali naquele momento, isso se ele aprender a andar, às vezes tem que pegar no colo.

A gente tem que chegar a esse acordo de que não é o meu trabalho que é o mais importante. Nem o seu trabalho, nem o do dramaturgo ou de qualquer outra pessoa, o mais importante é contar essa caralha dessa história para o público. Se a gente chegar nesse acordo, dá tudo certo. Porque daí você propõe uma coisa e o diretor fala, acho que não funciona, o meu ego não é machucado, porque não importa o meu ego, importa o que funciona. E com relação a ator, não se justifica, quando eu peço uma coisa como “anda daqui para lá”, e ele responde - Não porque eu pensei...- Eu não estou pedindo para você pensar nada, eu pedindo para você andar daqui para lá, eu só quero ver, eu estou olhando, eu estou de fora! E pode não dar certo, mas fica todo mundo muito na defensiva. É: funciona ou não funciona?

Cansei de diretores e diretoras dizerem que aquilo que você marcou eu acho que não funcionou, e beleza, isso não é problema, proponho uma outra coisa. E como atriz a mesma coisa: - Está bom isso, diretor? Se não está, eu vou para casa e penso em outra coisa amanhã, é mais simples. É muita briga, é muito ego. Relaxa, relaxa esse cu.

E se pensar na direção de movimento no começo do processo, todo mundo vai ficar mais feliz. Porque eu não opero milagre, até opero um pouco porque tem situações que você chega e você precisa de um ano com a pessoa e não tem esse tempo. E eu sou muito sincera, pergunto para o diretor o que ele precisa. Se ele precisa que eu transforme essa pessoa em outra pessoa, eu digo que não dá. Você chamou esse ator? Então o problema é todo seu. Mas se precisar que eu dê uma limpada, eu vou e sei até onde eu consigo chegar, mas também não prometo o que eu não vou cumprir.

Uma coisa que eu sinto muita falta falando dessa questão da pesquisa, da continuidade, é de uma manutenção do trabalho corporal, porque eu vou por vontade própria no meio da temporada, assistir espetáculo e conversar com o elenco. “- Ôh, perdeu tónus ali, está mais sujo, puxa isso e aquilo”, mas não tem nenhuma verba para eu voltar para sala de ensaio e trabalhar de novo aquilo. Porque perdeu qualidade durante a temporada, mas essa estrutura infelizmente não existe. Quando eu tenho uma relação contínua com o elenco e com o diretor, às vezes a gente marca no próprio teatro um aquecimento antes do espetáculo, para eu dar uma olhadinha em umas coisas, e é até por uma questão de egoísmo, porque quem vai assistir está vendo o meu nome ali. Eu já pedi para tirar meu nome, porque aquilo que estava no palco não era o que eu tinha feito. Quando fica 3 anos em cartaz, fazendo essa circulação e começa a mudar elenco no meio, é um horror. Você fica um ano ensaiando com um elenco, aí estreia e vai fazer uma segunda temporada e substitui o elenco inteiro, e tem o meu nome na ficha técnica, mas não fui eu que fiz isso não. Porque alguém vai assistir e vai achar que eu fiz essa merda. Ou tira meu nome ou me paga de novo para fazer.

E esse lugar do edital é uma desgraça, uma desgraça que a gente agradece. É tipo negociar cachê com o Sesc. É a mesma coisa no universo da academia. Porque é isso, gente, não tem cabimento. Aula de corpo, de voz, de interpretação... é teatro, é tudo junto. Eu comecei a entrar nas escolas como professora de corpo,

porque achei mais conveniente. Olhando para o meu currículo, eu falei, acho que o corpo é melhor. Tem menos professor de corpo e muito professor de interpretação, e eu não vou concorrer com todo mundo na interpretação, eu vou concorrer no corpo e como eu não venho da dança inclusive, eu me permito esse lugar. Você está precisando de um professor de interpretação? Eu vou, e é a mesma aula. Exatamente a mesma aula, a voz é corpo, o corpo é corpo, teatro é corpo, educação é corpo, tudo é corpo.

Trabalho e Disciplina

Diretores devem trabalhar com ator que está na sua frente, não com ator que está dentro da sua cabeça. Por exemplo, eu quero que a atriz faça uma cena com dança de rua, pendurada no lustre, em cima do salto 15 e que cante que nem a Zizi Possi. Essa não é a atriz que está na sua mão. Para! Porque às vezes acontece umas coisas comigo, porque eu sou atriz também, aí a pessoa vai lá ver meu espetáculo e fala, nossa Bruna, incrível o seu trabalho, e ela me convida para fazer direção de movimento para uma atriz, e eu vou. E a direção fala que queria que a atriz fizesse aquilo, aquilo e aquilo. E eu digo, ah então você quer que ela seja eu? Mas ela não vai ser. Ponto. Não importa e nem que eu passe 5 anos com ela, ela é ela, eu sou eu.

E tem uma coisa que é meio *delusional* dos diretores. Muitas vezes ele tem uma peça na cabeça dele, e geralmente é ele. Ele tem uma peça na cabeça dele, e quer tudo que se produza no espaço, magicamente e isso não vai acontecer. E isso é cruel, principalmente para o ator. Já aconteceu, meio recentemente, com uma diretora inclusive, e ela falou para mim que estava muito difícil trabalhar com uma atriz, porque ela não rendia. Mas ela que chamou a atriz para trabalhar, então não é a atriz que não rende, é a direção que está querendo uma coisa dela, que não é ela, é outra pessoa. Você não está enxergando o ator que você tem, porque todo ator tem um potencial infinito dentro de quem ele é. E nesse sentido eu concordo com a Erika de que querer é poder sim. Tudo é uma questão de prática com qualidade, se você se coloca 3 horas por dia para fazer bolo, seu bolo vai ser incrível em algum momento, pode levar 10 anos. Eu sempre morri de medo de cantar, por exemplo, e fui obrigada a cantar porque eu entrei na Cia. da Revista que é de teatro musical, e eu achava que ia

conseguir fugir. Eu sou do corpo, e achava que o Kleber nunca ia mandar eu cantar, mas mandou eu cantar. Tive que fazer aulas de canto, ralei o cu na lama e hoje eu consigo cantar bonitinho.

Então, assim, se você tem um ator na sua mão e você quer que ele faça o Café Müller da Pina Bausch, primeiro, para e descansa, e segundo, deixa a Pina em paz e lembra que ele é um ator, nem é bailarino. Olha, eu queria uma cena de movimento que fosse inspirada na Pina Bausch, no Café Müller e eu tenho uma atriz que acabou de se formar no Indac e ela nunca dançou. Essa conta não fecha. Se eu tiver uma pira minha cabeça que é desse jeito, eu vou chamar a Erika e a Veronica para isso. Elas vão dar conta, porque elas são as bailarinas que eu preciso. O ego entra nesse lugar, porque aí o diretor diz que ela não conseguiu fazer o que ele queria, e não, que foi ele que não conseguiu fazer o *casting* certo do espetáculo que está na cabeça dele. A culpa é sua e não do ator. Mas às vezes também do ator que é preguiçoso, e isso acontece.

Tem uma coisa no Brasil que eu acho muito louco. Não é só Brasil, é em qualquer lugar, mas aqui é um pouquinho mais porque a gente é muito criativo, tem um jogo de cintura como artista, mas a gente é preguiçoso. Tem lugar da precariedade, mas também tem, por exemplo, um lugar do costume em relação ao atraso, uma dificuldade de começar no horário, e é uma falta de respeito com você, mesmo com o seu trabalho. E outra coisa que me fascina, as meninas são da dança e eu morro de inveja disso, porque quem é da dança, dança praticamente todo dia, quem é do balé, vai para barra todo dia e quem músico vai para o piano fazer escala todo dia. Só o ator que acha que pode ficar sem fazer nada, comendo *Cheetos* e vendo *Netflix*, e que na hora de estrear vai baixar o espírito da Cacilda Becker nele. Então, já conto para vocês que não vai.

Queria dizer uma palavrinha de salvação para gente não sair triste, aqui. Para mim a disciplina e o rigor não são palavrões. Para mim são alegres, porque eu amo fazer teatro, eu tenho prazer em fazer teatro. Eu tenho prazer em fazer o que eu faço e ninguém me mandou fazer, o músico vai para o piano, porque quem tem prazer em tocar, e eu não consigo entender essa falta de prazer em trabalhar o próprio corpo, isso é uma coisa que não entra na minha cabeça. E preguiça para ensaiar? Eu não. Se o cirurgião tem medo de sangue, ele não é cirurgião. Se o ator não for ensaiar e se ele não quiser decorar o texto, ele não pode ser ator. Vai fazer outra coisa que te dê prazer. Ninguém me obriga a ir para uma

sala de ensaio, eu montei meu espetáculo solo e montei sozinha, ninguém foi lá e falou para eu ir ensaiar. Sou eu comigo mesma, vai ensaiar, você quer fazer a peça, então tem que ensaiar e ir com todo o prazer do mundo.

E tem um lugar no imaginário de que a coisa vai se dar sozinha, e que complica a relação com a disciplina, que é o streaming, do YouTube, na nossa época, porque quando me formei não tinha isso. Hoje em dia você não precisa estudar para ficar famoso. Eu tenho muito aluno que sonha em ser influencer. E quem sou eu para questionar o seu sonho, cada um faz o que quer, mas é esse lugar do rápido, da ausência de processo. Eu não, eu quero ter o prazer do processo. É isso, palavra da salvação.



Figura 16

Encontro prático conduzido por Bruna Longo no Instituto de Artes da Unesp em 18 de abril de 2023

Fonte: Foto do autor, 2023

CAMINHO DO ENCONTRO PRÁTICO

No começo do encontro, com o atraso dos estudantes para entrar na sala, Bruna antes de se apresentar, faz uma fala sobre a importância da pontualidade e compromisso com o trabalho cênico, depois se apresenta brevemente e compartilha alguns princípios do trabalho que ela desenvolve, que se organiza como uma prática do teatro, e não da dança. Ainda na fala inicial, Bruna apresenta a ideia de três corpos a partir da imagem da *matrioska*: o da pessoa física, o da pessoa jurídica, e da personagem. O corpo da pessoa física é o que vai fazer as práticas, entender a sua própria anatomia e o como se movimenta. O corpo da pessoa jurídica é o corpo da atriz, aquele que organiza o que foi aprendido sobre a sua estrutura para criar signos. O último corpo é o da personagem, que entra no campo da composição, de contar uma história.

Durante todo o encontro, Bruna foi articulando o pensamento sobre as práticas de treinamento corporal e sua relação com a cena, a partir do ponto de vista da preparação corporal, da direção de movimento e do seu próprio trabalho como atriz. Indica que o trabalho corporal se divide em princípios, como por exemplo: centro de gravidade, ativação da coluna, e o trabalho com as mãos. E cada princípio pode ser trabalhado de diversas maneiras, com diferentes técnicas. Comenta também que cada exercício possui uma trilha sonora específica, que cria a ambiência de cada exercício e auxilia o treino quando feito sozinha.

Iº Princípio Ativação da Coluna

Com todos os participantes em pé, Bruna dá a indicação para manter os pés paralelos e fixos no chão, com a intenção de trabalhar com a coluna e movê-la como se fosse uma serpente, instruindo para movimentos retos, ondulados e cruzados. Afirma que, como artistas da cena, é importante estar de olhos abertos. Na investigação do corpo, deve-se usar a imaginação de que está sendo vista de vários ângulos e distâncias para gerar tridimensionalidade e espacialidade do movimento. À medida que a coluna ganha dinâmicas, é possível desafixar os pés do chão, começando o deslocamento, estabelecendo metas e objetivos no espaço para seguir.

IIº Princípio - Ativação do Centro

Depois desses deslocamentos, Bruna indica para as participantes um ponto do espaço. Fala da importância de manter a coluna ativada ao longo do trabalho, indicando que os olhos devem se manter abertos durante a experimentação do corpo, no sentido de estabelecer comunicação e não ficar mergulhado na sensação interna individual. sempre a questão do olhar, porque não se trata da sensação interna. E explica o exercício seguinte, que parte do Teatro Nô, para a ativação do centro do corpo. Com os joelhos flexionados, balsa do quadril, abertura da nuca, ativação do abdômen e olhar direcionado, faz um deslocamento no qual o peso vai sendo transferido de um pé para o outro, enquanto o pé sem o peso se arrasta no chão para avançar sem nenhuma alteração ou mudança de nível entre com as transferências de peso no deslocar, mantendo a flexão das pernas em um fluxo contínuo. As mãos estão apoiadas nas coxas, e Bruna traz a imagem de que cada uma delas imageticamente carrega um passarinho, assim as mãos devem estar suficientemente firmes de modo que o pássaro não consiga fugir, mas ao mesmo tempo com espaço sustentado para que não ele seja esmagado. Aponta que invariavelmente algumas dessas organizações do corpo vão se desfazer durante a experimentação, mas que é importante perceber e retomar o encaixe e as referências corpóreas. E por se tratar de um exercício de teatro japonês, a evocação das imagens é importante. No caso desse exercício, a figura proposta foi de atravessar um lago, e com esse deslocamento buscar não acordar os peixes.

IIIº Princípio - Equilíbrio instável

Deslocamento em câmera lenta dando passos largos pelo espaço, experimentando diferentes vetores - esse exercício articula as ativações anteriores. Bruna instrui a piscar lentamente, a imaginar o sangue correndo devagar, a pensar rápido e agir lento nas mudanças de direção, a perceber os vetores e as linhas de força do corpo, para manter o equilíbrio instável contra a gravidade. Para não cair e desequilibrar, é preciso que o corpo todo esteja engajado na ação. Depois de um momento de ação, Bruna insere o comando de palmas para pausar o movimento onde ele estiver, e dá indicação de outra palma para voltar

a mover. Por último, provoca os participantes a tentar um deslocamento que acham que não vão conseguir fazer, sempre retomando que o espaço do treinamento é o espaço do erro, de experimentar e tentar de novo.

IVº Princípio

Expressividade dos membros superiores

Para o trabalho dos membros superiores são aplicados dois exercícios: o primeiro a partir da mímica corporal dramática do Decroux, trabalhando com as articulações do punho, cotovelo e ombros, para o desenvolvimento da independência das articulações. O segundo parte da dança flamenca, com foco nos dedos e punhos.

Vº Princípio

Expressividade dos membros inferiores

Transferência de pesos com dois dos passos da mímica corporal dramática, trabalhando articulação do pé, transferências de peso e deslizos. Depois, já sentados com as pernas esticadas, foi feito um trabalho de articulação entre tornozelo, pés e dedos dos pés.

Segundo Bruna, o trabalho até esse ponto do encontro se dirige à pessoa física. Em seguida, a aplicação desses princípios se dá pela pessoa jurídica.

Criação

O tema que ela sugere para se debruçar é a Partitura do Adeus, propondo a estruturação de uma partitura individual a partir desse disparador. Ela dá um tempo para que cada participante possa experimentar e estruturar sua partitura, enquanto aponta algumas provocações. A primeira é onde está localizado o seu público e a relação com ele, se é palco italiano, arena ou rua. No momento do ensaio e da experimentação, deve já se perceber sendo visto. Depois propõe que todas as pessoas pensem sua estrutura em uma disposição de arena, o que provoca uma relação de tridimensionalidade para a ação. A segunda provocação envolve ativar a percepção do corpo para os movimentos que não são intencionais, ou que são residuais de outro movimento. A terceira é ampliar o engajamento e consciência da coluna dentro da partitura que já está definida e sendo repetida.

A última provocação envolve imaginar que o espectador esteja vendo apenas uma parte do seu corpo. Assim, por exemplo, os pés devem estar engajados e comunicando o adeus da partitura. Depois, essa “câmera/zoom” do espectador vai se deslocando por outras partes do corpo. Por fim, Bruna propõe uma finalização coletiva das partituras, citando que esse exercício ela aprendeu com a Cia. Dos à Deux.

Para terminar, Bruna organizou uma roda de conversa, na qual apresenta esses princípios e fala do ofício da atuação e do compromisso que cada atriz e ator deve ter consigo, no sentido de manter uma rotina de treinamentos e práticas que o ajudem a desenvolver suas potências e seu trabalho.

3.6

**ERIKA
MOURA****Figura 17***Erika Moura***Fonte:** Liênio Medeiros, 2021

De onde eu vim e os que vieram antes de mim

Eu comecei em 1999, essa prática de estudar, atuar, dar aula e de conduzir processos. Eu sou filha de nordestina, mas nasci aqui em São Paulo, no Belenzinho, com um pai alcoólatra que eu não conheci. Então venho de uma condição social muito Brasil, falando de precariedade social.

Eu sou atriz formada na Escola de Artes Dramáticas, e conheci a dança com 18 anos. Eu nasci com o quadril para dentro, usei bota ortopédica e os médicos sempre falavam que eu tinha de fazer balé, quando, na verdade, a minha mãe não tinha condição nem de conseguir sustentar aqueles seis filhos. Minha mãe era muito democrática, se ela desse para um, ela tinha que dar para todos. Então o balé passava longe da minha vida. Eu fui uma criança que corria e fazia esportes, e antes de cair na EAD, eu caí na Caixa Econômica Federal com 16 anos, em um programa para menores, e eu fazia tudo. Eu sempre quis me virar, sempre fui muito independente e logo comecei a fazer de tudo, abria conta jurídica, mexia nos balancetes. Lá, eu descobri um grupo chamado Grupo Tabefe de Teatro, que tinha um pessoal da contabilidade, porque um dia um rapaz passou pelas mesas e ele começa a me xavecar, ao mesmo tempo me perguntava se eu gostava de teatro, e eu já tinha feito Oficinas Culturais e tinha gostado. Gostei muito de uma oficina com Flávia Pucci, uma atriz que vinha do Antunes Filho.

O Tabefe tinha muitos bancários e advogados e era orientado pelo Olair Coan, que tinha feito EAD, e como trabalhava lá, acabei caindo no grupo e me apaixonei. Na primeira vez que eu entro em cena, o Olair fala: “Você pisa para dentro, e ele como se usasse uma lente de aumento falou, olha, você tem que se observar. Depois me passou uns exercícios, e ele nem era da educação somática. Eu entro no grupo para fazer uma personagem numa história de amor. Eu era a virgem, tinha 16 anos e falei, eu não posso fazer essa personagem... E ele foi me explicando o que que era dimensionar, me dava aulas particulares, foi uma pessoa muito especial na minha vida, que faleceu em um acidente de carro. Mas ali eu fui me apaixonando por esse teatro que falava das coisas de dentro, falava de corpo.

Eu sou filha desse resquício dos anos 80 e na EAD a gente inaugurou o prédio novo, tive aula com professores como a Milene Pacheco e Rodrigo Santiago que já estavam para se aposentar. Eu comecei a fazer teatro na escola, teatro muito eurocêntrico, mas importante para estudar. Até que dentro da EAD, em 1998 eu conheci a Cristiane Paoli Quito e a Tica Lemos que estava chegando aqui São Paulo. Na verdade, a Tica estava chegando com as outras bailarinas, Lu Favoreto, Telma Bonavita, Adriana Grechi, e elas fundaram o Estúdio Nova Dança, na Treze de Maio, isso em 1995 ou 1996 eu acho. A Quito e a Tica tinham acabado de fazer uma direção com improvisação, na turma de EAD do Cristiano Karnas, turma anterior à minha. Minha turma chama as duas de novo para fazer uma montagem, chamada 33. No processo estudamos todos os ossos do corpo, e é nessa época que começa essa avalanche de educação somática em São Paulo.

Já existiam pessoas pesquisando isso, mas essas pessoas criaram esse centro que foi o Estúdio Nova Dança, e passava o mundo por lá. No começo dos anos 2000 a gente estava no começo do e-mail, e eu nem tinha um. Os e-mails eram as pessoas do Brasil inteiro que estavam ali. Você saiu da sala, tinha fulano de tal ali de Belo Horizonte, ou do Rio Grande do Norte, de repente o Steve Paxton, uns europeus, era todo mundo ali e você saía da aula e estava aprendendo, e comia e voltava. E eu fiquei ali porque em 98 tinha começado esse estudo da palavra, estudo da dança e do teatro. Essa separação que eu acho desserviço, tanto no processo de pedagogia quanto de criação. Você é da dança ou é do teatro? Eu escrevo para os dois editais, tanto para o teatro como para dança e isso provoca bastante, porque eu permeio os dois.

Tenho uma outra grande referência que é a Marilena Ansaldi, que foi uma das precursoras da dança-teatro, e ela se acabou de dançar e tem um livro chamado *Atos na Vida e no Palco*, que você não para de ler. Ela foi professora da Escola de Bailado e foi convidada para dançar no Bolshoi, para ir para a União Soviética em 1964. Você lê no livro e é impressionante essa mulher, com o conhecimento e a pesquisa dela.

Eu trago essas pessoas, e começo com esses que são mestres e mestras para mim, como essa ancestralidade dos mais velhos, que me interessavam nesses aprendizados e que foram passados na minha família e continuou nessas escolas. No Estúdio Nova Dança eu mergulho nesse trabalho de aula, de autoconhecimento,

de corpo e eu quero fazer isso 24 horas, porque isso para mim é uma ferramenta de existência antes de existir, porque existir fazendo isso que nós três³⁰ e muitas outras pessoas fazem, é muito difícil. Cada um aqui deve ter as suas histórias, mas assim, nunca tive alguém que me ajudasse e eu vivo disso há 30 anos. E eu até quando alguém pergunta “mas isso dá dinheiro?”, eu falo, olha, pergunta errada. Eu acho que essa não é a pergunta agora, porque essa questão é muito delicada. Tem muita precariedade, não tem uma banheira de gelo e não tem um fisioterapeuta... é uma história que a gente vai fazendo e se virando para fazer acontecer do nosso jeito. E a gente tem os editais, que são fruto desse momento político do Arte Contra a Barbárie aqui em São Paulo. A gente ouvia que os anteriores a nós faziam empréstimos no banco e gastavam a vida e cuspiam sangue no palco. É dessas pessoas que a gente vem, tanto da nossa família, como desses artistas que morreram para fazer. E eu não quero isso, não quero morrer em cena de excesso, eu quero morrer porque eu tenho que morrer, mas não porque eu passei do limite, porque minha mãe já morreu disso.

O corpo se faz no contexto

A gente não dá aula de consciência corporal, não existe a aula de consciência corporal, esse nome também é um que foi aparecendo nas tentativas de dar nomes. Você cria um ambiente para conduzir um trabalho de autoconhecimento com técnicas que são muitas, mas dependendo da pessoa, muda completamente. Posso ter a mesma escola que ela e ela dar uma aula completamente diferente. E essa é a beleza desse trabalho, porque passa por uma singularidade, por um entendimento único e específico de quem é você. Quando em aula eu mostro o objeto da coluna, aquilo é um mapa muito mal feito da sua coluna, aquele esqueleto bonitinho não é a sua coluna, e não estou falando que a sua coluna é feia, mas é um bonitinho de petróleo, não é a sua dimensão. A sua história é outra.

E esse trabalho é muito mais profundo dentro de um país e de um sistema que nos coloca para fora. O que a gente faz é um trabalho de contramão, e eu fui bebendo de todas as técnicas de

consciência corporal, de educação somática, que eu me identifiquei muito, porque parece que eu converso muito rapidamente com isso e me especializei nessa questão da atuação com essas práticas. E quando eu fecho os olhos, eu estou há 30 anos trabalhando com grupos, estive na primeira montagem da Companhia São Jorge, trabalhei com mulheres como a Georgette Fadel, com a Claudia Schapira, trabalhei com o Teatro de Narradores do Zé Fernando, trabalhei com muitos grupos de teatro de pesquisa e de dança de São Paulo. Mas a gente vive esse tempo e a duração dos editais, como a Verônica falou, e o Fomento à Dança ainda veio depois do Fomento ao Teatro.

Por essa organização, a gente chega e tem que cumprir um serviço absurdo às vezes, e cria embates com essas realidades e pessoas que às vezes não têm dimensão das nossas técnicas. Eu trabalhei e me especializei em uma linguagem que foi a improvisação, que a gente costumava dizer que improvisar é o funeral dos desejos, porque você vai com os seus desejos e, muitas vezes, você não vai entrar. Tem que escutar, se alguém está entrando mil vezes, você vai ter que ser o silêncio, aí o trabalho é não entrar. Tem que fazer esse trabalho de escuta. Eu fiquei 15 anos na Companhia Nova Dança 4, que tinha um intérprete de cada lugar, éramos completamente diferentes. E isso fazia a riqueza da pesquisa.

Atualmente eu estou trabalhando com muitos grupos, isso é momento, tem momentos que a gente não está trabalhando com tudo isso. Estou numa fase boa, indo lá, vendo qual é o problema, mobilizando, porque a gente vai aprendendo a atuar nesses lugares e isso nos interessa. Mas, eu estou com 47 anos, não estou jogando a toalha, mas existe uma questão de tempo, e nesses editais a gente é parcela, eu não ganho salário, eu ganho parcelas. Então, a perspectiva tem que ser terminar um trabalho e começar outro, e eu também colocando sementes, porque eu também sou uma pessoa que gera projetos, atualmente com o Grupo Xingó. Nos meus projetos eu tento trabalhar uma epistemologia outra, que a gente está tentando cavar nesse Brasil, nessa São Paulo, com questões afrodiaspóricas e de povos originários, porque eu pertencço a isso, sou uma mulher preta, de pele clara, eu sou descendente de indígena direto, então tem toda uma relação de um Brasil que não foi revelado, que esse trabalho de consciência corporal faz você dar uma volta e chegar em lugares muito pertinentes na sua própria condução. Para eu poder acessar a outra pessoa, eu preciso me acessar.

30 Se referindo à Bruna Longo e Verônica Santos durante a mesa-redonda

A relação de consciência corporal ou de técnicas não te tira do improviso, da vida, e estar presente é correr riscos. Então, o fato de a gente trabalhar com o corpo não quer dizer que a gente não possa se acidentar. Onde mais acontecem os acidentes são nas coisas mais estúpidas, descendo uma escada, pegando e guardando uma coisa. Isso para dizer que nós somos pessoas, não somos nada especiais, porque às vezes a pessoa carrega uma função e parece que se torna uma outra coisa além. Somos pessoas que abraçamos esse entendimento íntegro do corpo como um todo, porque tudo tem essa questão, é o corpo da sala, o corpo da mesa, da garrafa...

E eu falo bastante da gravidade, da gravidade do planeta. E eu gosto de dizer também “Peso, logo existo”, para entender essa relação e a concretude da matéria. Porque hoje a gente está muito mais no aéreo, muito mais estimulado em um pensamento virtual. Então, a gente vive uma questão artificial muito louca e todos esses conceitos, todas essas questões políticas, sociais, econômicas, biológicas, científicas vão permear minha pesquisa. É de olhar para quem é aquela pessoa com quem vou me relacionar, e entender muitas coisas a partir dali. Tem uma avalanche de precariedade na sua porta, porque a gente está falando de corpo vivo, de pessoas.

Eu fui absorvida pelos grupos de pesquisa, que são frutos de muita coisa, e eu também sou fruto disso e vivo disso. Vivo do meu edital, dos editais de outros grupos, de apresentações para o SESC e pago as minhas contas, mas tenho que trabalhar para cacete e tem que ter muita saúde. Eu estou trabalhando com três grupos agora. Com Diversidança, no Campo Limpo, começo às 7h da manhã. As lojas ainda não abriram esse horário, mas eu estou lá, às 7h, começando uma aula que faz parte de um projeto do Fomento à Dança no Campo Limpo, e ainda falam que a gente não trabalha. Mas eu não sou imune, tenho a menopausa, tenho minha artrose que vai começar, tenho as musculaturas que mudaram de endereço e eu vou ter que negociar, mas o movimento é a minha vida.

E eu falo para as pessoas que o movimento é uma coisa que a gente pode fazer sem pagar, e mover tem que te dar prazer. Várias vezes a gente já ouviu de uma “pílula de aquecimento”, mas o desafio é saber como é que todo dia a gente provoca essa corpa. É um trabalho feroz. Então, todo o meu respeito por cada

coluna, todo o respeito pela Verônica, para a Bruna, para Lilian, Gabriel, a Fernanda [Raquel] que está aqui e todas as pessoas que estão no teatro, também meus mestres que me fizeram olhar para isso, me fizeram olhar para mim, me fizeram ter mais saúde psíquica e emocional, para conseguir seguir e conduzir. É uma aventura. Eu já caí em coisas que vocês nem queiram saber. Porque o nosso acordo é por editais, mas muito no verbal. Trabalhei com coisas que no final não recebi nada. E eu estou aqui pelo meu trabalho, para mim é importante estar aqui. Eu estou aqui desde às 14h, dei aula, eu não estou ganhando para estar aqui. Estou ganhando outras coisas, e isso para mim é necessário e é político. Assim a gente vai nessa dança louca de atuar e direcionar as criações desses corpos nas criações. Até hoje é uma aventura, mas eu amo fazer isso.

Palavra é Corpo

Eu sou empírica, eu não sou da academia, eu até tentei fazer a Anhembi Morumbi, pedi bolsa e eles não me deram, mas depois eu fui convidada como professora, porque eu tenho a técnica que eles não têm. A gente aqui é um processo novo, esse encontro é super importante, porque ele vai registrando, vai dando o nome, vai dando abertura para outros nomes, e fazendo a gente pensar nessas funções que estão no trabalho de pesquisa e de criação coletiva.

Quanto a essa hierarquia da palavra, vinda do teatro, do homem, ela sempre foi mais enaltecida. Então, o teatro tem isso e a dança é muda, mas tenho trazido essa questão da palavra. Recentemente começou a se falar de dramaturgia do corpo, eu vi na Anhembi Morumbi e na PUC hoje, mas não existia na minha época, eu nem sou tão velha assim. Mas a formação em dança é recente, as pessoas faziam outras coisas e a dança formava. O corpo é sempre colocado como uma coisa menor. Apesar disso, está começando a ter uma geração que trabalha isso, que coloca isso como linguagem, que coloca a questão da dramaturgia, do movimento que fala, que tem que estar tudo ligado.

Aqui a gente está falando no preparar, a preparação que vem da expressão corporal e, a partir de um momento, eu falei que eu não preparo ninguém mais, eu despreparo, eu preciso despreparar as pessoas para poder elas estarem presentes. E eu estudo neurociência de forma autodidata e faço cursos. E a preparação tem uma questão que tem a ver com pré-córtex, a

pré-ocupação, a pré-paração, tem a ver com essa área que só a gente tem, e que sabe que vai morrer; que o bicho não tem, que é essa área do sistema límbico que a gente desenvolveu, que o cachorro não tem e a gente tem e sabe desse futuro horrível. Só que esse pré-córtex tem que estar suave, de boa na vida, porque ele não tem que ter problema e a gente o sobrecarrega 24 horas com as pré-ocupações.

Por isso, comecei a prestar atenção nas palavras que convocam imagens, o que é uma preparação ou uma direção. E a gente vem de uma época aqui em que tudo era masculino e muitas vezes usamos o masculino para definir, a preparação é do ator e não da atriz. Uma vez fui abrir uma conta e colocaram ator, aí eu falei ator ou atriz? E o atendente respondeu, atriz, mas não tem no sistema. São lutas em todas as instâncias, mas, de novo, a razão ainda é considerada algo superior. Então, o prêmio da dramaturga que escreveu o texto, é muito mais foda do que é a que dirigiu o movimento, sendo que para mim, cada vez mais é tudo junto, e se não tiver o corpo, não vai ter nada.

Mover o corpo move o pensamento

Cada encontro é muito particular; entendendo cada criação como um encontro e esses processos que duram mais tempo, tem a ver com esses encontros e vão dando liga e a gente vai querendo mais e mais, como por exemplo o *Pessoal do Faroeste* e agora eu estou com *Cárcere* ou *Porque as Mulheres Viram Búfalos* da Cia. Teatro de Heliópolis, que também é uma parceria que vai dando química, e isso também é uma continuidade que a gente fica querendo. Tem encontros que acontecem assim, e tem encontros que acontecem de forma que você vai lá pontualmente fazer um serviço e está ótimo, e depois essa pessoa quer fazer um outro espetáculo com uma outra pessoa, e é isso. Mas essa questão da manutenção é uma questão, porque parece que o corpo só existe ali, sendo que ele está o tempo todo existindo, então como criar essa manutenção?

Essa continuidade de pesquisa vai aparecendo na condução dentro dessas precariedades, porque são parcelas, a gente vive editais, aí vamos resolver no próximo, se tiver o próximo. E falando de editais, eles estão sempre na ameaça de ser retirados, e é preciso fazer luta por melhores termos e por aumento. E isso gera briga entre nós, então é para mim uma grande caminhada,

que tem sim uma discussão própria e conscientização da gente ocupando esses espaços, entendendo o que a gente faz e tendo um papo reto, com essas hierarquias e estruturas que às vezes não entendem o que a gente faz, mas a gente precisa se posicionar.

Todo diretor quer um super corpo, quer um super virtuose, quer um rolamento do Aikidô, quer Pina Bausch, quer dança contemporânea... mas não é mágica, é tempo e trabalho. Quando eu fui trabalhar no Qualificação em Dança, o grupo queria dançar na rua e improvisar e eu falei que vocês não vão fazer nem isso, nem aquilo. Com a carga horária que a gente tem, nós vamos vivenciar coisas e vamos ver se dá. Eu estava no espaço deles em São José do Rio Preto, era uma academia de balé e o espaço tinha fotos horríveis, paredes rosas e azuis e falei, olha, se vocês querem trabalhar espaço e rua, então pintem isso aqui. Mobilizem esse espaço, porque eu entro e quero sair.

Eles compraram a tinta e começaram a pintar o lugar; tiraram os móveis, logo depois um deles já queria comprar uma moto porque não aguentava mais ficar horas no ponto de ônibus. A diretora mandou o marido dormir no sofá e que se não mudasse ia mandar ele embora. E eles começaram a mover tudo na vida, porque quando move o corpo, move o pensamento. Então quando vem a pessoa do balé clássico com uma carga horária pequena querendo dançar na rua e improvisar, não dá para fazer mágica. As técnicas precisam de tempo, e algumas de muito tempo.

Um dia fui passar um rolamento e o aprendiz fez uma cara assim, e perguntei se ele já tinha feito, e ele disse que fez um e que não conseguia. Eu peguei meu DRT e comecei a gritar; ele fez uma vez e não conseguiu, e eu fiz 50. 000. 000 até conseguir. Eu falei: “Eu viajei não sei quantas horas, fiz mudança na minha casa para estar aqui, eu estou trabalhando e você fez uma vez e não consegue?”. Aí ele respondeu: “Mas existe uma diferença entre querer e poder”. Eu respondi gritando: “Não existe. Existe uma distância, existe um caminho, um desejo, mas querer é poder!”

E para terminar, a gente que faz a preparação, a gente não faz por vocês, nem para vocês. Na preparação, a gente tem a ideia de desenvolver uma autonomia, por isso que a gente não tira leite de pedra, e às vezes tem esse equívoco do faz para mim. Eu trabalho com corpo, eu falo a real mesmo e me chamam por isso. O corpo é real, é a realidade, mas as contas também são reais. Axé para nós!

CAMINHO DO ENCONTRO PRÁTICO

Erika estabelece um tempo e espaço para que cada participante possa estar no chão, se espreguiçar e/ou fazer o que sentir necessário para chegar. Depois, forma uma roda para que as pessoas possam se apresentar brevemente, dizer seus nomes e de onde vêm. Fala um pouco da sua trajetória de formação e articula essa narrativa com aspectos do trabalho corporal na cena e nos processos criativos.

Depois, Erika mostra um modelo de ossos de uma coluna vertebral, fala brevemente sobre o surgimento da Educação Somática, e vai apresentando os aspectos anatômicos da coluna, as articulações de cada parte das vértebras com outras do corpo, convocando a uma percepção individual, estabelecendo uma relação como se aquela coluna fosse uma referência para a coluna de cada uma das pessoas.

Assim, Erika convida uma das participantes para fazer a demonstração de como será realizado o toque de sensibilização, reconhecimento e ativação da coluna. Esse toque começa com a pessoa deitada de bruços. Depois do toque em cada vértebra da coluna, o caminho do toque é feito nos membros inferiores, depois superiores, indicando a forma de virar o corpo da pessoa que está recebendo. Erika discute a relação de quem faz o toque na coluna com a que está sendo tocada, pois quem o realiza também está sendo tocado, ativando a percepção do trânsito entre fazer e receber.

Depois da demonstração as participantes são divididas em duplas, para que o caminho apresentado seja feito. Quando o toque termina, a indicação é deixar que o corpo se mova a partir da coluna e das relações que ela estabelece com o todo o corpo. Quem fez o toque cuida de quem está experimentando a movimentação, para que a pessoa possa se manter com os olhos fechados ou semicerrados, trazendo a sensação da coluna no espaço, da relação com o peso, e utilizando a sonoridade que é posta de forma mecânica com a sonoridade e musicalidade interna do próprio corpo.

Depois de um breve momento de experimentação, quem estava sendo tocado passará a fazer o toque. Quando a segunda pessoa entrar na fase de experimentação, a primeira pessoa que recebeu o toque também retoma seu caminho criando um espaço no qual todas as pessoas estão experimentando a partir do mesmo princípio, mas ainda sem estabelecer um diálogo, que vai sendo criado a partir das indicações e já sem a sonoridade externa.



Figura 18

Encontro prático conduzido por Erika Moura no Instituto de Artes da Unesp em 19 de abril de 2023

Fonte: Foto do autor, 2023

Depois, Erika propõe um corredor de deslocamento em duplas, mas sem toque físico e com movimentação improvisada, que articule as experimentações e sensações ativadas, as camadas de sonoridades internas e externas para uma conversa corporal no espaço. Por fim, encerra o encontro abrindo espaço para que cada participante possa se colocar e compartilhar a importância desse trabalho de sensibilização e retomada de si e do corpo, na contramão do contexto econômico, político e social no qual estamos.

3.7 Ecos da Polifonia





As seis preparadoras corporais que atuam no Teatro de Grupo de São Paulo, convidadas para as atividades que envolveram mesas-redondas e encontros práticos, apresentaram nesta pesquisa suas abordagens e reflexões acerca do trabalho que exercem. Destes seis timbres e pontos de vista, é possível perceber a multiplicidade de possibilidades relacionadas ao trabalho corporal dentro da função de preparação corporal. A partir deles, construir arranjos transversais, com pontos harmônicos, outros dissonantes, e perceber especificidades dos modos de trabalho que estão implicados nos fazeres da preparação corporal e direção de movimento.

As preparadoras que compõem essa pesquisa revelam em suas falas um constante trânsito entre funções - todas também atuam como artistas da cena, e suas narrativas apontam que foram seus interesses pelas potências e possibilidades de expressão do corpo em suas diferentes linguagens, e o consequente treino do olhar e condução para orientação de outros corpos na cena, que as levaram para esse campo de atuação.

Especialmente no primeiro ciclo de atividades - composto por Gabriela Morato, Letícia Olomidaré Doretto e Luaa Gabanini, que exercem o trabalho corporal dentro de seus núcleos artísticos -, a pesquisa de linguagem cênica de um coletivo é apresentada como resultante de uma sobreposição de desejos de seus integrantes, e ainda se articula com as temáticas discutidas na cena e com contexto histórico e territorial do grupo. Essa trama contorna a busca da fisicalidade que será forjada nos processos coletivos e no transcorrer do tempo que movimenta desejos, temáticas, contextos e corpos. No caso dos núcleos estáveis, a convivência e as relações de intimidade ao longo do tempo fazem surgir relações que aparecem descritas como “famílias” ou “casamentos”, não ligados ao núcleo familiar patriarcal burguês, mas como vínculos afetivos e organizacionais, como aponta Franzolin (2022) em seu trabalho sobre a ação de coletivos de Teatro de Grupo em territórios:

O que os grupos colocam é que na atualidade seus “arranjos familiares”, assim como na sociedade, são múltiplos. Apresentam-se com novas roupagens, em atendimento às especificidades de cada conjunto de indivíduos e em sua relação com o mundo constituído por diversidade, contradições e complexidades. O que se apresenta é, sobretudo, a noção de um sistema que opera por meio de padrões transacionais, em que cada coletivo do teatro de grupo se organiza e estabelece padrões de

funcionamento que são constantemente ativados e reativados, quando algum membro se relaciona nas atividades internas do grupo e para fora do mesmo, com o mundo. A partir dessas interações, são estabelecidos padrões, determinados papéis e certa previsibilidade da estrutura, mas estando em movimento, suas dinâmicas são cambiantes ao longo do tempo. [Franzolin, 2022, p. 52]

Esse conjunto de indivíduos se desloca no tempo de forma individual e coletiva de maneira paralela, aparecendo também variações nas relações dentro do núcleo. Mesmo grupos que estão juntos há mais de uma década, podem existir percalços e embates em um novo processo criativo, os interesses individuais se deslocam, transformam-se e se redimensionam, porque ainda que exista uma pesquisa coletiva, cada integrante do coletivo a desenvolve a partir de sua singularidade. Assim sendo, um aspecto recorrente nas relações intra-grupo é o convite para que artistas de fora venham contribuir com suas pesquisas e trabalhos. Nesse contexto, o trabalho de corpo é um dispositivo que pode atualizar e arejar as relações, criando novos estímulos, reavivando interesses criadores - o corpo como disparador de temáticas, estéticas, dramaturgias, cenas e relações.

Embora fique evidente a importância do corpo nos processos coletivos/colaborativos, o que aparece nas considerações das preparadoras acerca dos contextos de criação é que nem sempre este trabalho tem seu tempo-espço preservado, dada a constante urgência dos prazos de execução dos projetos. Neste ponto, é necessário considerar que, muitas vezes, a pessoa responsável por esta função, quando integrante do grupo, não consegue desenvolver o trabalho corporal, tendo inclusive metodologias que consegue aplicar quando convidada em outro grupo, mas não o consegue no seu próprio núcleo. E este fio se desdobra em outros três, que têm o tempo como aspecto comum e nos quais tanto as preparadoras de dentro dos núcleos quanto as convidadas compartilham, ainda que de formas distintas.

Em primeiro lugar, em diversos momentos das falas das seis preparadoras, há o apontamento de que as estruturas dos editais têm estabelecido formas de trabalho e relação de presença e permanência nos processos criativos, o que gera assimetrias consequentes. Em um mesmo projeto, há tempo reduzido - quando não é nulo - para desenvolvimento

do trabalho corporal, dadas as condições estruturais dos editais, limitados a uma quantidade de parcelas, meses ou encontros, havendo nesse contexto a falta de prioridade para o corpo na dinâmica dos ensaios. Mas quando o trabalho cênico está para estreiar, há uma urgência de que a preparação corporal ou a direção de movimento resolvam os “nós” que a encenação e a dramaturgia não conseguiram. Por fim, na falta de possibilidade de manutenção do trabalho corporal, as qualidades atingidas pelo elenco, sem a continuidade das práticas que possibilitaram sua criação, podem se afrouxar em precisão, tônus e encadeamento. Portanto, o tempo é um aspecto regulador de todos os processos criativos - a quantidade de encontros, o tempo para o trabalho corporal prévio, o tempo para a execução do trabalho da preparação, o tempo para apreensão por parte do elenco das técnicas compartilhadas, para então aprofundar, desenvolver as cenas e suas movimentações, fluxos, intenções e dinâmicas de acordo com a linguagem do espetáculo. E, muitas vezes, o tempo disponível é apenas para a preparadora chegar e fazer marcações de cena.

Além disso, ainda que no Teatro de Grupo exista um princípio de oposição ao sistema do capital, da exploração de trabalho e suas opressões, propondo pequenas rotas de fuga, de forma coletiva e territorializada, não é possível o completo apartamento de estruturas de dominação que são replicadas e naturalizadas. Nesse sentido, também aparecem nas falas das seis preparadoras questões relacionadas às desigualdades estruturais de gênero, apresentando as disputas, as apropriações de autoria e a necessidade de garantir o espaço do trabalho corporal, frequentemente menos valorizado que a palavra - em geral, relacionada à posição masculina de poder. Nessas negociações, os poderes estruturantes relacionados ao gênero invariavelmente atravessam as relações, mesmo na proposta de horizontalidade nos processos criativos do Teatro de Grupo e, mesmo que as pessoas envolvidas estejam em parcerias de longa data. Certamente, essa dimensão estrutural do machismo ou do patriarcado não está presente apenas nos contextos de criação artística. Mas, assim como em outros espaços na sociedade, cada uma destas profissionais atua encontrando brechas, alianças, flexibilizações e embates que sejam possíveis de forma que seus desejos e autorias sejam respeitados e possam constituir os processos criativos dos coletivos.

Dentro dessa cadeia de relações fica evidente, principalmente dentre as preparadoras que não fazem parte dos núcleos artísticos nos quais irão desenvolver o trabalho de corpo, a necessidade de criar acordos financeiros - dado o caráter precarizado da estrutura trabalhista dos grupos com fomentos via editais públicos - e que organizem as dinâmicas de trabalho, sua abrangência e apontamento de fronteiras sobre até onde o trabalho deve ir e quais aspectos estão sendo requeridos. Essa conversa é relevante também para quem convida a profissional, pois muitas vezes há necessidade de uma melhor definição do que o próprio grupo deseja do trabalho corporal e da preparadora em questão. São essas as delimitações que ajudam também a contornar a nomenclatura - se é direção de movimento, preparação corporal, provocação corporal, desenho de gesto, ou outra designação - que será usada para os trabalhos corporais.

Nesse sentido é possível fazer um cruzamento das falas das seis preparadoras com as proposições feitas por Tourinho e Galvão (2016), no sentido de que o trabalho desenvolvido pelas preparadoras corporais e diretoras de movimento vai incidir diretamente tanto no corpo individual das atrizes e dos atores, como no corpo coletivo que esses indivíduos formam. A partir de estímulos e procedimentos, é possível dialogar e colaborar na construção do corpo poético da obra, suas atmosferas, ambientações, temáticas e relações.

Nas falas das preparadoras também aparecem os cinco eixos que Tashkiran (2020) levanta em relação ao trabalho da direção de movimento. Primeiro, a relação dos seus repertórios de movimento, que dizem respeito às suas formações e as técnicas das quais dispõem e que cada uma delas vai ser mais apropriada para determinado tipo de trabalho. Em segundo lugar, há o aspecto pedagógico - a preparação propriamente dita, conforme a autora -, ao ensinar determinados códigos para que o elenco possa desenvolver propostas a partir deles. Ainda, existe a produção e reconhecimento de uma dramaturgia própria do corpo que se relaciona com a dramaturgia textual da encenação, mas não está necessariamente submissa a ela. Estes aspectos reunidos configuram a relação entre os corpos de atrizes e atores na cena e apontam as possíveis interações e afetos no corpo do público.

Por fim, o quinto item deve ser destacado - a colaboração. Este aspecto é demarcado nas falas das preparadoras, no sentido das parcerias que permanecem por mais tempo, tanto no interior dos núcleos quanto da permanência de uma preparadora corporal ou diretora de movimento como elemento contínuo em mais de um trabalho de outro grupo, aparecem como uma potência na criação dos trabalhos, apresentando ganhos para ambas as partes. É nesse processo que se torna possível a construção de um vocabulário comum com o grupo e com a direção, o reconhecimento da potência individual e coletiva dos corpos, e esse acesso permite um aprofundamento da pesquisa, dada a natureza investigativa e coletiva dos processos colaborativos.

Os elementos retomados aqui reúnem aspectos que ressoam nas outras vozes que, junto da minha, compõem essa polifonia, na tessitura dessa narrativa de compartilhamento de como o corpo está imbricado na produção da cena contemporânea - especificamente no contexto do sujeito histórico Teatro de Grupo na cidade de São Paulo - evocando a importância do trabalho corporal para a experimentação e o desenvolvimento de linguagens cênicas.

Assim, nesta pesquisa procurou-se elaborar uma metodologia que pudesse produzir saberes e corpos de maneira pública, coletiva e compartilhada. Nesse sentido, o próprio modo de fazer do Teatro de Grupo foi inspiração para a formulação dos caminhos deste estudo, para que chegasse em outros corpos e produzisse novos interesses e possibilidades, como por exemplo a de estudantes da graduação em Artes Cênicas que não sabiam da especificidade dessa função, mas ao participar das mesas-redondas, depara-se com experiências que abrem uma nova possibilidade e desejo de trabalho e pesquisa na área. Por fim, a intenção foi gerar registro e divulgação do trabalho de preparadoras corporais, que por meio de suas práticas criam cenas e formam corporalidades individuais e grupais.

4

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AQUECIMENTO



Neste caminho de pesquisa, a percepção se voltou para os corpos, vozes e pensamentos de pessoas que preparam-ensinam-treinam-dirigem outros corpos para a cena, suas “teorias da experiência” e o levantamento de profissionais que desenvolvem essas práticas junto ao sujeito histórico Teatro de Grupo da cidade de São Paulo. Pude observar algumas formas de elaborar o aspecto técnico-criativo do trabalho corporal e as reflexões e contribuições das preparadoras corporais Bruna, Erika, Gabriela, Letícia, Luaa e Verônica, bem como os modos como essas práticas podem se desenvolver no processo e na cena.

As múltiplas semânticas do termo preparação, tratadas nesta pesquisa, sugerem um ato que precede outro. Nesse sentido, as diversas formas de preparar e cultivar a terra poderiam constituir uma boa imagem para pensar a preparação corporal. Em uma forma moderna de se pensar a agricultura, a terra passa por um preparo, e a escolha dos procedimentos e técnicas usadas são definidas de acordo com parâmetros como: o que será plantado, a estação do ano, quantidade de irrigação e o tipo de solo. Nas monoculturas presentes no agronegócio, essas medidas são utilizadas para garantir o controle da produção e maiores rendimentos, e para isso o uso de agrotóxicos, impedindo outras formas de vida. Contudo, nos processos de criação coletivos, apesar de seus parâmetros e bases, é o imponderável do próprio desenrolar e contexto que influenciam nos frutos gerados. Embora haja planejamento e técnicas, não há garantia de quais os frutos que serão compartilhados em cena.

Nesse sentido, há um elemento que é geralmente considerado primitivo, rústico, e assim marginalizado nos modelos modernos de cultivo - o fogo. Em diversas sociedades humanas, o uso do fogo, conhecido como agricultura de coivara em povos originários - ou agricultura de “derrubada e queima” - é amplo e organizado em técnicas complexas. Um dos efeitos possíveis dessa prática é deixar o solo mais fértil, e dele surgir frutos inesperados, aumentando a biodiversidade de espécies no local (Mazoyer; Roudart, 2010). Assim, nos processos criativos, a preparação corporal ou direção de movimento, como foram trazidas nesta pesquisa, talvez se aproximem menos de um modelo monocultor de cultivo, e mais ao uso do fogo na agricultura, operado por diferentes povos. Na coivara, o fogo é um elemento fundamental no processo, e no decorrer dessa pesquisa me deparei mais

uma vez com ele. Numa segunda-feira nublada de manhã de 2022, ouvi mais uma vez a narrativa de um momento histórico tristíssimo para a memória do nosso país, resultado do interesse quase inexistente por parte do ex-governo federal em relação a tudo que diga respeito à nossa cultura. Um museu no Rio de Janeiro com 20 milhões de peças pega fogo. Parte da nossa memória é incendiada, não que tudo que estivesse lá precisasse ser celebrado, pelo contrário, mas é necessário lembrar para não repetir feitos de um país construído por banhos de sangue. A narrativa seguiu e chegou quando em meio aos escombros carbonizados foi encontrada uma ametista, variação violeta de quartzo, que devido à intensidade e duração do incêndio sobre ela, transformou-se em um citrino de cor amarela. Daí, veio para mim a centelha de que o fogo poderia ajudar a explicar a ação do trabalho de preparação nos corpos.

No primeiro capítulo do livro *Psicanálise do Fogo* (1972), Gaston Bachelard nos apresenta o fogo a partir da seguinte perspectiva:

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos mais diversos campos, pois facultam-nos o ensejo de recordar coisas imorredoiras, experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, portanto, um fenômeno privilegiado que pode explicar tudo. Se aquilo que se modifica lentamente se explica através da vida, o que se modifica depressa é explicado pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive no nosso coração. Vive no céu, sobe das profundezas da substância e oferece-se como o amor. Volta a tornar-se matéria e oculta-se, latente, contido, como o ódio e a vingança. Entre todos os fenômenos, é ele realmente o único que pode aceitar as duas valorações opostas: o bem e o mal. Brilha no Paraíso. Arde no Inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse. É prazer para a criança que se senta com juízo à lareira; no entanto, castiga qualquer desobediência de quem pretende brincar demasiado perto das chamas. É bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se: é, portanto, um dos princípios de explicação universal. [Bachelard, 1938, p. 21]

O fogo é por definição energia pura, uma vez que não tem matéria, não tem massa, não ocupa espaço e não é gasoso, nem líquido, nem sólido. O fogo produz calor que é a energia que pode ser transmitida, tal energia é produzida pela combustão

ou pelo movimento de atrito ou resistência elétrica. O corpo é produtor e irradiador de calor-fogo e o faz pela combustão, que se dá na ação muscular involuntária da respiração que realiza a queima de oxigênio e produz energia. E também pelo atrito, que o movimento do corpo em contato com outras matérias, do ar até objetos sólidos, gera. Continuando na analogia a cena é energia em movimento, e o fogo é o elemento síntese da energia. Na sala de ensaio as preparações corporais propõem caminhos que intensificam a respiração e o movimento que são a faísca a disparar essa energia.

Cada preparação será construída a partir das relações estabelecidas, das propostas de criação, do universo imagético de cada processo, das potencialidades de cada integrante do elenco e a articulação entre as pessoas da equipe que o compõem, para geração de bons frutos. Nos terrenos de criação em artes que têm como pressuposto a pesquisa, caso do sujeito histórico Teatro de Grupo na cidade de São Paulo, os processos colaborativos e/ou coletivos não são tão lineares quanto o da semente que germina e cresce. Sabemos que determinada semente dará determinado fruto, mas mesmo com bases estruturantes bem definidas, as investigações cênicas e as relações vão revelando novos caminhos e possibilidades que ampliam o que havia sido vislumbrado na idealização. Esse é o sentido da pesquisa - revelar novas possibilidades de articulação de elementos cênicos e de interlocução com o público.

Não se trata da busca por um ineditismo e novidade, tão fortemente imposto pelo sistema neoliberal no qual estamos inseridos, e que vê a arte como mercadoria, elemento de manutenção de privilégios, que objetifica e cultua um corpo ideal inalcançável. A dominação começa pelo corpo, diariamente domesticado pela lógica do trabalho alienado e moldado a partir do ponto de vista de uma estética dominante (Foucault, 2014). mas a pesquisa e a criação artísticas produzem outros corpos e devem revelar essas estruturas de poder, propondo outros imaginários e outras possibilidades de relações.

Na preparação corporal, na direção de movimento e em todas as nomenclaturas utilizadas para o trabalho corporal na cena, são despendidos uma série de estímulos, enunciados e indicações verbais, táteis, sonoros, textuais e imagéticos para que cada atuante possa desenvolver à sua maneira possibili-

dades de expressão em consonância com as indicações dadas, para que cada intérprete possa desenvolver seu trabalho e vivenciar no corpo aspectos que podem compor a cena. Cada estímulo pode gerar uma infinidade de composições corporais, e ao longo desse processo de experimentação e lapidação das propostas, outra ação vai se desdobrando, que é a formação de conjunto e unidade cênica no elenco. Não se trata de suprimir as diferenças entre atuantes e seus corpos, o que inclusive pode reduzir a potência de comunicação que a multiplicidade oferece. Ao contrário, significa criar um campo de unidade física compartilhado, mesmo com parâmetros de construção diferentes, elaborando uma relação entre os materiais corporais selecionados e corporalidades definidas, buscando oferecer condições para o florescimento das propostas cênicas.

O trabalho de preparadoras corporais, tal qual apresentado por seis de suas praticantes nesta pesquisa, mostra o desdobramento da sua função e sensibilidade para o trabalho a partir do que se coloca no espaço. Nesse trânsito entre visível e invisível, é importante que se consiga perceber também os pontos de tensão, de impacto e limitações de cada sujeito e produção. Essa tomada de consciência da limitação pelo corpo é também o espaço de expansão delas. Quanto mais se conhece, mais evidente fica o campo do desconhecido e assim é também no corpo. Denise Sant'anna (2001) escreve que um corpo em construção é infinito e que o mesmo nunca é totalmente revelado. O corpo se atualiza a cada momento, transformando desde as menores células, tecidos, órgãos e ambiente. Assim é possível, por meio do trabalho contínuo do corpo, abrir novos espaços para o desenvolvimento de novas potências ou do reconhecimento de potencialidades latentes, adormecidas ou castradas.

É preciso que a preparação corporal e direção de movimento de um trabalho cênico sejam capazes de acionar os corpos a partir de seus vocabulários de movimento, repertório e escolhas estéticas. Nesse sentido, o uso do termo direção de movimento busca dimensionar a importância do trabalho corporal dentro de uma montagem teatral, ainda tido como território majoritariamente da palavra. A autoria tem fronteiras difusas em processos contemporâneos, principalmente os colaborativos e/ou coletivos, e a nomeação dessa função pode ser a tentativa de reconhecimento das profissionais que desenvolvem esse trabalho

e sua importância na criação e desenvolvimento dos mesmos, estabelecendo um campo próprio. Ao mesmo tempo, no contexto do Teatro de Grupo de São Paulo, com suas fronteiras de criação borradas, a variação dos termos e a dimensão de importância do corpo, gerando dramaturgias e comunicação, tornam possíveis a invenção de práticas corporais únicas, que geram metodologias de trabalho, vocabulários específicos, formas de colaboração e mantém as práticas do corpo na cena em movimento.

O campo teórico-conceitual tenta de alguma maneira criar contornos para práticas diversas. As práticas, por sua vez, se desenvolvem de maneiras distintas de acordo com os processos, os profissionais envolvidos, e o arcabouço técnico que cada profissional elabora, e desse conjunto plural e contextual de práticas emerge o que se convencionou chamar de preparação corporal ou direção de movimento. E diferente de outros aspectos técnico-criativos dentro de uma montagem, como cenografia, adereços, luz e figurino, a materialidade do trabalho da preparação corporal e da direção de movimento é viva, mutável e incandescente.

REFERÊNCIAS



ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro*. Santo André, v. 1, n. 0, 2003.

ANTUNES, Ricardo. A sociedade da terceirização total. *Revista da ABET*, v. 14, n. 1, p. 6-14, 2015.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

BOGART, Anne. LINDAU, Tina. *O Livro dos Viewpoints: Um Guia Prático Para Viewpoints e Composição*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BONFATI, Adriana; RAMOS, Enamar; TAVARES, Joana. et al. (orgs.). *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

BOSI, Ecléa. *Entre a opinião e o estereótipo*. *Novos Estudos Cebrap*, v. 32, p. 111-118, 1992.

BRIKMAN, Lola. *A Linguagem do Movimento Corporal*. São Paulo: Editora Summus, 2014.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: da Técnica à Representação*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

CAVALCANTI, Johana Albuquerque. O teatro alternativo e a revolução do Asdrubal ou O experimental dos 1970 no teatro de grupo. *Sala Preta: São Paulo, Brasil*, v. 18, n. 2, p. 107-118, 2018.

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. *Revista Contrapontos*. - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326 / set-dez. 2010. Disponível em <http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso em: 27/05/2024.

FISCHER, Stela. *Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo. Perspectiva: Fapesp, 2010.

FRANZOLIN, Caio. *Territórios de Criação: Práticas Artístico-Pedagógicas do Teatro de Grupo Inscritas na Construção Coletiva da Cidade*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho: São Paulo, 2022.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GABANINI, Luciana. *Corpo-Gerúndio: Escritos de Uma Atriz-MC em Uma Poética do Prejuízo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GARCIA, Silvana. *Territórios e Paisagens: Estudos Sobre Teatro*. São Paulo: Giostri, 2017.

GREINER, Christine. *O Corpo: Pistas Para Estudos Indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal Qual Apanhei do Pé: Uma Atriz do Lume em Pesquisa*. São Paulo: Adrealdo & Rothschild Editores Ed. : Fapesp, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. *Léxico de Pedagogia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

LEUBACK, Daniel. *O Preparador Corporal e o Trânsito da Concepção Para o Corpo em Cena*. Dissertação [mestrado] - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1628149>. Acesso em: 27 mai. 2024.

MATE, Alexandre. et al. *Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

MAZOYER, Marcel; ROUDART, Laurence. *História das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ORDEM, Juliani. A [re] construção de uma “nova” modalidade de trabalho denominada “pejotização” no contexto sociocultural brasileiro. *Áskesos*, v. 5, n. 1, p. 143-156, 2016.

POMPEU, Rudifran; VASCONCELOS, Thiago. O Teatro de Grupo em sua Fase Contemporânea. In: MATE, Alexandre et al. *Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. São Paulo: Lucias, 2020. p. 28-30.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si*. São Paulo: Annablume, 2015.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. *De Quem É Esse Corpo? - A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

TASHKIRAN, Ayse. *Movement Directors in Contemporary Theater: Conversations on Craft*. Londres: Methan Drama/Bloomsburry Publishing, 2020.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara [org.]. *O Corpo Cênico: Entre a Dança e o Teatro*. São Paulo: Annablume, 2013.
TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES, 2010.

TOURINHO, Lígia; GALVÃO, Inês. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. *ARJ*, V. 3, n. 2, pp. 178-193. Natal: UFRN, 2016.

SIMAS, Luiz Antonio. *O Corpo Encantado das Ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação Somática e Artes Cênicas - Princípios e Aplicações*. Campinas: Editora Papirus, 2012.

VENTURELLI, Camila de Moura. *Cartografar o Cotidiano: Gestos Pelo Manuseio de Tensão*. Dissertação [Mestrado] - Universidade de São Paulo: São Paulo, 2019.

VILELA, Lilian Freitas. *Uma vida em dança: movimentos e percursos de Denise Stutz*. Tese [Doutorado em Artes] Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2010.

VIANNA, Klauss. *A Dança - Colaborador Marco Antônio de Carvalho*. 6. ed. São Paulo: Summus Editorial. 2005.

Fontes utilizadas no projeto gráfico:
Corpo de Texto: Hellenic Typewriter
Outras Fontes: Herokid e Straight Forward
Projeto gráfico e ilustrações: Murilo Thaveira

