

## **A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação**

**Lígia Losada Tourinho**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
ligia.tourinho@gmail.com

**Maria Inês Galvão Souza**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
inesgalvao2@gmail.com

Quando se busca a autenticidade, não se pode esperar encontrar segurança e serenidade dentro de formas, peças canções ou movimentos herdados. O que é preciso é reacender o fogo dentro da repetição e estar preparado para se expor aos seus efeitos. Esteja preparado para se sentir desconfortável (Bogart, 2011, p. 117).

A preparação de artistas que pretendem criar uma partitura de movimentos ou presentificar um personagem em cena é um processo que ocorre a partir dos riscos, as possibilidades aparecem de forma a construírem seus próprios caminhos. Pensar nesses inusitados caminhos que desencadeiam processos expressivos, poéticos e humanos é desafiador e, por isso, instigante. Como artistas, docentes, pesquisadoras, diretoras e intérpretes temos perseguido muitas questões que atravessam nossa profissão, quando nos deparamos com a sala de ensaio e com os dançarinos e atores que anseiam encontrar respostas para as frequentes dúvidas que tecem a rede da preparação para a cena. Segundo Bogart (2011), é preciso estar preparado para se sentir desconfortável em cena. Esse desconforto a que a autora se refere é parte integrante da sensação de exposição, de incerteza, de consideração da grandeza de seu personagem. É preciso que os atuantes estejam preparados para que as incertezas apareçam inclusive no momento da cena, mas que sirvam de trampolim para o desvelamento da intuição.

O trabalho corporal para a cena abrange essa abertura de portais para a intuição, desencadeada pela consciência desse novo ser que se experimenta a si mesmo. Sem a pretensão de encontrar o movimento perfeito, o atuante deve buscar, nas

articulações de todos os seus conhecimentos, dar saltos intuitivos dentro da estrutura de ações e de palavras (Bogart, 2011).

O outro, personagem construído essencialmente no próprio sujeito, é determinado pelo trânsito entre diferentes extremos: emocionais, mentais, físicos e psicológicos. Assim, estimular o corpo do dançarino e do ator é acordá-lo, é buscar sua disponibilidade, sua motivação, é produzir potência humana no seu estado de consciência máximo - estado relacionado às percepções micro e macro espaço-temporais. Estado de sensibilidade que se dá pela percepção e domínio de elementos corporais.

A ideia de potência permite diferentes concepções. Ao adentrar o campo da preparação corporal, é determinante ter clareza sobre o entendimento deste conceito no respectivo processo. Pretende-se o entendimento de potência como possibilidade que, sem demandar conhecimento, dá crédito a si, como fé no próprio artista de uma cena em devir. A busca pelas potências dos artistas da cena e do processo está no ato de ir ao encontro do gesto criador, de sua força expressiva, sem pressupor o acerto ao final, como bem afirma Deleuze (1992): "decepcionar é um prazer". 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 descontrolam 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.

Pretende-se neste artigo abordar e aprofundar pensamentos sobre a preparação do corpo para a cena, a partir do atravessamento de experiências de duas dançarinas-atrizes-pesquisadoras-docentes, com formação em dança e teatro, que desenvolvem juntas um projeto de parceria entre os cursos de Dança<sup>1</sup> e de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nos quais a preparação corporal dos atores para as montagens de final de curso de alunos diretores é realizada por alunos das graduações em dança. Por meio deste projeto encaminhamos e orientamos os alunos da Dança para atuarem como preparadores corporais nas montagens da Direção Teatral. Iremos falar de nossas próprias experiências e

---

<sup>1</sup> Existem três graduações em Dança na UFRJ: Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança.

dialogar com autores que vislumbraram a cena como espaço sagrado do humano, espaço de instabilidade, de descoberta e de intuição, refletindo um pensamento de que a ação dramática, seja na dança ou no teatro, é um verdadeiro ato de fé.

Acreditamos que as especificidades da dança e do teatro se integram na medida em que é necessária a condição básica de desbravar o corpo. Neste sentido, é imprescindível discutir sobre a predisposição do corpo em relação à experiência. Experimentar é conhecer de novo, buscar novas relações, sentir de uma nova forma a experiência em si mesma. Uma trajetória realizada por uma parte do corpo no espaço, ou a construção de uma forma, pode ser elemento de descoberta e expressão de inúmeras sensações: furar o espaço, cortar o ar, empurrar, ceder ao peso, flutuar, equilibrar, apontar, tatear e muitas outras que se dão no tempo presente e no lugar imaginado.

É preciso acreditar no que é invisível para torná-lo visível, sentir o que não é concreto para transformá-lo em real, possibilitar a viagem para dentro de si mesmo para explodir os sentidos e expressar o calor das imagens produzidas. Essa necessidade de crença nas sensações do corpo e nos acontecimentos da cena se dá pela própria necessidade de transformação do corpo do atuante. O atuante, na tentativa de ser um outro, não deixando de ser ele mesmo, experimenta o seu corpo, estrutura formas e constrói a dramaturgia evocada pelo sentido do texto e do contexto poético do espaço-tempo da cena. Tempo e espaço são preenchidos por formas e movimentos que despendem energias, dinâmicas, cores emitidas pela voz e pelo corpo do artista da cena.

Quando pensamos na preparação corporal para a dança, encontramos algumas peculiaridades em relação ao domínio do corpo.

O gesto dançado, a menos que tenha sido concebido (codificado) para apresentar certa significação precisa, não quer dizer um sentido que a linguagem articulada poderia traduzir de maneira fiel e exaustiva. O gesto é gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição (Gil, 2004, p. 85).

Compartilhamos com José Gil a ideia de que um dançarino tem como elemento fundamental de sua linguagem o movimento e que esse movimento não necessariamente pode ser traduzido e expresso em palavras. Percebemos nessa questão

um primeiro elemento que se constitui em diferença em relação à preparação do corpo do ator e do dançarino. O corpo do dançarino tem que se expressar pelo movimento, e na solidão do gesto, estabelecer a atitude de integração de um corpo que é físico, mental, emocional e espiritual. É através de seus gestos, unicamente de seus movimentos que ele pode contaminar a plateia.

A preparação do corpo deve permear a consciência de que o ser humano pode se dizer inteiro, pela realização de formas, gestos, ações, movimentos. Sem as palavras, ou independentemente delas, o dançarino tem de se conscientizar de que é preciso conhecer, exercitar e dominar possibilidades de movimentos de seu corpo, experimentando-as, relacionando-as com elementos espaciais, dinâmicos e temporais, transformando os movimentos em códigos de uma linguagem abstrata, porém expressiva. É preciso repetir buscando o novo, é preciso compreender as articulações, as musculaturas, as forças e os sentimentos humanos mais profundos.

A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro. Não posso ignorar minhas emoções numa sala de aula, reprimir essas coisas todas que trago dentro de mim. Mas, infelizmente, é o que acontece: os alunos se anestesiam ao entrar em uma sala de aula (Vianna, 2005, p. 32).

Klauss Vianna foi um dos primeiros profissionais de dança a compor um coletivo de trabalho cênico com o objetivo de preparar atores para a encenação teatral. Em 1974, uma turma que se formava na Escola de Bailados chamou Klauss para ser paraninfo. Klauss não fez um discurso de paraninfo, apenas contou a lenda:

O imperador amarelo viajou para o Norte, além do lago Vermelho, e na montanha do país do inverno ele olhou para o sul. Ao voltar da viagem perdeu sua pérola mágica. Então o imperador enviou Clara-visão para encontrar a pérola. Mas ela não achou. Enviou Força-pensamento, mas ela também não achou. Finalmente, enviou Sem-intenção. Este encontrou. Procurar a pérola sem-intenção é a chave do mistério (Vianna, 2005, p.48).

Apesar de Vianna ter uma longa trajetória no balé acadêmico, entendia o aprimoramento da interpretação para um dançarino como um processo de busca constante que não tem o objetivo de fechamento, de conclusão. No estado de “sem-intenção” podemos encontrar os detalhes que refinam a técnica, o que Eugênio Barba

(2010) chama de estado subjetivo de improvisação constante. Nesse momento não são novas formas ou ações que são criadas/improvisadas, mas as sub-partituras que integram cada gesto da cena e que lhe dão vida.

Precisamos inserir na discussão um tema que nos impele a um trabalho muitas vezes angustiado e atropelador: o tempo. O tempo real para a montagem de uma peça ou de um espetáculo de dança, na maioria das vezes, é insuficiente para desenvolvermos profundamente nossas proposições e ideias. Além disso, os profissionais se juntam para trabalharem em uma montagem e não para desenvolverem processos e se aprofundarem no que seja o cerne da interpretação.

No teatro, na maioria das vezes o trabalho de corpo fica sujeito a um tempo mínimo e o preparador corporal entra como marcador de posições e formas para que o texto seja dito. Na dança essa preparação se desenvolve como um reforço às precisões técnicas, para resultar em corpos hábeis e disponíveis para movimentos virtuosos e muitas vezes pouco sensíveis. Neste quadro, os trabalhos cênicos não conseguem adquirir a qualidade necessária a uma arte tão efêmera que vislumbra a contaminação e o arrebatamento da plateia.

Nossos esforços com este artigo tem o intuito de demarcar e refletir sobre o espaço imprescindível da preparação corporal para a cena como local de evocação de potências para o processo de criação. Propomos uma reflexão sobre as etapas do processo de criação, sugestão de conteúdos que possam ancorar os trabalhos em sala de ensaio e a partilha de experiências vividas desde o início do projeto de preparação corporal citado.

## **O Encontro**

A gente não contempla uma peça de teatro!

A gente assume inteira responsabilidade ao entrar no teatro.

A gente não pode se retirar.

Esperam-nos aí peripécias das quais não podemos escapar.

(Kantor, 2008, p. 4)

Um processo artístico que tenha como fim a construção de uma obra cênica pressupõe o encontro entre a equipe de criação para o desenvolvimento da obra, para

o acontecimento cênico. O diretor artístico desenvolve a estrutura deste encontro, entrelaça os alicerces para o desenvolvimento da obra, define a equipe, as questões a serem trabalhadas, os conceitos gerais, prepara a estrutura dos ensaios e desenha um caminho pretendido para os encontros entre o grupo.

A equipe, ao se conhecer, encontra um processo esboçado e é o encontro que permite que este esboço ganhe um corpo. O preparador corporal, ao iniciar o processo de trabalho, toma conhecimento de vários corpos: os indivíduos atuantes do processo, o corpo coletivo formado por esse encontro e a corporificação deste processo idealizado e esboçado pelo diretor. A este último cabe uma ressalva, nunca será como no plano da ideia. Como previa Kantor (2008), a obra, ao ser criada, ganha vida e presentifica suas próprias necessidades e devires.

A partir desses corpos encontrados no processo, quais são os elementos a serem trabalhados, desenvolvidos?

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 deste corpo cênico em desenvolvimento, que é a obra.

Cada processo é um novo mundo imaginário e fantástico que se apresenta. E neste novo mundo, o processo de trabalho percorre, em geral, três etapas: *a escuta, o encontro e a fricção*.

A primeira ação do preparador deve ser a *escuta*: perceber os indivíduos, o corpo social que ali se forma e os primeiros rascunhos da obra. O preparador corporal precisa auscultar o projeto, perceber a relação entre as aspirações do diretor e a materialização da obra em si.

A segunda ação, quase que imediata, porém presente como que em uma segunda camada, é o *encontro* entre os artistas - os artistas de dentro da cena, o diretor, o preparador e os artistas e não artistas que integram as demais funções de fora da cena. Nesse momento, as singularidades se apresentam e os laços de empatia começam a se desenvolver. Individualmente cada um começa a apresentar sua singularidade, habilidades e fragilidades, e, no encontro, começam a estabelecer um aprendizado comum.

---

<sup>8</sup>Referentes a reflexos motores (N.T.)

A *escuta* e o *encontro* são ações quase que simultâneas, mas é de ímpar importância perceber as diferenças entre elas, para o preparador corporal, pois ajuda na tecitura de um entendimento complexo sobre o processo de criação que está sendo vivenciado. No encontro, o preparador ao mesmo tempo que começa a lançar sua proposta, também começa a perceber as demandas dos indivíduos e do processo como um todo.

O terceiro momento é a *fricção*, que constitui uma mistura entre as propostas do preparador com as do diretor. O ideal é chegar a este momento partindo da empatia e do enlace. É preciso, porém, estar alerta para não confundir fricção com embate. A fricção pressupõe a ideia de atrito resultante de dois corpos que se esfregam, atrição. Já o embate resulta do choque ou um encontro impetuoso, manifestação contrária, oposição, resistência. Há uma linha tênue entre a fricção e o embate. Esse é um dos grandes desafios do trabalho da preparação corporal.

Em síntese, o que se propõe a partir desta reflexão é o percurso do seguinte caminho esquemático:

\*meu corpo \* meu corpo e o corpo do outro \* o encontro \* o corpo poético\*

Com os ingredientes fundamentais dispostos, o preparador corporal começa a colocar a mão na massa. Neste momento, a partir de seu repertório de pesquisa ele organiza conteúdos, prepara planos de experimentação para a criação e determina os temas (as categorias, os parâmetros e as técnicas de trabalho). Começa a definir como irá trabalhar esses corpos (indivíduo, coletivo, corpo poético) a partir dos pilares que compreende como pertinentes.

Este momento é singular e possui infinitas possibilidades. Há uma infinidade de conhecimentos sobre o corpo. O importante é que o preparador corporal consiga olhar para sua formação, para o seu repertório de experiências e, a partir dos seus conhecimentos, gerar proposições, criar caminhos de experimentação e aperfeiçoamento de aspectos técnicos necessários ao projeto com base nas demandas da própria obra. Não acreditamos num método pronto e pré-concebido de preparação, ele se dá no próprio processo e nessa capacidade de auscultar e propor questões sobre o movimento que sejam resultantes da *fricção*.

Com o intuito de auxiliar os preparadores corporais em suas jornadas de trabalho nos processos de criação, elaboramos um questionário que pode auxiliar na

organização das ideias e na elaboração de exercícios, jogos, laboratórios, etc. A construção deste questionário foi inspirada nos questionários presentes na obra de Patrice Pavis, *A Análise dos Espetáculos* (São Paulo: Perspectiva, 2003), onde o autor apresenta questionários elaborados por ele e por outros autores com o intuito de auxiliar a estruturação de uma análise crítica de um espetáculo.

A ideia é de que as perguntas ajudem os preparadores a estruturar as diretrizes para o trabalho em sala de ensaio. São perguntas genéricas e não precisam ser plenamente respondidas. Cada preparador pode escolher os temas e as perguntas que achar pertinentes ao processo em questão e pode, inclusive, criar um questionário pessoal a partir deste.

Como metodologia de aplicação do questionário sugerimos ações em quatro etapas. Na primeira, o preparador corporal deve estudar as principais bases da concepção do projeto artístico em desenvolvimento e identificar as questões de corpo relevantes, em seguida, numa segunda etapa, percorrer as perguntas do questionário, ampliando o acervo de conteúdos para o trabalho de corpo. As perguntas do questionário são genéricas, certamente algumas delas serão mais relevantes para um processo do que outro. Em um terceiro momento, sugerimos que os preparadores comecem a criar seus planos de trabalho relacionando os conteúdos elencados às suas experiências pessoais. Num quarto momento, entrar na sala de ensaio e viver a experiência.

### **Perguntas que criam caminhos**

## **QUESTIONÁRIO DE ORIENTAÇÃO PARA O PLANEJAMENTO DA PREPARAÇÃO CORPORAL DE ESPETÁCULOS**

### **1º. TEMA: CORPO**

- Como os conceitos Corpo, Ação, Gesto e Movimento são abordados na encenação?
- Quais os limites da interferência no estado de presença do atuante para a escrita de uma estética poética no espaço da cena?
- Como a respiração pode ser trabalhada para atingir esta qualidade de presença?



- Quais são os principais elementos estruturantes da postura? Como o estudo das organizações corporais pode contribuir?

Exemplos: respiração celular, irradiação central, homóloga, homolateral, contralateral.

- Quais são as conexões ósseas mais utilizadas pelos atores? Quais devem ter sua utilização estimulada?

Exemplos: cabeça-cauda, ísquios-calcanhares, cabeça-escápula, cauda-calcanhares, ritmo pélvico-femoral, ritmo escápulo-umeral, cabeça-calcanhares – passando pelo cóccix e ísquios, cabeça-escápula-cauda – grande losango vertical, trocanter-trocanter, trocanteres-cauda-sínfise púbica (grande losango horizontal do chão pélvico), ísquios-cauda-sínfise púbica (pequeno losango horizontal do chão pélvico), escápula-escápula, escápulas-mãos, cabeça-mãos (olhos-mãos)<sup>2</sup>, cintura pélvica-dedos dos pés.

- Em se tratando da pesquisa de movimento, como é a relação entre postura e gesto? Como é a relação entre movimentos globais, realizados pelo corpo como um todo e que implicam em uma mudança postural, e movimentos parciais, realizados por partes do corpo sem exigir uma mudança postural? A pesquisa de movimento prioriza alguma dessas opções?

- Como se dá a progressão do movimento? Como deve ser estimulada? De forma sucessiva (de uma articulação para a seguinte), simultânea (várias partes do corpo ao mesmo tempo) e/ou sequencial (uma parte seguida da outra, porém sem obedecer à ordem das articulações)?

- Quais são as bases mais utilizadas? Quais devem ser estimuladas?

Exemplo: de pé, sentada e/ou deitada.

- Como o trabalho muscular se faz necessário para esta encenação? Que tipo de trabalho pode ser desenvolvido para atender as demandas do processo?

- Qual(is) o(s) sistema(s) corporal(is) que mais se relacionam a este processo? A pesquisa de movimento a partir de outros sistemas além do respiratório, esquelético e muscular pode colaborar com o processo?

---

<sup>2</sup> As conexões ósseas descritas até este momento do texto são as apontadas por Ciane Fernandes na página 51 de seu livro *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

Exemplo de sistemas: cardiovascular, digestório, nervoso, sensorial, endócrino, excretor, urinário, reprodutor, imunológico, linfático, tegumentar.

- Que possibilidades de contatos e apoios nas relações corporais dos atuantes podem ser desenvolvidos em cena? Qual a qualidade do toque? Existem relações de apoio de um corpo no outro? Que partes do corpo são utilizadas para a sustentação do peso do outro? Como podem ser estabelecidas alavancas para a diminuição da força empregada para a sustentação do peso do outro?
- Os atuantes se relacionam com objetos/adereços cênicos? Como essas relações podem ser exploradas corporalmente? Olhar-toque-ação; toque-ação-olhar; intenção-negação, intenção-hesitação-toque-ação; etc. Como se dá o toque e o contato com o objeto? Com tensão ou suavidade? Como finalizo a relação corpo-objeto? Existe alguma relação de apoio do peso do corpo no objeto? De que forma isso acontece e que partes do corpo podem estar envolvidas nesse contato/apoio? Como fazer do objeto um "parceiro" de cena?
- Como os conteúdos de trabalho selecionados neste TEMA podem ser organizados em uma experiência laboratorial de construção de partituras corporais, sejam elas de ações, gestos e/ou de movimentos?

## **2º. TEMA: ESPAÇO**

- Como se dá a relação entre Espaço Interno e Espaço Externo?
- Como se apresenta a Kinesfera dos atuantes em cena e fora de cena? Que trabalho sobre a Kinesfera pode ser pertinente para o processo?
- Como a topografia do espaço de criação se apresenta? Como pode ser transformada?
- Como os conteúdos topográficos do espaço podem colaborar com o processo?

Exemplo: exploração das dimensões, planos, diagonais e sólidos platônicos.

- Explorar a deformação desta topografia pode ser interessante para a pesquisa de movimento?
- Como se dão os percursos do movimento corporal? Como podem ser estimulados?

Exemplo: Central, que passam pelo centro do corpo; Periféricos, que não

passam pelo centro do corpo; Transversos, que passam entre o centro do corpo e a parte periférica da kinesfera.

- As mudanças de direção do corpo como um todo e de suas partes se realizam simultaneamente ou sucessivamente? As partes acompanham a direção do corpo ou criam resistência pela oposição?

- Como se dá a progressão no espaço, o deslocamento? Quais as progressões realizadas em cena? Quais os percursos possíveis dentro do cenário? Como as partituras de ações criadas podem gerar diferentes trajetórias, deslocamentos? Os deslocamentos são iniciados com desequilíbrio do eixo corporal ou estabelecem um equilíbrio dinâmico nas transferências de peso?

- Como os conteúdos de trabalho selecionados neste TEMA podem ser organizados em uma experiência laboratorial de construção de partituras corporais, sejam elas de ações, gestos e/ou de movimentos?

### **3º. TEMA: FORMA**

- Como as formas básicas podem auxiliar na postura e na construção de movimento?

Exemplo: arredondada, espiralada, achatada, agulhada e piramidal.

- Como as formas básicas podem se relacionar com a estruturação dos percursos e das progressões?

- Como se dá o modo de mudança de formas no processo? Como pode ser estimulado? (Direcional, arqueado ou esculpido) As formas se caracterizam pela definição ou pela deformação?

- Como se caracterizam as formas em contato? Existe alteração do equilíbrio do corpo na formação de um corpo grupal (duplas, trios, etc.)?

- Como os conteúdos de trabalho selecionados neste TEMA podem ser organizados em uma experiência laboratorial de construção de partituras corporais, sejam elas de ações, gestos e/ou de movimentos?

#### **4º. TEMA: ESFORÇO E DINÂMICA**

- Quais são as qualidades pretendidas pela encenação?
- Como os esforços se apresentam no trabalho? Quais esforços predominantes? Quais devem ser estimulados? (Exemplo: Fatores de Esforço – Fluxo, Espaço, Peso e Tempo; Estados – combinação de dois fatores; e, Impulso – combinação de três fatores). Um esforço pode estar presente no corpo como um todo ou em partes dele apenas? Interessa ao processo em questão explorar estas possibilidades?
- Como as dinâmicas variam nas partituras e como podem ser estimuladas?

Exemplos: Impactante, Balanceada, Acentuada / Percutida, Constante / Conduzida, Vibratória, Lançada, Ondulante.

- Qual a intensidade da força utilizada na execução das partituras? Totalmente suave, em progressão da intensidade suave à intensidade forte, totalmente forte, iniciando pela intensidade forte e diminuindo a intensidade. O corpo todo acompanha o movimento das intensidades ou as partes criam oposição de forças?
- As intensidades das partituras de movimentos se relacionam com a intensidade vocal? É pertinente a investigação de possibilidades dessas combinações? Exemplos: intensidade vocal suave com movimento contínuo de intensidade forte do movimento da parte do corpo ou do corpo global, intensidade vocal crescente e intensidade do movimento da parte do corpo ou do corpo global decrescente.
- Onde estão os acentos de movimento nas partituras?
- A intensidade das partituras é crescente ou decrescente?
- Sobre o tamanho das partituras: É pertinente variar os tamanhos e a intensidade da partitura (de 100% a 10%).

#### **5º. TEMA: TEMPO E RITMO**

- Como é a relação da encenação com a temporalidade?
- Quais os ritmos presentes no trabalho? Qual a relação entre os ritmos de cada atuante e o ritmo da cena? São os mesmos? São diferentes? Há muitos contrastes rítmicos na encenação?
- Existem variações de velocidade dentro das frases rítmicas das partituras? É im-

portante variar o andamento na repetição das composições mantendo seu ritmo?

- Qual a relação do tempo da fala com o tempo dos movimentos, ações e gestos? Existe uma relação clara e intencional? É importante a investigação dessas possibilidades relacionais?

- Um estudo sobre o compasso das partituras e da cena é pertinente para o trabalho?

Exemplo: binário, ternário, quaternário?

- Experimentar cenas e partituras com diferentes compassos pode contribuir para a pesquisa de montagem?

## **6º. TEMA: METÁFORAS**

- Como é o imaginário da encenação como um todo? Como este universo pode ser afetado e afetar as propostas da preparação corporal? Como pode gerar questões e experimentações de movimentos?

- Existe a possibilidade de proposição de imagens para o corpo nas diferentes cenas da obra teatral?

Exemplos: Imagem de um corpo flutuante, em delírio, fragmentado, etc.

- Que imagens poderiam ser sugestivas como estofos para a composição das partituras corporais?

## **EXPERIÊNCIAS**

O artista se relaciona com os materiais à mão a fim de despertá-los, de desdomesticá-los. Para liberar o potencial de uma palavra ou ação é necessário que o ator represente de tal forma que não descreva o seu significado, mas sim o transforme ligeiramente, de modo que a multiplicidade de seus sentidos potenciais fique evidente e desperte (Bogart, 2011, p. 60).

Para transformar os materiais do corpo liberando seu potencial sensível e criativo é necessário experimentá-lo. No exercício da nossa arte em salas de aula e de ensaio procuramos estimular os alunos a experimentar sempre o corpo como algo

novo. É na investigação do que pode ter um novo sentido que os artistas da cena encontram suas poéticas corporais.

Há pelo menos três semestres temos desenvolvido com bastante afinco o projeto de Preparação Corporal para Atores na UFRJ. A disciplina Dança e Teatro C, disciplina optativa dos três cursos de Graduação em Dança da UFRJ, tem como objetivo principal creditar a participação dos alunos nos projetos de montagem da Direção Teatral e garantir o espaço de orientação dos graduandos em dança para “enfrentarem” a tarefa de prepararem os atores das montagens das peças do curso de direção teatral da UFRJ. Utilizamos a expressão “enfrentar” pelo motivo de destacar a sensação de fragilidade e insegurança dos alunos em relação ao conhecimento corporal tão bem experimentado, teorizado e sintetizado por eles no decorrer de suas graduações. Ao se depararem com um novo grupo de um campo de conhecimento diferente, se colocam a prova, como se o corpo de conhecimentos por eles adquiridos nos períodos de estudos em dança, fossem ser avaliados ao chegar ao novo grupo.

Na primeira reunião da disciplina, tentamos desmistificar a ideia de que existem fórmulas prontas de preparação corporal para a cena. Num primeiro momento, ficam mais assustados por preverem que terão de tomar decisões, pesquisar caminhos, arriscar ideias, vencer resistências, descobrir maneiras próprias de ajudar os atuantes a entenderem a linguagem corporal mais interessante para seus personagens na relação com a estética e o conceito principal apontado pelo grupo da montagem em questão (direção, cenografia, indumentária, direção vocal). Num segundo momento descobrem seus potenciais criativos, sentem-se parte da montagem aplicando exercícios com diferentes elementos fundamentais no desenvolvimento da expressividade desenvolvida no espaço-tempo da cena.

É interessante perceber as etapas já destacadas anteriormente, confienciadas por eles durante as aulas: *a escuta*, *o encontro* e *a fricção*. Das etapas iniciais de escuta onde o encontro se caracteriza como algo inatingível para eles que muitas vezes se sentem frágeis e incapazes, nasce um processo absolutamente lindo de fricção de ideias e ações pelo despertar do envolvimento no trabalho e da descoberta de que seus conhecimentos experimentados e acumulados durante o curso de dança são potencialmente aplicáveis na preparação de atores sensíveis e expressivos.

A abstração de ações ordinárias, a criação de uma estética própria de partituras de movimentos, o trabalho corporal para a consciência e domínio de possibilidades de

sua expressão, o exercício da memória de partituras, bem como a compreensão das memórias de um corpo/personagem na execução de seus movimentos, são apenas algumas facetas experimentadas por nossos alunos no exercício de suas tarefas enquanto preparadores corporais. Descobrem que toda a gestualidade do corpo na cena deve partir de uma necessidade, pois assim se transforma num movimento de "eficácia bastante grande para levar ao esquecimento até da necessidade da linguagem falada" (Artaud, 1999, p. 127).

É importante lembrar aos alunos que "não é difícil provocar a mesma emoção em todo mundo. O difícil é provocar associações complexas de forma que todos tenham uma experiência diferente" (Bogart, 2011, p. 111). Assim, podemos trabalhar no sentido da renovação do conteúdo da forma dos atuantes, de seus movimentos, de suas ações, ganhando sempre liberdade de mudar o seu interior a cada repetição. Isso é fundamental para a qualificação do artista da cena e para a experiência do espectador. A partir de um mergulho no espaço-tempo de uma obra, o observador atravessa suas experiências e modifica aquilo que ele observa construindo sua própria obra de arte.

Assistindo as montagens realizadas com a participação de nossos alunos, percebemos o desenvolvimento de olhares sensíveis na aplicação de elementos próprios e possíveis para a preparação corporal dos atuantes presentes nas cenas. Observamos também as impossibilidades colocadas por eles nos nossos encontros, elas se explicitavam nas peças. Nada que fosse tão sério a ponto de prejudicar a atuação dos atores ou a concepção idealizada pelo grupo.

Estamos felizes com os nossos encontros possibilitados pela criação desse projeto e disciplina dos cursos de Dança integrada às práticas de montagem do curso de Direção Teatral. As reuniões com os alunos preparadores e as montagens por nós apreciadas nos anos de 2014 e 2015 nos mobilizou para a escrita deste artigo que tem o intuito de compartilhar essa experiência profissional que nos faz ter cada vez mais certeza da importância da preparação corporal para as artes da cena e de como tem sido um campo de intensa atuação profissional para os artistas do movimento, em especial, para os profissionais da dança.

## Referências Bibliográficas:

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugênio. Queimar a casa. Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOGART, Anne. A preparação do diretor. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERNANDES, Ciane. O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

GIL, José. Movimento Total. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KANTOR, Tadeusz. O Teatro da Morte. São Paulo: SESC, 2008.

PAVIS, Patrice. A Análise dos Espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VIANNA, Klauss. A Dança. 3ª. ed. São Paulo: Summus, 2005.