

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

VIVIAN ALEXANDRA NUÑEZ MEDINA

O CORPO CONECTADO

**A POÉTICA DO IN(DI)VISÍVEL NA CONSTRUÇÃO DA
DRAMATURGIA CORPORAL**

Campinas

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

VIVIAN ALEXANDRA NUÑEZ MEDINA

O CORPO CONECTADO

**A POÉTICA DO IN(DI)VISÍVEL NA CONSTRUÇÃO DA
DRAMATURGIA CORPORAL**

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Artes da Universidade
Estadual de Campinas, como
requisito para a obtenção do título de
Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica
Fabrini Machado de Almeida.

Co-orientadora: Elisabeth Bauch
Zimmerman

Campinas

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N922c	<p>Nuñez Medina, Vivian Alexandra. O corpo conectado: a poética do in(di)visível na construção da dramaturgia corporal. / Vivian Alexandra Nuñez Medina. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida. Coorientador: Elisabeth Bauch Zimmerman. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Dança 2. Teatro. 3. Dramaturgia. 4. Processo de criação. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The connected body: the poetics of the in(di)visible in the construction of the corporal dramaturgy.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Dance

Theater

Dramaturgy

Creative process

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Verônica Fabrini Machado de Almeida [Orientador]

Adilson Nascimento de Jesus

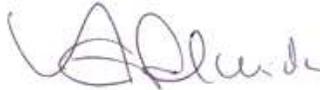
Cassiano Sydow Quilici

Data da Defesa: 29-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Vivian Alexandra Nuñez Medina - RA 097109 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

Titular



Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Titular

Dios,
No sé que hubiera sido de mi vida si no me hubieras dado la danza,
Si no me hubieras dado el cuerpo y el movimiento.
A ti Gracias
Por tu manifestación en cada cosa que veo y siento a mi alrededor.
Por cada respiración,
cada pensamiento,
cada movimiento,
cada palabra.
Por tanto y tan infinito amor
por moverte, escribir y bailar a través de mí.

Agradecimentos

A minha mãe e Javier pelo apoio, pela força e presença luminosa e amorosa na distancia.

A minha avó por ser uma motivação e um grande impulso sempre presente na minha vida.

A Anisha e Anaí Vetter por ser minha família e abraço sempre vivo, cálido e sincero no Brasil.

A Franchezca e Claudia, por serem minhas irmãs de vida e de criação.

A Isabel Villamil por compartilhar nossos segredos, processos e visões sobre uma arte visionaria.

A Eduardo Ruiz por tantos anos de aprendizados juntos e pela sua presença atenta e incondicional.

A Juan Carlos Gallego pela companhia doce, luminosa, alegre e pelo ultimo tempo que compartilhamos no Brasil.

A Norma Wucherpennig por compartilhar seu espaço, pela companhia, o carinho e a sincera amizade.

A Gustavo Valezi e Marina Milito por estar ai sempre que precisei; pela entrega, persistência e participação em cada treinamento do corpo conectado.

A Viviana Ruiz, Natalia Ruiz e Diana Gonzáles, pelos numerosos encontros virtuais cheios de energia e luz e por serem minhas amigas do coração.

A Alejandra Cuellar, Angel Ávila, Lina Gaviria, Jeferson Palacio e todos meus amigos criadores na Colômbia.

A Estantres danza, L'Explose danza (Tino Fernandez e Juliana Reyes) e a todas as almas dançantes com quem tenho construído meu caminho e vida na cena.

A Luiza Banov por fazer parte do processo de criação e montagem de “antedelantes” na Colômbia.

A Erika Mata por chegar a Barão Geraldo em um momento importante e por unir em um impulso nossas forças para treinar e criar.

A todos os integrantes dos laboratórios corpo conectado no Brasil e na Colômbia.

A Heidi Berg, Antonio Dias “Nana”, Matteus Melo, Janko Navarro, Felipe Manrique e Victor Nieto amigos de outros mundos que me abraçaram calidamente no Brasil.

A Baba Hariharananda, “Swamito” Sarveshvarananda Giri, Céu D’Ellia, Carmen Ortega, Thais Cavaliari e meus amigos kriyavans no Brasil e na Colômbia.

A Fito e Ariane em Limeira.

À Profa. Verônica Fabrini pela compreensão, a paciência e por acreditar na minha proposta de pesquisa.

A Profa. Sara Lopes pela gentileza e pelo apoio ao projeto de divulgação da pesquisa e circulação da Cia. Estantres no Brasil.

Aos professores Cassiano Sydow Quilici, Adilson Nascimento de Jesus, Eduardo Osório e Sara Lopes por participar da banca.

A Renato Ferracini, pelo apoio aos projetos de intercâmbio com a Colômbia e com a Cia. Estantres. A Tadashi Endo e Carlos Simioni, pelas motivações dadas no workshop “O visível e o invisível no corpo do ator bailarino”. A Barbosa, Dani Scopin, Cauê Gouveia, Maria Emilia e Lume Teatro pelo empréstimo da sala para ensaios, treinamentos e o apoio na temporada da Cia. Estantres em Campinas.

A CAPES e FAEPEX pelo apoio financeiro.

A Vivien de Souza e Vinicius Moreno do Instituto de Artes.

A Radar Cultural, Solange Borelli, Selene Marinho, Dudu Oliveira e Silvia Rodrigues.

Aos seres que me acompanharam, e dirigiram *invisivelmente* a realização deste mestrado e a construção desta dissertação. A todas e cada uma das pessoas que na distancia me infundiram força e luz em todo momento.

Aos que acreditaram e sempre acreditam em mim.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma reflexão e articulação teórico-prática sobre a poética e construção da dramaturgia corporal a partir dos conceitos *pneuma*, *qi* e *prana*, os quais foram indagados em laboratórios práticos de treinamento, exploração coreográfica e criação cênica. *O Corpo Conectado* apresenta-se como um termo que condensa a idéia de um todo in(di)visível do ser cênico: corpo físico e espírito em movimento unidos, fusionados e potencializados através de uma série de princípios e metáforas que apontam aos aspectos invisíveis, mas perceptíveis do corpo. Estabelecendo um diálogo com artistas como Kandinsky, Alex Grey, Mark Olsen e Yoshi Oida, esta pesquisa formula a idéia de que obra e criação encontram-se permeadas por um componente *espiritual*, por tanto a dramaturgia do corpo e do movimento, pode ser entendida como uma organização interior, uma *dramaturgia da alma*, uma forma de estruturar e organizar os invisíveis que sustentam o gesto, à ação física e o movimento. Entrelaçando delicadamente uma rede de reflexões e experiências práticas interdisciplinares, esta pesquisa aborda noções da anatomia sutil e energética do corpo em relação com a prática criativa e o treinamento cênico, onde conflui o que finalmente chamaremos de princípios e manifesto de dramaturgia e criação do *corpo conectado*.

Palavras Chave: Dança – Teatro – Corpo- Dramaturgia do corpo – Processo de criação- Interdisciplinaridade- Anatomia sutil e energética – Treinamento - ator-bailarino.

ABSTRACT

This research presents a reflection and a theoretical-practical articulation about the poetics and construction of corporal dramaturgy from the concepts *pneuma*, *qi* and *prana*, which were investigated in laboratories of training, choreographic explorations and scenic creation. The *Connected Body* is presented as a term that condenses the idea of a whole in(di)visible of the scenic being: physical body and spirit in movement, united, fused and enhanced through a series of principles and metaphors that point to the invisible, but perceptible aspects of the body. By establishing a dialogue with artists such as Kandinsky, Alex Grey, Mark Olsen and Yoshi Oida, this research formulates the idea that the work of art and creation are permeated by a *spiritual* component; therefore, body and movement dramaturgy, can be understood as an inner organization, a *dramaturgy of the soul*, a way to structure and organize the invisibles that support the gesture, the physical action and the movement. Delicately interlacing a network of interdisciplinary thoughts and practical experiences, this research addresses subtle and energetic notions of the anatomy of the body in relation to the creative practice and scenic training, which finally merges in what we call as principles and manifest of creation and dramaturgy of the *connected body*.

Keywords: Dance- Theater- Body – Dramaturgy of the body – Creative process- Interdisciplinary language- Subtle and energetic anatomy- Training - actor-dancer.

SUMARIO

INTRODUÇÃO	1
A SECRETA INICIAÇÃO NA DANÇA	1
INQUIETAÇÕES, RUMOS, PERCURSOS.....	5
MOVIMENTOS PERCORRIDOS	9
“Escualo” (2001).....	10
“Levesuspiros” (2003).....	10
“Pieza para mujeres & peces” (2004).....	11
“Baba de caracol” (2004).....	12
“El influjo de los pensamientos” (2006)	12
“La matera rota” (2005-2008).....	13
“La razón de las ofelias” (2008).....	14
“Sin aire...pero con mas vida”. (2007)	14
“A historia do soldado” (2009)	15
MAPA DE VIAGEM E BUSCA CRIATIVA	17
CAPITULO 1. O CORPO INVISIVEL E O TREINAMENTO Explorações práticas, reflexões e intuições sobre o corpo cênico conectado	19
1.1 O CORPO DE AR. Introdução à temática e aspecto invisibilidade do corpo. Importância e relações dos conceitos Pneuma, Hyle, qi e Prana com a pesquisa do <i>Corpo Conectado</i>	23
<i>Pneuma e Hylé</i>	28
<i>Qi, Tai e Yu</i>	30
<i>Prana</i>	34
1.2 CONCENTRAÇÃO.....	41
1.3 HAMSA: o terceiro olho, a visão sutil e a relação do corpo visível e invisível.....	51
1.4 TREINAMENTO : auto observação e cuidado de si.	55

CAPITULO 2. O CORPO CONECTADO. Noções da anatomia sutil e energética do corpo, princípios do corpo conectado e laboratórios de treinamento e criação.....	63
2.1 NOÇÕES BASICAS SOBRE A ANATOMIA ENERGETICA DO CORPO E SUA RELAÇÃO COM OS PRINCIPIOS DO CORPO CONECTADO	67
2.2 OS PRINCIPIOS DO CORPO CONECTADO	77
RESPIRAÇÃO: vida, palavra e impulso do movimento.....	83
A COLUNA: ponte do fluxo, “eletricidade” e impulso vital do corpo	85
COLUNA DE ÁGUA	87
O CORPO ÁRVORE	89
LINHAS INFINITAS.....	91
CORPO ANIMAL.....	97
ACARICIAR O LIMITE DO MOVIMENTO	99
ESCRITA DO MOVIMENTO.....	101
IMPULSO	103
ACTIVAÇÃO DO CENTRO DAS EMOÇÕES OU CHAKRA DO CORAÇÃO.....	105
CENTROS DE ENERGIA.....	107
EMISSÃO, IRRADIÇÃO E VIBRAÇÃO: o corpo de luz se movimentando.....	113
CRIAÇÃO A PARTIR DA NECESSIDADE INTERIOR	115
Encontros.....	119
2.3 EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS DA PESQUISA CORPO CONECTADO	125
2.3.1 LABORATORIO I. Movimento, pneuma e intuição. (Brasil – Unicamp. 2009)	127
2.3.2 LABORATORIO II: Pneuma, pulsão e coreografia (Brasil – Unicamp. 2009-2010) ..	131
2.3.3 LABORATORIO III CORPO CONECTADO DRAMATURGIA E CRIAÇÃO (CIA. ESTANTRES DANZA COLÔMBIA. 2010-2011)	139
2.3.4 A OBRA: O ESPAÇO DO INVISÍVEL	149
CAPITULO 3. DRAMATURGIA & CRIAÇÃO	151
3.1 SOBRE A INDIVISIBILIDADE E A CONSTRUÇÃO DA PRÓPRIA VERDADE POÉTICA E CRIATIVA	153
3.2 DRAMATURGIA DA ALMA. DRAMATURGIA DO INVISÍVEL	163
3.2.1 Conversações com Kandinsky... sobre a indivisibilidade, o corpo, o espírito, a dança e o movimento.....	167
3.3 CRIAÇÃO.....	187

3.2.2 VISSÃO E MISSÃO.....	199
Encontro e conversações com Alex Grey	199
3.3 MANIFIESTO DE DRAMATURGIA e CRIAÇÃO DO CORPO CONECTADO	211
3.4 COMENTÁRIOS FINAIS	213
3.5 AS OBRAS RESULTANTES DOS LABORATORIOS CRIATIVOS DO CORPO CONECTADO	215
BIBLIOGRAFIA.....	261

Na arte, a teoria jamais precede a prática, assim como tampouco a comanda. É o contrário que sempre se produz. Aqui, sobre tudo nos começos, tudo é questão de sensibilidade. É somente pela sensibilidade, principalmente no início, que se chega a alcançar o verdadeiro na arte. Embora a construção possa ser edificada tão somente por meio da teoria, não é menos verdade que esse “mais”, que é a alma verdadeira da criação (e, por conseguinte, até certo ponto, sua essência), nunca será criado nem encontrado pela teoria, se não for primeiro insuflado por uma intuição imediata na obra criada. Agindo a arte sobre a sensibilidade, ela só pode agir também pela sensibilidade. Mesmo partindo das porções mais exatas, servindo-se das medidas e dos pesos mais precisos, nem o cálculo nem o rigor das deduções jamais fornecerão o resultado justo. Tais proporções não dependem do cálculo, tais equilíbrios não existem.

KANDINSKY

INTRODUÇÃO

A SECRETA INICIAÇÃO NA DANÇA

Quando penso em movimento, penso em liberdade, em transformação, em encontro, em um vazio infinito, que ao mesmo tempo está preenchido de inúmeras possibilidades, de todas as músicas da alma, de todas as cores, dos sons, das nuances, dos silêncios, e de uma secreta satisfação que até hoje, ainda não consigo descrever com precisão. O movimento são as palavras do nosso corpo e alma, a fala sincera das nossas experiências, das nossas memórias, emoções e estados, as palavras sagradas, fluentes e exatas que abrem o acesso à nossa própria liberdade e infinidade.

Iniciei meu processo como criadora e intérprete em dança na Colômbia em 2001, ao mesmo tempo em que desenvolvia meus estudos de graduação em teatro; neste ano, recebi o convite do criador e grande parceiro de vida e criação, *Eduardo Ruiz Vergara* para participar da obra de dança “*Escualo*”, uma proposta de criação e pesquisa em espaço não convencional junto com outros três intérpretes. A proposta abordava a construção de partituras coreográficas e gestuais realizadas em uma grande fonte de uma importante e concorrida praça do centro de Bogotá, na qual o corpo humano transformava-se em um corpo aquático. Os movimentos e coreografias desta obra nasciam dos impulsos e estados provocados por três potentes jorros de água e uma piscina, a qual exploramos durante aproximadamente dois meses, tempo que durou a pesquisa e montagem na fonte. Cada noite, em ensaios de 4 horas, pessoas que transitavam pela praça convertiam-se em espectadores que compartilhavam efusivamente nossos acertos e dificuldades. Meus parceiros e eu mergulhávamos nessa fonte como crianças, procurando o movimento, mas também algo que, mesmo que ninguém falasse, intuíamos estar além do próprio movimento.

Nunca esquecerei a vertigem, mas também a sensação de liberdade que me produziu subir pela primeira vez ao segundo nível da fonte, onde se encontravam os três grandes jorros. Entrei em um deles e coloquei as minhas costas contra o poderosíssimo jorro de água, fechei os olhos, elevei os braços e com uma mistura de medo, respeito e intensa emoção, abandonei-me por completo à sensação da água percorrendo de maneira ascendente meu corpo. Após veio um silêncio interior, uma satisfação interna de estar vivenciando um momento íntimo, único e de êxtase que dificilmente poderia esquecer. Percebi a intensa corrente que batia, massageava e ao mesmo tempo vitalizava meu corpo, uma onda contínua de água que percorria minha coluna desde a base até além do topo da cabeça e dava-me a imagem de um estouro infinito de água e luz que nasciam de mim a partir dessa conexão corpo - água. Agora, penso que essa foi a minha secreta e sagrada iniciação no movimento, a qual declararia o começo do meu profundo amor e conexão com a dança, e iniciaria o diálogo entre a atriz e a bailarina que fez do movimento a sua escolha para se comunicar.

Após esta iniciação, seguiu uma cadeia de processos de criação, montagens e pesquisa que felizmente continuam até hoje, como co-diretora, intérprete e dramaturga da *Cia. Estantres Danza* e intérprete da Cia. Colombo – francesa *L'Explose Danza*.

Desde aquela secreta iniciação, surgiu em mim um processo de reconhecimento e apropriação das ferramentas técnicas do movimento e um modo especial de entender a dança e o movimento como espaço expressivo e liberador. Percebi que com a elaboração de cada coreografia conseguia traduzir, codificar e revelar os conteúdos da minha alma. Desde sempre entendi o movimento a partir de uma motivação, uma intenção, um subtexto. Acredito que pela minha formação no teatro, consegui aproximar-me do movimento e da técnica não pensando na forma,

nas posições, qualidades e diferentes estilos, senão desde um impulso vital, uma força interior, um sentido e um diálogo com as emoções e as pulsões.

Agora entendo que esse processo simultâneo de formação no teatro e o desenvolvimento da dança na área profissional, demarcaram meu caminho criativo de uma maneira muito especial. No meu interior não percebia divisão, porque era *meu mesmo ser cênico em unidade (teatro e dança)* que vivenciava os distintos processos de montagem, pesquisa e criação. Mesmo assim, quando comecei a desenvolver minha pesquisa aqui no Brasil, percebi que sofria uma espécie de *briga interior (a partir da razão, e não da sensação)*, na qual me obrigava a entender meu próprio processo, expressão e arte como uma *dualidade*, como uma *divisão* que de algum jeito tinha de se reagrupar.

As múltiplas questões que vieram com este deslocamento e a realização dos diferentes cursos durante o mestrado levaram-me a reconhecer que essa aparente *divisão* do meu ser cênico era uma visão forçada pelo processo acadêmico e as exigências de pesquisa que tive na graduação. Percebi, então, que esse olhar fragmentado tinha surgido como resposta a certa pressão do entorno universitário por definir-me como atriz ou como bailarina, sem opção de poder ser as duas ao mesmo tempo. A partir desta reflexão, meu projeto inicial de pesquisa mudou e passou a refletir com maior clareza meus interesses mais profundos a partir das vivências que até hoje tive como atriz- bailarina, criadora e ser humano.

Quando cheguei ao Brasil, uma paisagem deserta apresentou-se diante dos meus olhos: as mudanças de país, de ambiente e de espaços familiares e criativos trouxeram consigo o vazio, a sensação de não ter chão, de não ter certezas, passado, referenciais, nem história, mas, ao mesmo tempo, pude contemplar um imenso campo possível a ser semeado com as próprias vivências e reflexões. Este espaço, que me apavorava, significava um desafio. Era o espaço de isolamento que tanto

havia procurado desde tempos atrás, um espaço para sentar-me na mesa comigo mesma e conversar sobre meus verdadeiros interesses criativos; era, como *diria Foucault na Hermenêutica do sujeito*, o tempo para o *cuidado de si* e para a identificação, reconhecimento e construção da minha *verdade* artística; ao encontrar essas respostas dentro do vazio lembrei o propósito de ter vindo até aqui: não por um título, nem por um reconhecimento, senão pela necessidade de isolar-me para questionar a mim mesma sobre meu trabalho, meu ofício, minha criação.

Neste momento, e depois de ter realizado a pesquisa prática do mestrado, posso dizer que meu desenvolvimento como ser cênico, é claramente indivisível, apóia-se na dança como ferramenta para fazer do impalpável uma expressão mais palpável e no teatro para encher de sentido e impalpabilidade o movimento.

Quais são os limites entre estes dois aspectos?

Entendi depois do processo criativo que para mim não é importante resolver esta questão. O verdadeiramente importante esta na *pulsão interna*, no estado, na necessidade, na *palavra interior* que se traduz em coreografia ou partitura através do meu corpo, a qual às vezes, mesmo sem ter uma identificação clara do seu significado, pressinto-a carregada desses aspectos invisíveis que nascem das entranhas de um corpo vivo, o qual precisa da expressão e do movimento para sobreviver e manter-se em equilíbrio.

INQUIETAÇÕES, RUMOS, PERCURSOS...

*É preciso acender a lâmpada, revirar toda a casa,
explorar todos os seus recantos,
até que se veja brilhar na sombra o metal da moeda;
da mesma maneira,
para encontrar a efígie que Deus imprimiu em nossa alma,
e que o corpo recobriu de mácula,
é preciso –ter cuidados consigo mesmo–
acender a luz da razão e explorar todos os recantos da alma*

FOUCAULT

*O que a essência da técnica tem a ver com o desabrigar?
Resposta: Tudo. Pois no desabrigar se fundamenta todo produzir.*
HEIDEGGER

Durante o início do mestrado surgiram várias inquietações e questões com respeito à existência dos limites entre: a expressão artística particular, a própria vida (vivências e história pessoal), a arte, a espiritualidade, a concepção, a criação e a obra. Este período levou-me a repensar minha postura como criadora e ao mesmo tempo a contemplar a vida e a criação, como uma totalidade incomensurável, uma paisagem em contínua transformação, um território poético e simbólico onde sempre é possível a dúvida, o desequilíbrio e a dualidade. O território do permeável, do encontro, da observação e da construção de si.

A partir de algumas *ferramentas conceituais adquiridas nas diferentes disciplinas*¹ realizadas durante o primeiro semestre da pesquisa, elaborei um campo de experiência técnica e criativa para explorar de uma maneira mais tangível o aspecto invisibilidade e imaterialidade (espiritualidade) do corpo que tanto me

¹ As ferramentas mais importantes e que mais motivaram-me a pensar na proposta do *Corpo Conectado*, foram a noção de técnica em Heidegger, o “limpar a casa” de Marina Abramovic, a noção de alquimia de Mircea Eliade e especialmente o cuidado de si e a *técnica de concentração da alma* de Foucault, como uma *via para evitar que o “Pneuma”, a alma se disperse*. A relação e diálogo com alguns destes e outros autores é desenvolvida ao longo dos capítulos como uma possibilidade de aprofundamento, articulação e enriquecimento da práxis à teoria.

inquietação. No início esta exploração focou-se especificamente no contexto do treinamento corporal e algumas composições coreográficas simples (Laboratório I e II). Aproximei-me a esta exploração a partir do conceito *Pneuma*², devido à relação que este conceito propunha-me com o aspecto imaterial do corpo do artista cênico. Indagar na prática o que poderia ser o *Pneuma*, o espírito do movimento e como este se relaciona com as emoções através da respiração, do ar, da exalação, e do fluxo de energia perceptível, embora invisível, que dinamiza e dá vida ao corpo. Desta maneira desenvolvi durante o segundo e terceiro semestre os Laboratórios do *Corpo Conectado* desenvolvidos com atores e bailarinos do Brasil e da Colômbia.

Fez parte deste processo de indagação prática, a identificação dos materiais implícitos na minha própria técnica corporal e interpretativa³ para agrupar os princípios e idéias que demarcaram meu trabalho artístico até este momento. A busca começou no treinamento, nesse lugar de construção e estruturação de si, o lugar onde a própria técnica se configura, onde nasce a coreografia, a palavra dançada, a expressão do corpo; acudindo às minhas experiências criativas, agrupei os elementos mais importantes que em anteriores processos de criação havia delineado sem muita consciência. Focalizei desde esse momento a minha pesquisa prática e teórica no espírito do movimento, no *Corpo Conectado*, como um termo que pudesse condensar essa idéia de um todo in(di)visível do ser cênico: corpo físico e espírito em movimento unido, fusionados e potencializados através de uma série de princípios que apontariam aos aspectos invisíveis, mas perceptíveis do corpo. *Esboçando, então, um trabalho corporal mais energético, interior e sutil.*

² Conceito abordado a partir do texto hermenêutica do sujeito em relação ao tema do cuidado de si e a construção da técnica. (FOUCAULT, 2006)

³ Formação em atuação com orientação stanislavskiana, fundamentos técnicos de dança contemporânea (release, afro-contemporâneo e clássico), treinamento corporal para atores (pantomima, acrobacia, expressão corporal, técnica vocal, canto, clown, chikung, entre outros)

Ao procurar em cada processo criativo, identifiquei alguns objetos recorrentes que serviram para delinear o mapa temático dos laboratórios, a seguir:

Um impulso interno agindo sempre como origem da criação, do movimento, da ação.

O corpo físico do intérprete gerando partituras de movimento complexas e intensas que comprometem sua totalidade, pulsão e animalidade.

A capacidade expressiva total como uma conjunção entre extremidades, órgãos, emoções, sensações, percepções e impulsos.

A respiração como palavra e motor do movimento e da interpretação impulsionando, intensificando, oferecendo potência, mudanças de dinâmica, domínio da energia, projeção, relaxamento ou tensão.

A coluna: agindo como eixo e muitas vezes motor da composição coreográfica, representando uma ponte simbólica de conexão entre a esfera humana e a esfera divina, e circulando nessa ponte o fôlego da vida que faz surgir a interpretação, essa força palpável, mas invisível que anima o corpo e dá sentido as suas expressões. (pneuma-prana).

Deste tecido de necessidades e pulsões vitais surgiu esta pesquisa; como uma necessidade de agrupar reflexões, de dialogar com outros artistas em relação ao movimento, ao corpo, à criação, da necessidade de delinear alguns princípios de treinamento e composição coreográfica e em resposta a múltiplas questões sobre meu próprio modo de ver e abordar a dramaturgia, a dança, o teatro e o estado do *indivisível* que para mim sustenta o ato da criação cênica.

Para uma maior clareza nos temas expostos nesta dissertação permito me dividir em três partes fundamentais as reflexões que circunscrevem este texto:

O corpo invisível e treinamento (Princípios, antecedentes reflexões, e diálogos sobre o aspecto invisibilidade do corpo), **O corpo conectado** (noções da anatomia energética e sutil do corpo, os princípios do corpo conectado e os resultados dos laboratórios de pesquisa prática-treinamento e criação) e finalmente, **Dramaturgia e Criação** (conversações e enlaces conceituais com outros artistas e manifesto de dramaturgia e criação do *corpo conectado*)

MOVIMENTOS PERCORRIDOS

Referenciais práticos da pesquisa

Conscientemente ou não, os artistas seguem o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um; eles sondam, avaliam seus elementos imponderáveis.

KANDINSKY

Abordar esta pesquisa artística evidenciando a conexão entre prática e teoria, me levou a analisar e reconhecer os processos de criação cênica mais importantes vivenciados por mim até a atualidade, e a estudar os seus componentes, para trazê-los como antecedentes e referenciais práticos que contribuíssem a uma melhor análise do corpo e sua dramaturgia desde uma experiência própria. Seria impossível isolar desta pesquisa esses elementos que representam as impressões registradas no meu corpo que evidenciam meu desenvolvimento como *ser cênico*. Cada um destes processos é um degrau construído no tempo que, de maneira sutil, constitui meu próprio universo criativo e o universo criativo das companhias com as quais trabalho na Colômbia. Nesta escada temporal de vivências, processos e criações, acha-se o referencial prático de maior importância; é a partir da própria experiência no palco, nos espaços de treino, indagação e criação que faço esta proposta e compartilho este olhar sobre o corpo e o movimento, a partir de uma coerência e honestidade entre a prática cênica e a reflexão teórica e conceitual.

Segue, portanto, um breve inventário dos antecedentes práticos de maior importância e influência desta pesquisa.

“Escualo” (2001)

Cia. Estantres Danza - Intérprete

Obra para espaço não convencional- Fontes da cidade.

Esta obra representou a possibilidade de entender e conceber o movimento desde uma expressividade e dinâmica corporal, a partir da elaboração de um ser ficcional aquático. A construção de uma linguagem de movimento metafórica em relação ao elemento *água*, esta relacionada com esta pesquisa desde um dos princípios fundamentais de trabalho com a coluna e a respiração no espaço de treinamento e criação coreográfica.

“Levesuspiros” (2003)

Cia. Estantres Danza – Intérprete

A partir de uma linguagem coreográfica clássica da dança contemporânea, muito próxima aos padrões clássicos de execução técnica do movimento, abordou-se a *construção da coreografia a partir do subtexto e a emoção*, misturados com partituras de alta exigência física que exigiam ao intérprete a expressão de estados, impulsos e emoções em um jogo coreográfico preciso de velocidades, cânones e partituras grupais. A projeção e definição de traços nítidos do movimento no espaço aparecem nesta criação como um tipo de abordagem coreográfica e execução do movimento.

“Pieza para mujeres & peces” (2004)

Projeto de formatura Artes Cênicas Universidad El Bosque.(2004) Diretora, intérprete e dramaturga. Peça do repertório da Cia. Estantres Danza. (2008)

Esta obra foi o resultado de um ano de pesquisa prático na Universidade El Bosque em Bogotá- Colômbia, a qual passou a ser parte do repertório da Cia Estantres. Neste ano, a direção do programa de Artes Cênicas ofereceu-nos a possibilidade de propor os nossos próprios projetos de pesquisa e criação, requerendo junto com o trabalho prático uma monografia com as exigências do modelo científico, o que obrigava-nos como estudantes-criadores a analisar, refletir e expor nossas experiências criativas com muita seriedade e rigor acadêmico. Tive assim a possibilidade de trabalhar na conjunção das duas linguagens que constituíram meu processo acadêmico e profissional (teatro e dança).

O projeto de pesquisa intitulou-se: “*O corpo como ferramenta criativa no processo de construção da imagem dramática*”. Nele, realizei um laboratório no qual improvisava diante de uma câmera de vídeo sobre um quadro de qualidades de movimento (*fluido, stacatto, caótico, lírico, quietude*); após cada sessão analisava os possíveis significados e códigos dos movimentos, gestos e expressões nascidas dessas improvisações, e preenchia outra parte do quadro com emoções e imagens, realizava uma análise das possíveis situações e códigos que apareciam e, a partir desses resultados, abordei a construção dramática da totalidade da obra. Foi muito importante nesta pesquisa constatar na prática que era possível *articular o movimento dançado, com situações teatrais concretas e com a construção de uma personagem*. Resultaram deste processo uma obra artística, um roteiro dramático e coreográfico e a monografia, cujo modelo de composição dramática, serviu posteriormente para o desenvolvimento e abordagem de outras criações da Companhia Estantres.

“Baba de caracol” (2004)

Cia Estantres Danza – Intérprete, coreógrafa e dramaturga.

Baseada no livro “*Carta a um menino que nunca nasceu*” de Oriana Fallaci, esta obra foi uma aproximação consciente à elaboração de uma dramaturgia do movimento a partir de um conteúdo literário específico, no campo da dança contemporânea. Com uma equipe de atrizes bailarinas, construíram-se intensas partituras expressivas a partir da aproximação a estados, imagens e situações do livro. As coreografias desse universo feminino foram demarcadas por um caráter *pulsão-animalidade* e uma implicação profunda das intérpretes, ao manter-se em um *estado de sobrevivência e risco* constante no palco. Esta obra foi um intenso laboratório de pesquisa em relação à ***tradução do impulso interno (emoção e subtexto) em movimento e coreografia***. Sinalo neste ponto, uns dos princípios de composição coreográfica, mais importantes da pesquisa *e do que para mim sustenta a construção de uma dramaturgia corporal*, **um corpo sustentado na comunhão: expressão do impulso vital (necessidade e pulsão), coluna como eixo (ponte entre a esfera visível e invisível do corpo) e a respiração como palavra e motor do movimento.**

“El influjo de los pensamientos” (2006)

Cia. Estantres Danza - Intérprete, coreógrafa e dramaturga.

Esta obra tem como encenação, um solo coberto de água e nele desenvolvem-se diferentes situações apresentadas em quadros que se deslocam entre o movimento dançado, as ações físicas e a teatralidade. A abordagem e elaboração coreográfica foram especialmente importantes, pela relação e contato com o elemento água, fato que influenciou em grande medida meu estilo de movimentação, a base das

partituras de treinamento e criação coreográfica a partir do desenvolvimento das *metáforas corpo de peixe e a coluna de água*. A construção dramaturgica desta obra foi um espaço de estudo, análise do gesto, do movimento e de estruturação dos códigos, significados e emoções aportadas por cada intérprete - criador. No processo de montagem e de consolidação da linguagem particular do espetáculo, foram de vital importância: a *pulsão-animalidade* de cada intérprete, acrescentada em grande medida pelo risco e a vertigem constante que representava desenvolver as partituras coreográficas e expressivas no chão escorregadio. Além de ter relação com a metáfora “movimento aquático”, esta obra foi um antecedente e referencial prático para estudar a importância e efeitos da respiração como condutora do impulso e conexão entre a fisicalidade (*forma*) e a interioridade (*conteúdo –pulsão*).

“La matera rota” (2005-2008)

Driade Danza-teatro- Diretora, coreógrafa e dramaturga.

Cia. Estantres Danza– Diretora, coreógrafa, dramaturga e intérprete.

Esta obra nasceu no ano 2005 como resultado do Laboratório Interdisciplinar de Corpo e Movimento que dirigi como docente da área de corpo na Faculdade de Artes da Universidade El Bosque, e posteriormente retomou-se como peça de repertório da Cia. Estantres.

A intenção primordial desta criação foi elevar a potência da expressão feminina, significar, transmitir e comunicar um conteúdo e temática social específica a partir de uma abordagem de estruturas de composição coreográfica que envolveu a expressão gestual junto com o movimento dançado, situações e ações físicas, a partir de um princípio puramente teatral. A construção dramaturgica realizada serviu para

construir o movimento a partir de necessidades concretas, e responder a essas necessidades procurando eficácia no discurso corporal.

“La razón de las ofelias” (2008)

Cia. L'Explose Danza- Intérprete.

Participando como intérprete-criadora nesta obra, tive a oportunidade de vivenciar um processo de criação só me focalizando na interpretação, construção e depuração coreográfica. Com esta experiência pude aprofundar em um universo criativo proposto por outro diretor e concentrar-me em aspectos tais como: *a expressão de pulsões e estados, O corpo que vai além da própria técnica e através dela procura o limite, a busca do máximo estado de sobrevivência no palco.*

“Sin aire...pero con mas vida”. (2007)

Diretora, coreógrafa, intérprete e dramaturga.

Trata-se de uma obra concebida por uma fusão entre teatro, dança e criação literária, que tem, porém, como eixo fundamental uma experiência pessoal como matriz da criação artística. Desta maneira surge uma busca por transpor e codificar mais conscientemente certos aspectos da minha vida pessoal à cena, procurando uma experiência íntima de “auto-cura” ou liberação através da expressão e do movimento.

Na pesquisa criativa e construção coreográfica desta obra, articulei vários textos com uma potência interior que se fez exterior através do movimento, ao trazer e agrupar sensações, imagens e símbolos pessoais que revelaram os elementos de

um universo cênico próprio, o qual misturava coreografias, situações cênicas, ações e qualidades de movimento muito definidas. Nesta proposta quis criar a partir da própria dificuldade e carência, acentuando-a para provocar resultados orgânicos e um estado contínuo de alerta e animalidade.

“A historia do soldado” (2009)

Dir. Verônica Fabrini - Intérprete.

Nesta obra tive a oportunidade como intérprete (bailarina e atriz) de construir e desenvolver uma personagem que transitasse livremente entre a expressão teatral e o movimento dançado. Foi uma experiência muito enriquecedora, devido ao formato do espetáculo e a relação estabelecida com outros artistas participantes (leitor, músicos e outros atores). Por ser esta a minha primeira experiência cênica no Brasil, e ter-se desenvolvido no marco da minha pesquisa sob a orientação da Profa.Dra. Verônica Fabrini, este foi um espaço prático no qual vieram-se refletidos muitos aspectos e aplicações da pesquisa. Nesta proposta configurei partituras de movimento dançado com a necessidade expressiva de uma personagem específica, o que me levou explorar com detalhe a construção de uma dramaturgia do corpo, na qual o gesto e a ação precisaram de um tratamento específico para estabelecer um discurso corpóreo claro e eficaz, em constante diálogo com as outras linguagens que compunham o espetáculo: a orquestra ao vivo, a narração e as imagens projetadas.

Material visual (fotografias e vídeos) de todos trabalhos (a exceção da historia do soldado), encontram-se nos sites

<http://www.youtube.com/user/estantres>

www.estantres.org

<http://www.youtube.com/user/lexplose>

www.lexplose.com (obra La Razón de las Ofelias)

MAPA DE VIAGEM E BUSCA CRIATIVA

1. Percebo meu próprio corpo como um espaço infinito.
2. Tenho como propósito: desaprender e conectar.
3. Visualizo a técnica como esse âmbito onde acontece o *desabrigar* e o *desocultamento*.
4. Tomo consciência da necessidade da reinvenção ou reconhecimento da técnica própria que só pode provir da honestidade e o encontro consigo mesmo, os próprios impulsos e interesses.
5. Procuro as pontes de conexão entre a minha arte e a minha prática meditativa ou demais processos de *purificação e conexão* presentes na minha vida.
6. Reconheço os próprios estados (internos, externos, físicos, sensoriais).
7. Olho atrás de mim: As experiências criativas, as aprendizagens, os processos individuais e grupais. Procuro, enxergo sem juízo.
8. Olho diante de mim: Não vejo nada real, só projeções, anseios, desejos e metas.
9. Olho no momento presente e surgem múltiplas questões:
 - O que estou querendo como artista?
 - O que eu quero com minha obra?
 - O que eu quero com uma coreografia?
 - O que eu quero com minha pesquisa?
 - Quais elementos que quero que intervenham na minha criação?
 - Como evidencio essa conexão visível e invisível?
 - Como um corpo poderia dançar sem espírito?
 - Como um espírito poderia dançar sem corpo?
 - O que é aquilo que verdadeiramente se move quando um corpo dança?
 - Porque tendemos sempre a divisão ou fragmentação?

10. Visualizo meu propósito de não estar dividida.
11. Procuo respostas no interior.
12. Desprovida de expectativas, arrumo uma mala para começar a viagem. Nesta mala: a *intuição* como guia, a *consciência* como base, a *conexão* como propósito. Alguns objetos de estudo: o *Pneuma*, o *Prana* como conceitos a perceber e indagar no treinamento e na composição coreográfica, a coluna, a respiração, o impulso interior, a pulsão, a expansão, a fluência, a necessidade.

CAPITULO 1. O CORPO INVISIVEL E O TREINAMENTO
Explorações práticas, reflexões e intuições sobre o corpo cênico
conectado

*Quem busca o infinito,
só tem de fechar os olhos.*

MILAN KUNDERA

1.1 O CORPO DE AR. Introdução à temática e aspecto invisibilidade do corpo. Importância e relações dos conceitos Pneuma, Hyle, qi e Prana com a pesquisa do *Corpo Conectado*.

Vindos de diversas fontes, teorias e filosofias, são muitos os termos que referenciam o ar como força, impulso, energia imanente e potencia de vida, do corpo e do universo. *Pneuma* para os estoicos, *Prana* (em sânscrito) para os indianos, *Qi*, *qi* ou *Chi* para os Chineses, *aer* e *aither*⁴, *éter*, *ether*, *força vital*, *bio-energia*, *respiração*, *espírito*, *alma*, *fôlego*, *inalação*, *sopro divino*, enfim, aquilo que não se pode ver nem tocar, mas que é essencial e que, independente do nome, evoca esse aspecto invisível que acompanha e alenta nosso aspecto humano e corpo físico.

Uma parte considerável das línguas antigas coincide em designar o *ar*, *fôlego* ou *sopro* com a mesma palavra com a que designam *alma e espírito*⁵. O ar representa uma força e vida invisível que se infunde no nosso corpo e o sustenta, por meio do qual temos acesso a inúmeras experiências sensoriais e físicas da nossa existência.⁶ O mistério da nossa vida está ligado à ação mesma de respirar. A

⁴ Ambos são termos utilizados por Empédocles na antiga tradição sobre a identidade dos elementos, que segundo a pesquisa de Peter Kingsley “Filosofia antiga, mistérios e magia”, na literatura grega arcaica e na tradição poética do século IV a.C., apresenta-se como o termo básico para designar o Ar. (KINGSLEY, 2008).

⁵ “Todas as línguas antigas utilizam para designar a respiração, a mesma palavra que para alma ou espírito. A palavra respirar provem do latim spirare e espírito de spiritus, raiz da qual se deriva também inspiração tanto no sentido lato como no figurado. Em grego psike significa tanto fôlego quanto alma. Em indostânico encontramos a palavra atman a qual tem um evidente parentesco com atmen (respirar) alemão. Na Índia o homem que alcança a perfeição é chamado de Mahatma, que textualmente significa tanto «grande alma» como «grande respiração». A doutrina Hindu ensina também, que a respiração é a portadora da autentica força vital que o indiano chama de prana. No relato bíblico da criação é contado para nós que Deus infundiu seu fôlego divino na figura de barro convertendo-o em uma criatura «viva», dotada de alma”. (DETHLEFSEN, Thorwald e DAHLKE, Rudiger. 1993:42, tradução nossa)

⁶ “**Ar, o elemento espiritual.** A conexão entre Ar e a alma é referida em muitos idiomas; a palavra grega psique, aura e **pneuma**, e a fórmula latina spiritus, anima e animus, todas apontam principalmente a respiração ou ar, mas em segundo lugar à alma. Em hebraico nós temos Ruach (Nota do Tradutor - sopro, vento ou espírito; note que Adão, o primeiro homem no mito semita apenas se torna um ser vivo após receber o sopro de Elohim - termo que significa 'os poderosos' - e a partir daí torna-se 'alma vivente') e em Sânscrito, **prâna**, com significados dúbios semelhantes. Por exemplo, na tradição grega Anaxímenes (Séc. VI a.C.),

respiração é um processo fisiológico mediante o qual uma estrutura não visível (ar) alicerça a existência física e o funcionamento do próprio corpo, conjunto de órgãos, de carne, de músculos e sistemas que dependem do movimento constante do ar, do bombeio do coração, do ritmo e do trabalho invisível que inteligentemente nosso corpo faz de uma maneira sistemática, involuntária e perfeita.

Talvez seja essa relação entre o ar e o corpo, bem como a dependência da nossa vida desse elemento invisível e sutil que carrega toda a essência da nossa existência, o que nos faz pensar o próprio corpo como uma estrutura que se sustenta em um espírito. O encontro entre a vida e a morte acontece no próprio ato de respirar cotidianamente, ao inalar e exalar, na inalação de um bebê que pela primeira vez abre seus pulmões ao mundo para receber o ar e a pulsão de vida, ou a última exalação de quem morre e abandona com seu último sopro o corpo e a existência material. Talvez seja esta relação entre o ar e o corpo, o que nos faz perceber a nossa existência como uma unidade ou muitas vezes, dependendo do contexto religioso ou cultural, como uma dualidade entre o visível e o invisível que só se separa no momento da morte.

Este é o milagre da nossa existência. Mas o que isso tem a ver com o trabalho do ator bailarino e do treinamento e a criação nas artes cênicas?

considerou Aêr o elemento primordial de todas as coisas e afirmou que a respiração e a alma são os princípios da vida, da sensação e da reação. Também, o pitagórico Diógenes de Apollonia (Séc. V a.C.) identificou a alma com o Princípio Quente (e então ativo, móvel) Ar e disse, as "o homem e outros animais vivem respirando o ar (**pneuma**), e isto é para eles a alma (psiquê) e inteligência (nous)." O poder do Ar como meio intermediador tem um papel essencial enquanto Espírito (ou Alma intermediária) que une a Mente (ou Alma Sublime) ao corpo. (...) Empédocles diz que a Respiração - alma ou Espírito (**Psikhê**, associado com Ar), une o Corpo (**Sôma**) com o Princípio de Movimento (**Kinêtikê**). Pitágoras aduz a idéia em que a Respiração - alma - é uma Harmonia (conjunção de opostos)". (PAVONI, 1998).

Para o ator e o bailarino, a principal via e meio de expressão é o seu próprio corpo. O corpo representa a matéria sobre a qual o artista cênico trabalha para desenvolver técnicas e procedimentos que lhe permitam entrar em comunicação e relação com o espectador. Ele defronta-se com a dupla natureza do seu próprio trabalho, uma oposição e complemento entre *matéria e substância*, que em outros termos poderia ser reconhecida também como o encontro entre *o corpo visível e o corpo invisível*.

A temática visibilidade – invisibilidade me levanta questionamentos há algum tempo, em consequência venho indagando na prática essa relação entre o visível e o invisível da expressão e do corpo do artista cênico. Uma *realidade* invisível do corpo, a qual se encontra implícita na sua própria matéria, na sua *fisicalidade*, e que precisa dessa estrutura fisiológica: órgãos, músculos, ossos e sistemas para ser uma *realidade* em si, completa, palpável e sensível, e não, uma mera intuição. Poder-se-ia dizer que existe uma fusão, um tecido, um tipo de processo alquímico, um encontro das forças internas que impulsionam as externas e vice-versa. Uma união daqueles elementos que desde os dois planos (material e imaterial) configuram a expressão, vida e essência do corpo. Deter-se nessa diferenciação entre o *interno e o externo*, transpor ditos conceitos a um território cênico e de maneira mais pontual à questão do treinamento e da dramaturgia corporal, representou para mim, nesta pesquisa, uma forma de refletir sobre os aspectos energéticos, interiores e sutis que agem e potencializam a expressão do corpo e o movimento do ator-bailarino.

Sabemos que um corpo não pode ser dividido nem separado materialmente em duas partes, porém para uma melhor compreensão das forças e núcleos que o compõem, podemos entender duas possíveis instâncias na sua configuração mais básica; em um primeiro plano uma estrutura física dotada de músculos, órgãos, tecidos e conjuntos de sistemas que constituem a *esfera material* da nossa existência

e por outro lado, outras estruturas internas do corpo que além da estrutura física, estão constituídas por fluxos e circuitos de energia, emoções, pensamentos e sensações. Estas esferas atuam sem se dividir sendo parte orgânica uma da outra, e mesmo que para poder refletir sobre elas, seja preciso uma separação conceitual e quase um paralelo comparativo, cabe esclarecer que sempre ao se referir a uma destas esferas, esta se completa, indivisivelmente, a esfera oposta; desta maneira, podemos nos aproximar um pouco mais ao entendimento dessa natureza dupla, paradoxal e complementar, que intuitivamente configura a existência do corpo.⁷

Neste momento gostaria de trazer a esta reflexão, uma das experiências que mais me impactou no marco do desenvolvimento do Laboratório III do *Corpo Conectado* na Colômbia. Esta se deu na realização das *master class* convocadas pelo Teatro Nacional (Bogotá), no segundo semestre de 2010, com três companhias diferentes do Center Stage Korea⁸ : *Sadari Movement Laboratory*⁹, *Ahn Eun-Me Company*¹⁰ e *Now Dance Company*¹¹. Foi muito interessante descobrir na prática,

⁷ “Quando olhamo-nos no espelho, vemos nós mesmos, ou pelo menos, vemos nosso aspecto físico. Imaginamos esta forma como real; depois de tudo, ela é de carne e osso. Ela é feita de partículas tão lentas que podemos tocá-las, vê-las e senti-las. E feita de luz que é invisível aos olhos. É real, embora não seja o único corpo real que cada um de nos tem, embaixo de (ao redor e dentro dele) esta nosso corpo sutil. (...) Assim como o corpo sutil, o corpo físico é composto de energias” (DALE, 2009, p.53) (tradução nossa).

⁸ Programa anual do governo da Coreia que procura garantir a difusão e circulação das artes cênicas coreanas

⁹ Companhia Coreana de Teatro Físico dirigida por Do-Wan Im, diretor formado no instituto das artes de Seoul e na Escola de Teatro de Jacques Lecoq (França). Com a obra “Woyseck” esta companhia participou do programa do Center Stage Korea na Colômbia em 2010. Sua linguagem baseia-se principalmente no trabalho físico dos atores, fundamentando que a ação no teatro físico pode ter uma base psicológica, uma ressonância simbólica e um centro emocional, sustentando-se firmemente nos meios físicos, mais do que nos meios textuais.

¹⁰ Companhia coreana de dança contemporânea fundada pela coreógrafa Ahn Eun-me, sua proposta se caracteriza pelo risco e ao mesmo tempo pela delicadeza propostos em uma linguagem corporal explosiva e altamente expressiva. Eun-me Ahn iniciou sua formação e treinamento na dança tradicional coreana aos 12 anos de idade. Depois de concluir seus estudos na E-Wha University for Women em Seoul, graduou-se na Tisch School of arts em New York.

¹¹ Companhia Coreana de dança que na sua proposta criativa integra vários aspectos da dança tradicional coreana com a dança contemporânea. No programa do Center Stage Coreia realizado na Colômbia em 2010, esta companhia apresentou o espetáculo “Três dias, Três noites” uma equilibrada e delicada mistura de

complementando essa visão teórica que muitas vezes nos é dada por livros e referenciais teóricos sobre o corpo e o treinamento no oriente, como para os coreógrafos destas três companhias a noção e percepção de corpo provem de noções e estruturas culturais e de conhecimento bem diferentes das nossas. Contemplam os aspectos invisíveis do mesmo com tanta naturalidade e apropriação porque é a forma em que vêem e entendem o corpo desde crianças. Ao participar destas *master class*, tive a impressão de que esta visão de corpo era mais orgânica, menos preconceituosa, mais integral. O treinamento proposto por estes três coreógrafos, mesmo provindos de diferentes técnicas e pesquisas, coincidiram em tratar o corpo como *estrutura energética viva* que dialoga indivisivelmente em uma esfera corpórea, física e espiritual. Alguns destacaram a relação corpo natureza, o fato de como através do movimento os elementos naturais (água, terra, ar, fogo) manifestam-se em diferentes intensidades e qualidades. O treinamento destas companhias e a proposta de movimento feita por estes coreógrafos são focados principalmente nesse fluxo interno e invisível que sustenta o corpo, nos aspectos sutis que da interioridade à exterioridade criam alicerces, mediante o treinamento, para a constituição de um corpo mais expressivo e mais eficaz na cena. A partir desta análise encontrei uma ponte em comum nos três diferentes tipos de treinamento dados pelas companhias e seus respectivos coreógrafos¹². O treinamento combinava diferentes linguagens ou técnicas abrangendo desde a dança tradicional coreana, a dança contemporânea, até disciplinas marciais como o Tai Chi Chuan.

A partir desta experiência prática mais próxima a essa visão oriental do corpo, pude corroborar através dos treinamentos de outros coreógrafos, que a

tradições coreanas com a linguagem da dança contemporânea. Esta companhia tem se destacado especialmente por difundir um impulso renovador na dança contemporânea com uma indagação criativa que retorna às fontes da dança tradicional coreana. A companhia mantém um intercâmbio internacional constante, principalmente com o workshop de treinamento “A dança como caligrafia”, criado originalmente pela sua diretora artística Sohn In-young, quem possui uma enorme influência da filosofia oriental no seu trabalho.

¹² Do-Wan Im, Ahn Eun-me e Sohn In-young

respiração, e *o corpo tratado como espírito ou como fluxo de invisíveis em constante movimento* e com diferentes nuances, são uns dos fatores principais que sustentam e criam o movimento e a expressão.

Ao tratar o corpo dentro de uma esfera mais ampla que envolva essa visão interioridade/exterioridade, materialidade/imaterialidade ou visibilidade/invisibilidade, o mesmo adquire novas dimensões e formula-se como um campo expressivo que se auto-sustenta em diálogo e troca contínua de forças internas e externas que se estabelecem como pontes entre o artista e a platéia.

O que seria então, nesse contexto, o *corpo de ar* ao qual refere-se este capítulo e o que isso tem a ver com a questão do treinamento do ator-bailarino?

Com a intenção de proporcionar mais ferramentas conceituais sobre esse tema, a seguir abordarei brevemente alguns dos conceitos mais relevantes que a partir da minha visão alicerçam as reflexões sobre o treinamento do corpo invisível e as explorações práticas dos laboratórios de pesquisa I, II e III do *Corpo Conectado*.

Pneuma e Hylé

Os estóicos utilizaram o termo *Pneuma* para definir a alma que percorre e penetra o mundo físico dando movimento e vida à totalidade do universo. Dentro desta definição, eles distinguiram dois princípios na realidade. O primeiro deles é *Hylé*: substância, matéria primordial e informe, pura possibilidade e passividade, sedimento homogêneo do caos. A matéria entendida como corporeidade e potencialidade de que todas as coisas da natureza são feitas. O segundo é *Pneuma*: o Espírito ou sopro que dá forma, atualidade e movimento a essa matéria.

“O *Pneuma* ou sopro animador, admitido pela física estóica, passou a várias doutrinas, antigas e modernas. É o significado originário do termo, do qual se derivam todos os outros. Esse

significado aparece ainda nas expressões em que Espírito esta por “aquilo que vivifica”. (ABBAGNANO, 2004:820-821)

Kant usou o termo nesse sentido na sua teoria estética.

“Espírito, disse ele, no significado estético, é o princípio vivificante do sentimento. Mas aquilo pelo que esse princípio vivifica a alma, a matéria de que se serve, é o que confere ímpeto finalista à faculdade do sentimento e a coloca em um jogo que se alimenta de si e fortifica as próprias faculdades de que resulta” (ABBAGNANO apud KANT, 2004:403-405)

Nesse sentido, a palavra Espírito indica **o que da vida** ou, fora de metáfora, o significado autentico de alguma coisa.

Partindo desta noção analisemos como, ao transpor e visualizar os dois conceitos provindos da filosofia estóica, pode-se equiparar esses dois princípios de realidade em um plano e olhar cênico.

HYLE: Matéria- força ligada à execução (física) do movimento, ao corpo físico, ao conjunto de órgãos, sistemas, músculos, tecidos.

PNEUMA: Ligado ao espírito do movimento, à energia que circula nesse corpo, mas também à interpretação, ao significado, ao impulso, à potência, à intenção, ao subtexto, à pulsão - aquilo que preenche e impulsiona a matéria física em si. O conjunto de forças não visíveis que sustentam e dão vida ao corpo e à expressão cênica.

Formula-se aqui o corpo como uma manifestação dupla, que implica os dois planos. O conjunto de forças musculares, orgânicas e materiais que por sua vez não podem se separar das forças internas que impulsionam as funções, impulsos e expressões do corpo.

Os conceitos *Pneuma e Hyle* oferecem-nos uma aproximação a essa visão de corpo e espírito que tinham os antigos, e que hoje chegam até nós mediante diferentes formas de conhecimento. Existem muitas reflexões sobre este assunto, sobretudo no plano filosófico, todas apontam a diferentes questões e abordagens,

mas, o que cabe a nós analisar neste ponto é a importância deste conceito básico e primordial que sustenta o que para nós pode chegar a ser *o espírito* no trabalho cênico.

Qi, Tai e Yu

Segundo a filosofia Taoista, o *Qi* ou Chi é a *energia de que todas as formas animadas da natureza são feitas*. Dentro do corpo humano, o *qi* adquire diversas manifestações, uma delas é denominada *yan qi*, quer dizer a energia vital no seu aspecto volátil, *cinético e ativo*. *É associado com a luz, o calor e o movimento*. Segundo exemplo citado por Reid no seu livro “El Tao de la salud, el sexo y la larga vida”, Yan qi é como a energia extraída de uma bateria na forma de corrente elétrica, a qual se absorve diretamente da atmosfera ao **respirar**. “Além de energia, qi significa literalmente fôlego e ar, e é o equivalente exato do termo prana na ioga da Índia. Igual ao próprio Tao, o qi é indivisível, silencioso, sem forma...porém impregna tudo”. (REID, 2004:37)

Essa relação corpo-eletricidade evidencia um dos pontos de maior interesse desta pesquisa: a percepção da *eletricidade (energia)* que circula no corpo como uma força, *o ar como palavra do movimento* e potência invisível, da qual o ator-bailarino pode ser consciente ao abordar este aspecto no seu desenvolvimento técnico e expressivo de uma maneira integral.

Para se manifestar integralmente corpo e eletricidade devem atuar em conjunto, pois não são independentes um do outro. O corpo é entendido como totalidade, como “condutor”, mas não como entendemos na visão *ocidental* de “instrumento”, porém como uma relação viva de *inseparabilidade: raiz- talo*,

“Ao contrario do dualismo ocidental que santifica o espírito como uma entidade independente localizada acima e além do corpo, o taoísmo considera o espírito como o florescimento da trindade taoista, onde a essência (corpo) serve como raiz, e a energia (qi) como caule ou tronco. Só raízes bem alimentadas e plantadas em um solo fértil podem gerar um caule resistente e belas flores. As raízes fracas e desnutridas e os galhos secos e quebradiços, produzem flores fracas e murchas”. (Ibid:47)

Esta reflexão no contexto cênico vincula-se de maneira muito especial com o trabalho do corpo do ator-bailarino e de certa maneira evocou-me particularmente algumas imagens do *fushikaden* de zeami, os ciclos e passagens do ator e sua flor através do tempo- tudo isto como uma questão metafórica, na qual formula-se uma visão que atinge não só os aspectos físicos do corpo ou um determinado tipo de treinamento, como também o trabalho, a consciência e a construção de um *corpo interior*. Para entender melhor esta imagem do corpo como “flor” analisemos esta citação de Oida, que traz uma noção e significado dessa metáfora no contexto cênico.

“Um mestre zen uma vez observou que, no momento do nascimento, cada ser humano contém uma semente, a qual pode crescer e se transformar na “flor” da divindade. Pensar nas atitudes divinas como se fossem um tipo de “chuva” faz com que a semente germine e cresça. A compreensão da divindade é a “flor” que por sua vez produz “o fruto” da iluminação. Essa flor é a mesma que aquela do ator. Uma vez que tivemos começado a estudar na infância, cada idade nos trará uma compreensão nova e aprofundada do que significa ser ator. Olhamos para nós mesmos objetivamente, analisamos nossa habilidade, treinamos, buscamos nós mesmos, estudamos, e então, quando a “flor” se abre, batalhamos para mantê-la. E continuamos a alimentá-la, de maneira que não murche e morra. Mas, para produzir uma bela flor, temos de saber no que consiste a semente. Acredito que essa bela “flor” nasça da abertura do coração. Devemos descobrir como isso se dá, uma vez que a qualidade de nossa atuação reflete isto. Mesmo que o corpo esteja velho e decadente, alguma coisa muito especial e límpida pode surgir se tivermos cultivado um coração forte e aberto. Isso ultrapassa a técnica”. (OIDA, 2001:164)

Podemos ver como o conceito *qi*, através da noção *talo-raiz*, traz uma visão de *corpo energético*, o qual deslocado ao contexto do treinamento cênico nos sugere um possível domínio e projeção da *eletricidade* e do fluxo invisível que percorre e habita o corpo do ator-bailarino. A metáfora do corpo como *raiz* e a energia como *talo ou tronco* revela uma união entre o material e o imaterial.

Como o artista cênico trabalha na construção da sua técnica a partir de um princípio integral de *força interna e externa integradas - energia e fisicalidade* ?

No livro *O ator invisível*, Yoshi Oida oferece-nos também uma reflexão sobre estes aspectos sutis do trabalho do ator em relação a duas esferas:

“Existem dois lados: O visível e o invisível. Quando lidamos com o material, só podemos observar isso como sendo material. Por outro lado, podemos tentar trabalhar o material como se houvesse outra dimensão ou significado, algo que esta antes ou depois da forma material”. (Ibid:30)

Agora analisemos os conceitos *Tai e Yu* de Zeami¹³ citados também por Oida no mesmo livro.

“Em termos poéticos, Tai é a flor, enquanto Yu é a essência; tai é a lua, enquanto Yu é o luar. Se quando estudamos interpretação, nos concentramos na estrutura fundamental (o interno), o fenômeno (a expressão externa) surgirá automaticamente. (...) Lidando com os conceitos de Tai e Yu, é muito importante lembrar que ambos são igualmente necessários numa situação de interpretação. Se não tivermos estrutura fundamental atrás da nossa ação, os detalhes de expressão não poderão aparecer em nenhum tipo de interpretação por mais que ela esteja na moda. O contrário também é verdadeiro: se não soubermos o que fazer para que a estrutura profunda se torne visível ao público, não acontece nenhuma comunicação. (...) O Yu ajuda o tai a se tornar visível. Eles são interdependentes”.(Ibid:110).

Pensemos então como a partir destes conceitos podemos entrar em uma reflexão mais profunda sobre o corpo cênico. O trabalho do ator bailarino e os recursos que ele desenvolve para construir a sua própria técnica constam de elementos provindos dessas duas dimensões. A invisibilidade sustenta a visibilidade, quer dizer que existe uma substância que permeia e atravessa a matéria gerando uma

¹³ Zeami nos oferece três conceitos que definem o trabalho do ator. Ele os descreve na forma de elementos como pele, carne e osso. A pele é a beleza externa do ator, a carne é a beleza que vem com o treinamento, e o osso é a natureza essencial da pessoa, é um tipo de beleza espiritual. Alguns atores nascem com uma qualidade inata, que é o esqueleto do seu trabalho. Ai o treinamento resulta a carne, e o que finalmente surge externamente, para o público, é a pele. Uma outra maneira de apresentar essa noção ´ver, ouvir e sentir. Primeiro, o público vê o ator: a beleza que enxergamos é a pele. Segundo, a musicalidade da interpretação, o ritmo e a harmonia da expressão que ouvimos é a carne. Finalmente, a interpretação nos leva a um nível mais fundo, quase metafísico; sentimos alguma coisa muito profunda. Esse é o osso do trabalho do artista. No palco está a beleza do corpo, a beleza do espetáculo e a beleza da mente que criou a interpretação. Para ser um bom ator, cada um desses elementos precisa ser mantido no mais alto nível. Quando falo de beleza, não me refiro à atração ou beleza de moda. Se nosso espírito (osso) é bonito, é isso que estará na superfície. (Ibid, 2001:165)

relação de interdependência que pode ser aproveitada de inúmeras formas no trabalho de criação e expressão.

Não podemos afirmar que exista uma fórmula definitiva de construção para o trabalho cênico e corporal, às vezes podemos partir na via que conduz do interior para o exterior, como também podemos partir de um estímulo exterior que reflete seu efeito no trabalho interior. Portanto, podemos destacar que mesmo que em diferentes direções ou sentidos, o trabalho do artista cênico sustenta-se nessas duas realidades ou esferas: do visível e do invisível, do palpável e do impalpável.

Por outro lado, pensemos também como essa metáfora pode ser deslocada a um contexto de reflexão maior sobre as linguagens artísticas. Da mesma maneira como materialidade não pode ser separada da imaterialidade, intuímos que para as linguagens artísticas na sua essência mais sutil e profunda também não podemos separar a forma do conteúdo e sim pensá-las em uma dinâmica de inter-relação e indissolubilidade. O artista procura dar forma aos conteúdos invisíveis que lhe interessam desenvolver como manifestação visível e palpável na sua obra, e para isso ele pode se valer dos mecanismos e ferramentas que não só sua arte específica, como também outras artes lhe oferecem na configuração da sua técnica e linguagem particular.

Passemos a refletir sobre a relação teatro e dança no contexto de indivisibilidade a partir de uma citação de Lorna Marshall no livro *O ator Invisível* de Oida,

“Nessas formas de teatro japonês, “interpretação” não existe como uma aptidão separada; toda atuação pode ainda ser chamada de “dança”, canto ou “recita”. A somatória dessas habilidades é o que os ocidentais deveriam chamar de “interpretação”. Este é um reflexo da natureza do teatro ocidental japonês, um tipo de “teatro total”, que integra movimento, interpretação e intensa produção vocal. No ocidente o teatro tornou-se especializado: atores interpretam, bailarinos dançam e cantores ocupam-se das vozes quando cantam. Com exceção do teatro musical, pouquíssimos artistas são levados a desenvolver habilidades de outras linguagens teatrais. (...) No teatro japonês “dança” é a expressão visual do personagem, o contexto, suas relações, sua emoção, mais do que o puro movimento”. (Ibid:17)

Assim como a eletricidade do corpo é um estímulo invisível interno, talvez seja possível afirmar que nas artes cênicas o corpo necessita também de uma “eletricidade” ou fluxo interno que sustente as formas que ele mesmo cria, independente se essas relações e tecidos são catalogados como dança, teatro ou performance. O fluxo elétrico que pulsa e percorre a expressão do artista, é o conteúdo interno que relaciona-se com o princípio da necessidade interior que ele mesmo tem. Sobre este tema iremos discorrer com mais detalhes no terceiro capítulo nos diálogos com Kandinsky.

Toda esta reflexão traz com muita clareza outro aspecto fundamental desta pesquisa, entender o corpo e a linguagem cênica a partir da *não divisão* dos recursos que o ator-bailarino utiliza para configurar sua expressão no treinamento e no palco. Não existe então uma separação. Não se é ator ou bailarino, ou corporal ou dramático, ou do teatro ou da dança, o ator-bailarino é um ser cênico que transita na junção de vários planos do ser expressivo que sustentam sua relação no encontro da materialidade com a imaterialidade.

Prana

Palavra em sânscrito que na filosofia vedanta refere-se à força ou energia vital. Equivalente ao conceito chinês *qi*, o *prana* tem diferentes manifestações, é indestrutível, sofre constantes e ilimitadas transformações e pode categorizar-se em diferentes tipos. Para a ciência ayurvedica¹⁴, o *prana* flui no corpo físico através de

¹⁴ Ayur (vida) Veda (Ciência ou conhecimento). *Ayurveda* é o conhecimento ou a ciência da vida e possui uma evolução e desenvolvimento de aproximadamente 6000 anos na Índia. A Medicina Ayurvédica afirma que tudo no universo é formado pelos 5 elementos básicos da natureza, inclusive o corpo físico, sendo eles: espaço ou éter, ar, fogo, água e terra. O objetivo primordial desta ciência é estudar as influências destes elementos na natureza e no ser humano, dentro desta filosofia o Homem é um microcosmo do universo, o macrocosmo. Existe um antigo texto que condensa os princípios fundamentais da medicina interna indiana no

canais chamados *Nadis*¹⁵, dos quais os três principais encontram-se dentro da medula espinhal e identificam-se como: *Ida, pingala e sushumna*.

Ida, pingala e sushumna são os três canais principais no sistema energético do homem e se encontram dentro da medula na coluna vertebral. A sushumna é o canal central mediante o qual flui o prana. Ida e pingala são os outros dois canais encarregados de captar a energia mediante o processo da respiração, ida vai do cóccix à narina esquerda e corresponde à energia feminina e à emoção. Pingala vai do cóccix à narina direita e corresponde à energia masculina e à razão. No nível físico são os encarregados das respostas do sistema nervoso simpático e parassimpático respectivamente, os quais de alguma maneira têm funções sinérgicas. O sistema nervoso simpático tem uma função de ativação e movimento e o sistema parassimpático cumpre a função de atividades mais passivas ou relaxantes. Quando a energia flui ao longo do canal ida, somos mais conscientes do nosso corpo físico, entramos no mundo do sentimento, da emoção e quando a energia flui ao longo de pingala estamos mais cientes da mente, da razão e do argumento. Os pontos nos quais ida e pingala se encontram sobre o canal central da sushumna, são conhecidos como Chakras (sânscrito – rodas de luz) ou centros energéticos. Esses chakras são os pontos de energia vital que ligam o corpo físico com o corpo energético mediante as glândulas endócrinas.

Este conceito foi exposto nos *upanishads*¹⁶, como o elemento sutil que indica a presença de vida ou morte em um corpo: o sopro, a respiração.

qual pode se encontrar as definições e componentes do *ayurveda* este compêndio é conhecido como *Caraka samhita*.

¹⁵ Nadi (sânscrito) quer dizer tubo vaso ou veia. Tem a função de distribuir o *prana* através do sistema de energia etérea de acordo com a anatomia energética da medicina Hindu.

¹⁶ Upa (perto), ni (abaixo ou sob) e shad ou shat (sentar). Os upanishads são considerados pela tradição indiana como a essência filosófica da antiga sabedoria dos Vedas. Este termo alude ao fato do aluno aprender sentado do lado do guru com reverência e humildade. Ao permanecer perto a sabedoria irá ser auto-revelada

“O sopro vital (prana), assim como a quantidade e a qualidade do ar inspirado mudam a cada pensamento. Existem no corpo cinquenta tipos de sopro vital, mas os Yoga Shastras os classificam em cinco categorias: apana, samana, vyana, prana e udana. (...) O ar que inspiramos denomina-se prana. Quando esse ar chega aos pulmões, recebe o nome de vyana. (...) O prana (inspiração) é o rei de todos os ares, pois sem ele a pessoa é um corpo morto. O prana divide-se em cinco principais classes de ares, que por sua vez, se dividem em outros 50 tipos”(HARIHARANANDA, 2006:125).

Para os iogues o ar é uma força *supra-eletrônica* e através das distintas práticas meditativas, de purificação, controle e domínio da respiração a pessoa consegue estar consciente e perceber o *corpo invisível*, a energia e força que age como condutor, impulso e sustento constante do corpo visível. Nestas práticas o trabalho foca-se principalmente nos aspectos não visíveis do corpo. É através da materialidade do mesmo que se atinge o seu aspecto imaterial. Assim, mediante a respiração, o corpo se enche de força e vida, reiterando e potencializando essa junção *materialidade – imaterialidade*, através da concentração e da percepção do movimento sutil da energia dentro de si.

Uma das relações que gostaria de estabelecer neste ponto é a partir da influência que a técnica *Kriya Yoga*¹⁷ tem sobre esta pesquisa e sobre minha maneira particular de perceber e entender o corpo tanto na cena como na vida cotidiana. Cabe esclarecer que longe de vivenciar esta prática como um mecanismo supérfluo

ao seguidor. Os Upanishads procuram falar sobre aquilo que não pode ser descrito (Brahman, Atman) e procuram transmitir com as palavras um conhecimento que as ultrapassa.

¹⁷ “Original do sânscrito, a palavra “Kriya Yoga” é formada por uma combinação de duas raízes: Kriya e Yoga. Kriya possui duas sílabas: Kry e ya. Kry significa realizar o trabalho cotidiano e ya significa estar sempre consciente da existência invisível de Deus dentro de cada um (...) A segunda palavra, Yoga, significa, literalmente, a união do corpo visível com o corpo invisível e ocorre em todas as pessoas. Ninguém é capaz de separar esses dois corpos. O corpo invisível é a alma viva que podemos ver através dos olhos, ouvir por meio dos ouvidos, sentir o odor pelo nariz, falar por meio da boca, andar com as pernas e executar todas as ações juntamente com o corpo físico. O corpo Invisível é o mais importante, pois controla a vontade. Ainda assim, sem o corpo visível o corpo invisível não pode funcionar, nem agir no mundo material. (...) Kriya Yoga é uma técnica científica formada pela fusão de três Yogas: Karma, Jnana e Bhakti, e segue de maneira metódica, o método exposto por patânjali. A kriya Yoga é composta de técnicas totalmente científicas e baseia-se em resultados obtidos a partir da experiência. Yoga e ciência são inseparáveis, assim como religião e ciência são necessariamente complementares. O objetivo do cientista é controlar as forças físicas, enquanto o iogue preocupa-se com as forças mentais. Inconscientemente, o cientista é um iogue cuja mente se volta para o exterior. A Yoga é uma das seis filosofias ortodoxas hindus. Difere de inúmeras filosofias do mundo por ser totalmente prática. É uma ciência exata que se baseia nas imutáveis leis da natureza” (Idem, 2006:94)

de moda para o relaxamento e a atividade “*física-espiritual*”, minha relação com a técnica *Kriya Yoga* está sustentada em aspectos íntimos muito fortes, uma prática diária, constante, amorosa e intensa que me aproxima a uma busca, percepção e sensação do invisível, do vazio, do silêncio, da luz, da pulsação e do infinito dentro de mim mesma. Para mim a *Kriya Yoga* é uma técnica muito poderosa que através do físico me permite harmonizar internamente meu corpo, acessar e ser mais consciente do plano do invisível, dos circuitos, dos centros energéticos e da vibração e sutileza do corpo, e, sem dúvida, é determinante tanto em minha prática artística quanto na reflexão teórica que proponho nesta dissertação.

Fui iniciada nesta técnica no ano 2007 em Bogotá pelo Swami Sarveshvarananda Giri, da linhagem do mestre realizado Paramahansa Hariharananda. Primeiro encontrei a técnica como um recurso para aprender a dominar melhor meus estados de ânimo, minha respiração e para adquirir bem-estar mediante uma prática que representasse um encontro diário comigo mesma e com um tipo de limpeza interior que sempre estaria ao meu alcance. Posteriormente, com a prática, descobri que havia criado uma forte relação entre a prática meditativa e o trabalho cênico, porque essa prática me proporcionava outra visão e percepção do meu próprio corpo. Devido a essa conexão, entre a *kriya yoga* e o treinamento cênico, identifiquei, sobretudo no período de pesquisa e realização do mestrado no Brasil- que para mim existem palavras, termos e metáforas em comum entre estas duas esferas, e que a partir desses novos conceitos adquiridos com a prática da *Kriya*, poderia formular novas posturas e conexões entre a esfera espiritual do *cuidado de si mediante a meditação e o cuidado de si mediante o trabalho do treinamento*, o qual também iria se refletir de uma maneira diferente no processo e resultado criativo.

A partir dessa relação identifiquei as palavras que tinham maior relação e que criavam uma ponte entre esta prática e o treinamento que ora proponho para o

artista cênico, são elas: respiração¹⁸, eletricidade, concentração, *luminosidade*, projeção da energia, a coluna como canal ou eixo, o estado de passiva atividade, a totalidade corpo interior – corpo exterior e os centros de energia (chakras) que se encontram dentro do corpo ligados a determinadas emoções, expressões, elementos, qualidades e tipos de movimento.

Uma das questões mais fortes nessa relação meditação e treinamento foi o tema da respiração e de como mediante ela adquirimos a força e impulso para executar o movimento. Ela pode dar matizes, criar cores e intensidades em uma partitura ou uma coreografia. Na *Kriya Yoga*, além de uma série de exercícios de “purificação”, um dos componentes mais importantes é o *Kriya Pranayama*, o qual se efetua com o objetivo de exercer domínio absoluto sobre a respiração e os sentidos. Em essência esta técnica depende e sustenta sua formulação no processo da respiração. Sua prática enfatiza eficazmente a liberação de conceitos, de idéias e estados sensoriais para atingir o estado de *savipalka samadhi* (estado de supraconsciência) ou *Nirvikalpa samadhi* (estado de consciência cósmica no qual cessa a pulsação). Nestes estados o corpo deixa de atingir os sentidos e entrega-se a vivenciar o som, a luz e a pulsação infinitos, onde não existem conceitos, tempo

¹⁸ “Esta imagem mostra lindamente como ao corpo material, à forma lhe é infundido algo que não procede da criação? O sopro divino. É este sopro que vem além do criado, o que faz do homem um ser vivo e dotado de alma. Estamos nos aproximando ao mistério da respiração. A respiração age em nós, porém não nos pertence. O sopro não esta em nós, senão que nós estamos no sopro. Através da respiração estamos constantemente unidos a algo que se encontra além do criado, além da forma. O sopro faz com que esta união no âmbito metafísico (literalmente com o que esta atrás da natureza) no se quebre. Vivemos na respiração como dentro de um grande útero, que abrange muito mais do que nosso pequeno e limitado ser – é a vida, esse segredo supremo que o ser humano não pode definir, não pode explicar - a vida se experimenta só se abrindo - a ela e se deixando inundar por ela. A respiração é o cordão umbilical pelo qual esta vida vem a nós. A respiração faz com que mantenhamos essa união. (DETHLEFSEN, e DAHLKE, 1993, p.42, tradução nossa).

nem espaço. Neste estado a pessoa perde a consciência do corpo físico e vivencia a infinidade dentro de si.¹⁹

Poder-se-ia dizer que a técnica da Kriya Yoga atinge a percepção do aspecto mais sutil e invisível do corpo. Abandonando qualquer identificação com a matéria física e a corporeidade, o iogue²⁰ avançado alcança um estado de suspensão dentro da própria materialidade. O espírito que circula dentro da sua materialidade, procura mediante a mesma e através da respiração abrir um canal de conexão e consciência contínua do infinito, do sutil e do invisível dentro de si.

Fora da meditação, o kriyavan²¹, procura ter um estado de consciência constante desses dois aspectos que constituem seu ser. O *Kri – Ya*, um estar *passivo e ativo* ao mesmo tempo, ou *passiva atividade*²² a qual vários gurus desta técnica se referem. Um estágio entre o céu e a terra, entre a divindade e a humanidade, entre o corpóreo e o espiritual, o *Caminhar com os pés no Chão e a cabeça no céu*.

Para nossa reflexão no contexto cênico, não focaremos no trabalho da perda dos sentidos, nem na consecução de estados elevados nem místicos da consciência

¹⁹ “Paramahansaji pediu para eu me acercar e me mostrou o Kechari mudra à luz de uma tocha. Vi a língua dele entrar na boca fazendo-lhe perder a identidade. Disse-me então que eu poderia experimentar seu estado de samadhi tocando seu corpo, e ao tocá-lo descobri que ele estava sem respiração e imóvel. Estava morto? Estava além de minha imaginação que eu pudesse experimentar um incidente tão assombroso durante a primeira visita da minha vida a um sábio, um iogue entrando em estado de samadhi. Coloquei minha mão nele e senti como se fosse perder minha consciência” (Experiência de Samadhi narrada por Rajarshi Raghavananda no livro “el Infinito dentro de lo finito”), (RAGHABANANDA, 2008:23) (tradução nossa).

²⁰ Iogue, ioguin ou ioguini (mulher) é a palavra em sânscrito para designar um praticante de ioga geralmente em um nível avançado.

²¹ Praticante de Kriya Yoga.

²² *Paramahansa Yogananda*, um dos mestres realizados mais conhecidos da linhagem da *Kriya Yoga*, refere-se a este estado de consciência do infinito dentro do próprio corpo e à constante percepção de *Deus* no plano material, como um estado de *passiva atividade* que traz consigo o conhecimento da verdade e o encontro entre o aspecto humano e o aspecto *divino* inerentes à existência humana.

fora do corpo. Claramente identifico que o objetivo do ator bailarino não é o mesmo do iogue avançado, não consigo imaginar um ator entrando em estado de *samadhi*, permanecendo em posição de flor de lótus no palco e fazendo disso um espetáculo ou show. Mas, criando um paralelo com as artes cênicas, o ator-bailarino talvez consiga experimentar outro tipo de *samadhi* ou comunhão mística em estado de performance, ou ainda, estando no palco. Isto me faz pensar quantas vezes depois de sair de cena, fico em um estado de suspensão do qual preciso um tempo para voltar a entender que estou dentro do meu corpo. É como se ao entrar no palco eu deixasse solto meu espírito para correr, pular, girar e agir sob partituras que mesmo definidas ou fechadas me proporcionam outro tipo de *liberdade mediante a concentração*. Várias vezes depois de ter dançado muito intensamente alguma coreografia, tive a sensação de estar presente, mas, ao mesmo tempo não estar presente dentro do meu próprio corpo. Como se eu o esvaziasse e uma força maior do que eu penetrasse nele e fizesse com que eu perdesse a consciência da minha própria existência mediante o movimento e a dança. É um estado especial, que não consigo descrever com muita clareza, mas sei que é um tipo de paradoxo no qual sou consciente do corpo que habito em várias dimensões, a física, a energética, a emocional e a espiritual. A imagem que me vem é como a de um copo vazio que se enche com um líquido invisível provindo de uma grande fonte, ou como se meu corpo fosse um tubo através do qual traspassam emoções, impulsos, forças e potências de diferentes qualidades e nuances, as quais mediante fluxos e correntes do próprio corpo se movimentam em relação ao espectador.

A partir desta visão do trabalho cênico nesse panorama mais amplo que oferece-nos o conceito de corpo na visão oriental como da Kriya Yoga refletiremos ao longo dos capítulos, a materialidade do corpo sob a influência da percepção desse aspecto imaterial e sutil que o acompanha. Esta relação pode ser contemplada pontualmente no aspecto do treinamento e da execução, em primeiro lugar mediante

essa relação *corpo-espírito* e o trabalho específico -respiração, postura, percepção e abertura de outras esferas e níveis de percepção do mesmo- que o praticante desenvolve na tentativa de atingir essa consciência do espírito que habita, transpassa e age através do seu corpo²³.

1.2 CONCENTRAÇÃO

Da pessoa comum ao mais elevado iogue, todos têm de usar esse mesmo método: a concentração. Esse é o toque que abre os portões da natureza para dar vazão a intensos jorros de luz. Concentração é a única chave para o tesouro do conhecimento. O poder da mente é ilimitado. Obteremos o segredo do mundo se soubermos a maneira adequada de bater nesses portões. O Poder e a força com que se deve bater sobrevêm por meio da concentração.

HARIHARANANDA

A concentração é um tema que devemos analisar com especial atenção neste ponto. É mediante a concentração que o corpo *pára de pensar*, focaliza sua energia em um objetivo e acessa, mediante a própria técnica, outros níveis e estados de energia e percepção. Talvez este seja o ponto de conexão mais importante da nossa reflexão entre a técnica da kriya yoga, o treinamento e o trabalho criativo do ator-bailarino.

Lembro neste momento de uma conversa que tive com meu amigo kriyavan²⁴ Céu D'ellia, em São Paulo. Conversávamos sobre a meditação Kriya e o trabalho do corpo do ator-bailarino. Durante uma época da sua vida e antes de ser kriyavan Céu estudou dança tradicional kathakali. O Kathakali é um estilo de teatro dança clássico

²³ “Corpo e mente nada mais são do que duas formas de espírito. O espírito que se manifesta por meio da matéria continua sendo espírito”. (HARIHARANANDA, 2006:57)

²⁴ Praticante de Kriya Yoga.

da Índia, existe há uns quatrocentos anos e nasceu no estado de Kerala-Índia. É uma união entre diferentes tradições da região, desenvolvida em um contexto religioso e sagrado. Um ator Kathakali se submete a anos de treinamento para atingir altos estados de concentração e resistência física. Este ator-bailarino deve preparar seu corpo para receber nele a divindade e suportar um fluxo de energia sobre humano, por isso sua formação começa desde muito cedo. Por tanto o ator Katakali tem a qualidade de guerreiro e sacerdote. A dança tradicional Katakali²⁵ é uma das expressões mais complexas e precisas existentes enquanto técnica e treinamento de ator.

Para entender um pouco melhor esta experiência, vejamos o testemunho de Céu D'ellia²⁶ sobre o treinamento e a experiência com a dança tradicional Kathakali,

“Estudei Kathakali aproximadamente dois anos, entre 1989 e 1991 em Londres, com o professor indiano Unnikrshnan, originário de Kerala, sul da Índia. Na mesma época também fiz um intensivo com o professor Balakrshnan, de exercícios intensos na madrugada e com massagem com os pés ao nascer do dia, para ampliar a abertura da pelve. O que me levou ao Kathakali foi sua ligação estreita com o Kalaripayattu, uma arte marcial indiana que fazia parte de minha prática constante, desde 1985, em um treinamento que envolvia também

²⁵ “Por ser o Kathakali uma dança sagrada e ritual para os hindus, ela se torna uma ambigüidade por demais complexa para os ocidentais. O ocidente não entende uma arte espiritual. É um povo adiantado materialmente, mas muito atrasado espiritualmente. O Teatro é uma manifestação da alma e por isso requer devoção e fervor, pois é necessário sempre mergulhar profundamente nas coisas às quais nos dedicamos. O ocidente nos pede minerais, água, gases. Mas devemos escavar em busca de petróleo. Porque gases, minerais e água devem ser simplesmente a consequência dessa busca. É sempre na intenção do petróleo que devemos escavar o que almejamos. Se eu decidisse doar um milhão de rúpias a alguém, em notas de uma rúpia, eu precisaria de um milhão de notas. Mas se preferisse doar essa quantia em ouro, bastaria um pequeno pedaço e ele teria o mesmo milhão”. (AGANDANADAM, velho sábio hindu, Tradição oral e escrita popular)

²⁶ Céu D'Ellia: cineasta de animação. Em 1979 iniciou sua carreira animando comerciais para as principais agências brasileiras. Em 1988 terminou o curta metragem experimental ADEUS, que receberia diversos prêmios internacionais. No mesmo ano muda-se para Londres onde trabalha com clips musicais e como supervisor de animação da equipe de longas metragens de Steven Spielberg. Desde então divide seu tempo entre participações em produções internacionais e projetos pessoais de pesquisa. Seus estudos entre as relações de cultura e ambiente receberam o prêmio Hopes for the Future for a Sustainable World, em 1996, da IUAPPA/IAS. Professor convidado de Cinema de Animação na ECA/USP em 2002, professor convidado na Pós-Graduação em Semiótica da PUC SP em 2007 e 2010. Atualmente Curador de Animação no CCJ Ruth Cardoso, na cidade de São Paulo.

aspectos de outra arte marcial do norte da Índia, conhecida no Tibet como Sengei Ngaro. Quando comecei a estudar o Kathakali já tinha alcançado um relativo domínio das artes marciais. Meu objetivo era a defesa pessoal, mas principalmente a segurança e rapidez de mobilidade que a prática me proporcionava em travessias de florestas e áreas rochosas. Além da prática física e do estudo cênico, o Kathakali também me aproximou da filosofia védica. Pois esta dança é utilizada tradicionalmente para a representação de clássicos épicos da mitologia hindú. E essas histórias são fortemente carregadas de metáforas da relação entre o corpo e o espírito, o sentido da vida, o entendimento da mente e da cultura imaterial. Os primeiros meses de estudo de Kathakali eram separados em diferentes partes. A preparação inicial é uma sequência de posturas marciais em movimentos extremamente enérgicos. Entre outros, por exemplo, saltávamos entre 50 e 100 vezes seguidas procurando tocar os dois pés simultaneamente no abdômen, com os braços abertos. Depois, exercícios para aprender a suportar todo o corpo nas lâminas externas dos pés, ora nos dois, ora em um de cada vez, seguido de saltos. Mas as plantas dos pés nunca tocam o chão e mesmo os saltos terminam amortecidos pela parte externa dos pés. E manter as pernas arqueadas, também todo o tempo, como se montando um cavalo. O quadril é empinado para trás e a coluna ereta. Sequência de chutes muito fortes. Depois fazíamos exercícios de sustentação dos braços, já que os cotovelos permanecem levantados a noventa graus quase todo o tempo. Exercícios de giro da coluna, mantida ereta e girando a partir da pelve também fixa. E terminávamos a sessão com mudras²⁷ de mãos, estudo de expressões do rosto e coreografias com os olhos e as pupilas. O público não vê a penosa posição em que os bailarinos passam a maior parte do tempo. O público também não vê a sequência inicial da coreografia, com os movimentos mais vigorosos e marciais, que é toda realizada atrás de uma cortina fechada, com a percussão em ritmo máximo. A explicação que recebi do meu professor é que esta parte da apresentação é toda dedicada à Divindade e é um dos processos de abandono do eu individual do bailarino e da extinção da sua vaidade. Uma outra explicação, que não exclui a primeira, é que a preparação dos bailarinos é a preparação de guerreiros secretos. Considerando que o sul da Índia, berço do Kathakali, é alvo de ocupação estrangeira desde os milenares tempos dravidianos²⁸, seguidas entre outras de ocupações seculares dos moguls²⁹ e dos ingleses, e a ideia de guerreiros disfarçados de bailarinos não é tão estranha. Ainda dentro da proposta de desenvolver o desapego à vaidade pessoal como caminho para o auto-conhecimento, segundo meu professor, um bailarino na tradição clássica do Kathakali precisa conhecer todos os papéis e coreografias de todos os personagens de uma determinada encenação. Porque a determinação de qual papel ela interpretará em uma apresentação se dá apenas uma hora antes do início da performance. Segundo a tradição o bailarino chega a sua mesa e encontra um objeto, colocado ali por seu professor/diretor do espetáculo, que simboliza o personagem que ele interpretará. Reconhecido o papel, o bailarino irá se maquiar sozinho, escolher a indumentária e dirigir-se ao palco. Coerente com esse objetivo, o que mais marcou minha experiência com o Kathakali foram os momentos em que, depois do primeiro ano de estudo e treino, passei a incorporar finalmente a experiência do dançar. E destaco a palavra, “incorporar”. Todo o treino em partes separadas finalmente integrou-se. Pernas, braços, quadril, tronco, pescoço, mudras, expressões do rosto em ritmo e dança e uma experiência nova: minha mente funcionando de um jeito novo, sem tempo de emitir julgamentos e análises ou experimentar emoções. Como se apenas um gravador estivesse ligado dentro de mim, observando meu próprio corpo dançar. Eu tinha o hábito de dançar como lazer, em

²⁷ Gestos e posicionamento simbólico das mãos característicos na iconografia e prática meditativa e artística hindu e budista.

²⁸ Uma das populações mais antigas do sul da Índia. Grupos étnicos falantes de algum dos 21 idiomas principais no sul da Índia e no nordeste do Sri Lanka.

²⁹ Império fundado em 1526. Poderosa dinastia que impactou de maneira muito importante o pensamento e desenvolvimento das artes na Índia.

festas e shows. A experiência com as artes marciais já tinha me permitido várias descobertas particulares. Mas com o Kathakali, pela primeira vez, percebi uma prática física que desligava o pensamento como eu conhecia e me transformava em uma testemunha de mim mesmo. A impressão é que minha atenção estava totalmente **concentrada** em conciliar as diferentes coreografias das partes do meu corpo para que dançassem juntas. E não havia tempo para pensar em qualquer outra coisa. Voltei a experimentar algo parecido em um projeto de desenho e não com dança. E, após estudar algumas práticas diferentes de meditação, voltei a ter com frequência o mesmo tipo de experiência com uma técnica específica de Yoga, que tem sua ênfase na meditação e consciência completa da respiração, chamada Kriya Yoga. Não querendo me estender mais e apenas para registro final, suspeito que todo esse processo está relacionado ao aprendizado de formas não convencionais de re-focalizar, através do corpo, o funcionamento do sistema nervoso central, especialmente a área do hipotálamo”. (Experiência de Treinamento em Dança tradicional Kathakali narrada por Céu D’Ellia)

Fazendo tantas coisas ao mesmo tempo e fixando sua mente nos movimentos específicos, a mente havia conseguido focar a atenção com tanta intensidade que de alguma maneira havia se detido, quer dizer que tinha parado de pensar. O que este tema da concentração tem a ver com a técnica da meditação kriya e o trabalho técnico do ator bailarino? Atentemos para as palavras de Oida.

“Existe um conceito que se encontra na antiga filosofia budista indiana, o samadhi, que se refere a um nível particular de concentração profunda. De certo modo, é absolutamente simples: quando lemos um livro, apenas nos concentramos na leitura do livro; quando pescamos, pomos nossa atenção somente nos movimentos e na vibração da própria linha; quando limpamos o chão, é tudo o que fazemos. Na vida cotidiana, quando nos encarregamos de uma tarefa simples, devemos tentar por a atenção inteiramente naquilo que estamos fazendo. Sentirmo-nos como se estivéssemos cobertos e apoiados pela energia do universo inteiro. (...) Não importa, realmente, no que nos concentramos desde que nos concentremos totalmente. Desenvolver essa concentração ajuda a entrar no estado de samadhi. Uma vez neste estado, começamos a perceber a existência de algo além de nossa energia pessoal. Existimos em dois níveis. Por exemplo, agora estamos lendo este livro. Enquanto nos concentramos na “leitura” das palavras, estamos também despertos para tudo a nossa volta; mas a consciência disso não nos perturba”. (OIDA, 2001:24)

Oida traz esta valiosa reflexão ao contexto cênico, sobre como o poder da concentração pode agir no corpo para potencializar nossas ações, presença e luminosidade na cena. Na vida cotidiana realizamos um sem-número de ações, muitas delas com certo nível de atenção, mas, sem uma verdadeira concentração; se analisarmos com detalhamento, iremos perceber que a maioria das ações que realizamos de maneira rotineira ou cotidiana não recebem 100% da nossa atenção ou concentração. Executamos alguma ação e enquanto isso acontece, geralmente

pensamos em outras coisas, quer dizer que estamos fora da mesma ação. Nessas situações nosso estado mental não é um estado comprometido. Por exemplo, podemos estar cozinhando e ao mesmo tempo estar mentalmente em outros lugares ou pensando no que iremos fazer no momento seguinte. Quer dizer que nosso pensamento mesmo que executando uma ação que requiere de atenção pode estar focado em outras idéias, espaços, momentos ou sensações. Estar concentrado seria então, a realização de uma determinada ação com 100% da nossa atenção colocada única e exclusivamente nessa ação que estamos realizando, sem intervenções, sem pensamentos externos, nem fluxos provindos de outros planos diferentes ao plano no qual estamos agindo.

Se vemos a composição da palavra *con- centr- ação* enxergamos facilmente que destacam-se as raízes da palavra *centro* e *ação*, por tanto podemos interpretar que o fato de concentrar nos diz ao respeito de realizar uma ação no centro ou com o centro, ou centrando a ação. Concentrar significa focar nossa mente em um determinado núcleo, em um objetivo e de alguma maneira permanecer nesse alvo.

Ao praticar diariamente uma técnica de meditação, um praticante está treinando a mente para manter esse foco e conseguir com que os diálogos, idéias e movimentos contínuos e inquietos da mente se dissolvam, circulem e se transformem em outra nova energia para o corpo permanecendo em um ponto vazio. No trabalho cênico, como na vida cotidiana, o domínio desta concentração pode ser um verdadeiro tesouro, já que é um estado e uma disposição que nos permite maior abertura, nitidez e consciência do corpo, das intensidades, dos ritmos e das nuances que nos atravessam.

A concentração pode se apresentar em um fluxo descontínuo. Não é fácil mantê-la se não há prática e cuidado constante com ela, sobretudo ao aplicá-la no

trabalho corporal, onde existem muitas influências externas que chegam no nosso corpo por meio dos sentidos, das imagens e das sensações.

Embora a concentração seja uma fonte para atingir altos estados de energia e domínio sobre si mesmo, devemos analisar que o foco de atenção ou objetivo do iogue, não é o mesmo que procura o ator-bailarino. O ator tem uma razão, sentido e objetivo cênico para aplicar sua concentração. Por exemplo, durante o treinamento ou os ensaios é muito importante manter e aperfeiçoar cada vez mais nossos níveis de concentração. Ao treinar ou ensaiar estamos repetindo constantemente, e o fato de repetir sem estar concentrado é como uma janela pela qual podemos pular e abandonar temporalmente nosso trabalho na sala, mesmo que nosso corpo permaneça presente. Com muita facilidade a mente se dispersa e vai para outros lugares e pensamentos, desta maneira se não nos mantemos ligados ao nosso trabalho mediante a concentração podemos perder a oportunidade que verdadeiramente o espaço de treinamento e ensaio representam para aprimorar e conquistar novos aspectos do nosso próprio corpo e de nossa expressividade.

Alguns procedimentos auxiliam o intérprete a manter a concentração. O foco preciso nos objetivos da ação, ou ainda metáforas que apóiem a realização de uma partitura determinada (como veremos mais para frente no segundo capítulo com os princípios do *Corpo Conectado*) ou ainda a férrea vontade em permanecermos focados e *verdadeiramente presentes* na execução da ação ou partitura física por meio da atenção no tempo, no ritmo, na qualidade e intensidade dessa ação.

Como artistas cênicos temos muitos campos e muitas possibilidades de desenvolver e aplicar nossa concentração. Podemos aprender a alimentá-la, aprofundarmos nela mediante o próprio trabalho do corpo para que o mesmo tenha outra qualidade de presença, consistência e comprometimento, os quais sem dúvida

irão ser percebidos, também de uma maneira especial, pelo olho e coração do espectador.

Mark Olsen³⁰ propõe em “As máscaras mutáveis do Buda dourado” um olhar muito interessante sobre o universo cênico e sua relação com a filosofia oriental, principalmente com a taoísta bem como a dimensão espiritual e mística do trabalho de Stanislavsky.

Para Olsen, os princípios de trabalho de Stanislavski tem uma forte consonância com várias das práticas espirituais das escolas secretas, se relacionam com o treinamento e trabalho cênico a partir do conceito de auto-observação e *cuidado de si*.

Ou ainda, nas palavras do mestre russo:

“Se você desse a um homem um espelho mágico no qual pudesse ver os seus pensamentos, ele iria constatar que estava caminhando sobre um montão de peças quebradas de seus pensamentos inacabados e abandonados. Exatamente como num barco naufragado. Pedacos de tecido de veludo rasgados, de mastros quebrados e todo tipo de restos de navio e do material do naufrágio. É como são, conseqüentemente, os pensamentos de um iniciante no estúdio, que não pode nem concentrar a sua atenção e nem mantê-la fixa em qualquer objeto. E é assim que chegamos ao primeiro passo da arte criativa do palco, um passo que é inalterável e comum para todos – concentração da atenção ou, para colocar isso resumidamente: **concentração**”. (grifo nosso) (STANISLAVSKI *apud* OLSEN, 2004: 23)

Se não fosse pela última frase em que fala da arte criativa do palco, eu pensaria, ao ler esta citação, tratar-se de um mestre ou guru espiritual que se dirige ao seu discípulo mediante uma certa metáfora. Stanislavski fez uma abordagem prática no treinamento dos seus atores a partir da idéia dos *círculos de concentração*, que consistia em treinar para manter o foco de atenção em círculos de atenção cada vez maiores. (Ibid:21-28)

³⁰ Ator, mímico, pesquisador e educador, fez parte da companhia de dança/mímica Mummenschanz.

Vejamos a seguinte citação, na qual se estabelece um dos pontos de maior confluência entre essa visão do corpo na meditação (ou nas práticas orientais que procuram atingir um alto grau de concentração) e a visão de um corpo cênico que procura a concentração como uma potência expressiva,

“Ao dominar o processo e aprender a concentrar todos os poderes do seu organismo em algum ponto particular dele, você aprende ao mesmo tempo a arte de transformar o seu pensamento em uma bola de fogo, por assim dizer. O seu pensamento, reforçado por sua atenção e articulado em palavras, num ritmo definido, irá, contanto que seja falado por você num estado de concentração total, irromper através de todas as situações convencionais do palco com as quais você tenha de lidar, e desse modo, irá encontrar o seu caminho direto ao coração do espectador”. (Ibid:23)

É possível observar na visão do mestre russo uma forte conexão entre os princípios da kriya yoga (o trabalho do iogue e do kriyavan) e o trabalho do ator-bailarino. O kriyavan procura focar sua atenção no topo da cabeça, quer chegar a permanecer nesse ponto, atravessando uma série de exercícios de purificação, de respiração de limpeza interna e de auto-observação. Da mesma maneira se aplica para os múltiplos tipos e técnicas de meditação que concentram a atenção em diferentes partes do corpo (tan tien, pituitária, plexo solar, umbigo, entre outros). O ator-bailarino realiza também um trabalho de purificação, de auto-observação, procura manter a consciência em várias partes, em várias esferas ou *círculos* e simultaneamente age com vários corpos ou em várias dimensões do seu ser (físico, energético, mental e emocional).

Já o artista cênico nem sempre é consciente da importância da concentração no seu trabalho. No entanto ele também procura um estado no palco, um estado energético, um estado invisível... Uma pulsão de vida alojada num *centro, concentrada*. O artista assim como o iogue, o kriyavan ou o praticante de qualquer técnica de meditação, ***relaciona e faz entrar em diálogo constante a dimensão interna e externa do seu ser***, talvez por isso encontramos aspectos similares na aplicação das suas técnicas. O iogue procura expandir cada vez mais sua consciência

mediante esse estado de concentração, se purifica diariamente mediante o pranayama, reconhece e atua com os seus centros energéticos, reconhece e enxerga seus estados, é o seu próprio ator e espectador. O ator faz o mesmo processo de interiorização, de diálogo, de escuta, de discernimento sobre e mediante sua única ferramenta de trabalho: ele mesmo. Procura constantemente purificar, avaliar, aperfeiçoar e decantar essa técnica expressiva que diariamente constrói no seu treinamento e sua prática criativa. Necessita de uma expansão cada vez maior dos seus círculos de energia e atenção, os quais irão lhe permitir conquistar gradativamente maiores níveis de expressão cênica, de *radiância* e conexão com seu próprio ser e com a platéia.

“A presença de palco, essa qualidade magnética de alguns atores parece ser um subproduto de um círculo de concentração poderosamente expandido. Na minha experiência, ele é resultado da capacidade de se expandir um círculo para incluir a platéia inteira, enquanto se mantém simultaneamente círculos bem focalizados e detalhados sobre o palco”. (Ibid:24)

A meditação e o trabalho do ator confluem no que Olsen chama e descreve claramente no seu livro como **mentalização**,

“Você pode ficar surpreso ao saber que estes, e outros incontáveis exercícios de interpretação nada mais são do que variações de uma antiga prática de meditação chamada mentalização. A meditação é frequentemente associada ao budismo, particularmente ao zen japonês. Porém, há práticas semelhantes também na maioria de outras religiões. A razão aparente para tais exercícios, tanto na religião quanto no teatro, é focalizar a atenção. (...) O ponto de partida na maioria das práticas baseadas no budismo, é a mentalização da respiração”. (Ibid: 61)

Porém qualquer ator-bailarino que medite há de saber que uma boa técnica de meditação não é suficiente nem garante um desenvolvimento adequado dos recursos que ele precisa para estar no palco.

A meditação é uma ferramenta que sem dúvida irá contribuir enormemente no trabalho do ator-bailarino, sobretudo no plano energético e sutil, no nível da presença e obviamente da concentração. Porém este corpo cênico precisa de motivos, impulsos e mecanismos físicos dinâmicos para transformar aqueles

movimentos que acontecem internamente em expressões cênicas, emoções e vibrações no palco.

Ao estabelecer estas relações entre as práticas meditativas orientais com o trabalho cênico, não devemos confundir suas intenções ou objetivos, não queremos ser atores passivos, quietos ou imóveis na cena. Queremos, a partir dessa idéia de profunda conexão *interior-exterior*, reconhecer nossas próprias potências para permanecer atentos, concentrados e conectados. Assim poderemos integrar estas práticas, sobre tudo a visão do sutil que elas nos trazem, estendendo essa percepção expandida para toda a cena.

Desta forma, o artista cênico se abre para recolher e selecionar os mecanismos e recursos que ajudem a melhorar a técnica pessoal, saber identificar os elementos que servem e funcionam na configuração dessa técnica. Por tanto, como diz Olsen, a prática da *mentalização*, *vai além das formas orientais*, dos conceitos ou religiões, somos atores bailarinos e precisamos de tipos de treinamento dinâmicos e congruentes com nosso trabalho e pesquisa, que nos ajudem a conectar e redimensionar as esferas internas e externas do nosso ser cênico, e entre esses grandes tesouros que compartilhamos com outras práticas, está a potência da **concentração**.

1.3 HAMSA: o terceiro olho, a visão sutil e a relação do corpo visível e invisível.

Hamsa iti udahritam significa que existem dois corpos: o corpo ham e o corpo sa. Ham é o corpo de maya e sa é o condutor de maya. (...) Cada parte do corpo possui sua contraparte invisível. A presença de ham e sa deve ser sentida a cada passo de nossas vidas. Toda pessoa precisa reconhecer essa dualidade em todos os momentos, pois só por meio dela será capaz de perceber a existência da unidade e da equanimidade.

HARIHARANANDA

Nosso *corpo interno*: as vezes exteriorizá-lo, retê-lo, usufruí-lo e deixá-lo fluir na busca de uma pulsão que alimente a presença e força cênicas. Nosso *corpo externo*: as vezes controlá-lo, as vezes deixá-lo ir em consonância com o impulso interior, ou simplesmente imobilizá-lo, enxergá-lo e escutar o que internamente pulsa dentro dele para desenvolver essas pulsões como expressões físicas visíveis do nosso impulso.

Na verdade estes dois corpos nunca estão separados e nunca o estiveram. São corpos presentes, pulsantes e vibracionais que não se separam durante nossa vida, só no momento da morte - ou no estado de meditação profunda como é o caso do samadhi para os iogues. Nossos corpos físico-visível e energético-sutil-invisível, não se separam. Não obstante, para nosso trabalho com o corpo no contexto cênico, é interessante uma diferenciação e reconhecimento desta dualidade, como se ampliar a percepção dessa dualidade nos fizesse integrá-la num patamar superior. É bom como exercício no treinamento, contrapor estas duas esferas para diferenciá-las. Existe assim uma expansão em dois sentidos diferentes, uma fusão, um trânsito dinâmico: o corpo de dentro que vai para fora e o corpo de fora que vai para dentro. Quando realmente entramos na fusão desses dois corpos, percebemos claramente que não existe nenhuma separação, então o *corpo integrado e conectado*, entra em um estado no qual não pensa mais na execução de um movimento em si, mas nas intenções,

impulsos e invisibilidades que sustentam esse movimento. Esse corpo se entrega a vivenciar uma experiência sensorial, pulsante, viva e muito sutil que acontece no presente como um ato íntimo de expressão e criação. Esse presente está minado de imagens, de lembranças, de sensações e muitos outros elementos que compõem a interioridade de quem executa. O *espírito (energético-sutil-invisível)* ultrapassa então a própria materialidade, pulsa através dela, e o ator-bailarino age no encontro das duas dimensões e experimenta novas motivações para falar e expressar o que precisa.

É a dupla realidade do corpo. Por tanto não construímos corpos invisíveis ou energéticos, eles existiram desde sempre, são os que sustentam nossa vida física. Precisamos treinar com detalhe e profundidade a percepção e diferenciação desses dois corpos a fim de ampliar a capacidade expressiva. No encontro das esferas materiais e imateriais dos nossos corpos aparecem portas ou acessos a partes das nossas vidas, da nossa memória corporal, das imagens, sensações e processos registrados na nossa alma e pele. Por isso o trabalho do ser cênico é um trabalho que se desenvolve também num campo de invisibilidade plena, habitada por memórias, imagens, sensações e intuições, que podemos nomear de espiritual. “Espiritualidade é um termo específico que na verdade significa: lidar com a intuição”³¹ (PETER, 2007). O trabalho do artista cênico transborda as esferas materiais, é um universo de constantes descobertas a partir da intuição, que vibram entre o imaterial e o material.

A dança, por exemplo, é sempre uma porta a outros lugares e aspectos das nossas vidas, nela acontecem visitas, encontros com pessoas, com seres, com elementos, acontecem transformações e é isso o mais importante dela. Quero dizer

³¹ PETER, Joseph. ZEITGEIST, the Movie, Part I. "The Greatest Story Ever Told" 2007 premiere global em 10 de novembro de 2007 no 4th Annual Artist Film Festival & Artist Awards.

que a sua riqueza mais incalculável esta no fato imaterial da sua própria materialidade. Naquilo que não se vê, mas que se percebe, naquilo que pulsa invisivelmente e que se traduz a uma vibração que viaja até chegar ao espectador. Eis aqui o encontro das duas dimensões, *ham* e *sa* o corpo físico e o corpo invisível do ator-bailarino agindo.

Para a kriya yoga, existem dentro do corpo, no centro da medula espinhal, sete centros energéticos principais: No chakra localizado entre as sobrancelhas, o centro energético ao qual corresponde a glândula pituitária, dá-se a união que simboliza o casamento entre nosso espírito e nossa matéria. Essa glândula é muito pequena e descansa sobre osso esfenoide. Está constituída por dois lóbulos e uma parte média, criando uma trindade. Este centro energético esta relacionado para os iogues e indianos com a visão sutil.

“Na pituitária encontra-se o lótus de duas pétalas. Uma pétala é *ham* e a outra é *sa*. Embora *ham* e *sa* pareçam ser diferentes, na verdade, são uma coisa só. *Ham* é o corpo físico e *Sá* é a alma. Os lótus dos cinco centros restantes (cervical, dorsal, lombar, sacro e cóccix) possuem um número variado de pétalas. (...) *Ham* (nosso corpo físico, “eu sou”) sempre sente: “eu sou o rei ou o mestre de todo meu ser”. O verdadeiro “eu”, porém é nossa alma, que é *sa*. *Sa* esta em todo nosso organismo. *Sa* significa alma, a única responsável pelas atividades do corpo; pois sem a alma o corpo humano é um corpo morto” (HARIHARANANDA, 2006: 201)

Mediante a intuição, a mentalização e a imaginação o artista cênico transita entre as esferas *ham* e *sa*. No caso do trabalho teatral podemos identificar como é *sa*: a alma que proporciona sentido a uma forma. O ator treina no território interno, na própria memória, na busca de sensações, emoções e outras ferramentas que lhe servem de material para sua construção. É como um xamã entrando nas profundezas do seu próprio ser para resgatar de si mesmo elementos que possam ser decantados e articulados na criação.

O processo que faz manter esses dois corpos *ham* e *sa* unidos é a respiração, o *pneuma*. Como exercício, procuremos neste momento uma imagem pessoal de um estado particular no qual nossa emoção esteja envolvida, uma lembrança, uma

situação específica, um estado altamente emocional, alguma memória que seja especialmente importante para nós pelo grau de comprometimento e intensidade em que estivemos nesse momento. Tentemos lembrar e enxergar como estava nossa respiração. Como agia? Como motor? Como impulso? Como ritmo? Observemos se ela determinava de alguma maneira a intensidade e pulsão desse estado.

A respiração é o poderoso elemento que nos conecta à vida, e por isso ela pode dar nuances e cores à nossa expressão. É muito importante saber disso no nosso trabalho, como dirigir nossa respiração em prol da nossa expressão e *luminosidade* no palco. Para os iogues a mente é o mestre dos cinco sentidos e o mestre da mente é a respiração; se controlamos a respiração controlamos também a mente. Ela está diretamente ligada aos nossos estados de ânimo e emoções. Perceba sua própria respiração ao estar feliz, ansioso ou deprimido: muda a frequência das inspirações, das expirações, mas sobretudo muda a qualidade desses processos. Como então não vai ser importante para o trabalho do ator-bailarino treinar e agir dentro dessa consciência da respiração no seu corpo?

Nessa conexão entre o dentro e fora, entre *ham* e *sa*, apresenta-se então o fenômeno da respiração.

“Alias, há uma antiga tradição japonesa que conecta as narinas à terceira visão. Não conhecemos a importância exata da terceira visão, mas, segundo a crença tradicional, ficar com o nariz entupido afeta a capacidade de perceber com clareza e de pensar com inteligência”. (OIDA,2010:30)

Apesar de não mencionar maiores detalhes sobre esta idéia, esta citação de Oida reforça de alguma maneira os elementos que temos falado até aqui. Temos o *ham* e *sa*, a dimensão visível e a dimensão invisível do nosso trabalho, e o processo da respiração que é uma chave pela qual, no treinamento, podemos acessar mais conscientemente essas qualidades de concentração e conexão das duas esferas. O *corpo conectado*, de uma esfera à outra, acontece no processo da respiração, mediante o pneuma, mediante a união e consciência de um corpo sobre o outro. Por

tanto no nosso trabalho cênico, é muito bom contemplar essa outra dimensão de corpo, não só o físico visível, mas a alma que acompanha nossa expressão,

“Nos seres humanos existe uma superfície visível e uma grande porção escondida por dentro, aquilo que vemos é sustentado por aquilo que não vemos. Por essa razão, não devemos cometer o erro de treinar somente o que é visível na superfície. Isso simplesmente não funciona. Se quisermos ter uma bela flor, temos de nos concentrar em regar as raízes da planta e sustentar o caule enquanto ele cresce. Do mesmo jeito se quisermos ter um belo corpo e presença cênica, é preciso cuidar do eu interior. Se o interior estiver pobremente nutrido, não há beleza gestual, técnica vocal extraordinária, roupas elegantes, ou maquiagens fantásticas que ajudem. Sem trabalho interior, nada funciona. (...) Uma vez um mestre zen descreveu o corpo como uma massa de carne vermelha na qual o ser humano entra e sai continuamente. Muitas pessoas acham que o corpo que vêem é a totalidade daquilo que são. Sendo essa massa de carne vermelha certamente um ser humano, dentro do corpo existe um outro tipo de ser humano; alguma coisa que não depende do conglomerado de sangue e tecido. Esse outro ser esta solto e muda constantemente. É nosso verdadeiro eu”. (Ibid:93)

O olho do artista cênico deve contemplar todas as dimensões do seu próprio ser. Uma dimensão visível que contempla a técnica e estrutura do corpo externo, cuja percepção irá servir-lhe para traduzir e suportar a intensidade e peso do corpo interno em uma potência elevada. Estas duas esferas sempre interagem e se conectam. Mesmo que o foco esteja em uma só, devemos saber que nosso universo expressivo se constitui a partir do enlace e das conexões das duas esferas, nosso *corpo de carne vermelha* e nosso *corpo de ar*.

1.4 TREINAMENTO : auto observação e cuidado de si.

O conhecimento de si mesmo é um propósito muito grande, porém vago demais e distante (...). O auto estudo é o trabalho ou o caminho que leva ao autoconhecimento. Porém, no intuito de estudar a si próprio, deve-se primeiro aprender a como estudar, em que ponto começar, quais métodos usar (...). O principal método de auto-estudo é a auto-observação. Sem a correta auto-observação aplicada, um homem jamais entenderá a conexão e a correlação entre as várias funções de sua máquina (corpo), jamais entenderá como e por que, em cada determinada ocasião, tudo “acontece” a ele.

P.D OUSPENSKY.

Em qualquer área do trabalho cênico estamos vinculados ao fenômeno da auto-observação. O bailarino faz um processo de auto-observação que muitas vezes está mais dirigido à estrutura física e anatômica do seu corpo, mas esse foco não exclui a dimensão interna da sua expressão. Já o treinamento do ator dirige-se mais no sentido do interior, das motivações, dos subtextos, por tanto muitas vezes foca-se no lado oposto da expressão material, para trazer à matéria o desenvolvimento de uma consistência interna.

O Treinamento é um trabalho de auto-observação e construção de si que acontece entre as duas realidades que permeiam o trabalho do ator-bailarino: a *visível e a invisível*³². Existe um ponto intermediário no qual essas duas esferas se conectam, do qual podemos ser conscientes ao atingir um bom estado de concentração. Este é um estado difícil de descrever em termos teóricos; talvez o conceito que mais se aproxima é o *estado de samadhi*, para usar o termo de Oida. “Não importa, realmente, no que nos concentremos, desde que nos concentremos totalmente. Desenvolver essa concentração ajuda a entrar no estado de Samadhi. Uma vez nesse estado, começamos a perceber a existência de algo além da nossa energia pessoal. Existimos em dois níveis”. (OIDA, 2010:25). Para se aproximar ao que Oida chama de *estado de samadhi* é preciso um alto grau de concentração, eficácia dos movimentos, das partituras vocais e corporais, e permanecer 100% focado e comprometido com a ação. Desta maneira podemos atingir outros estados além do físico, como vimos na experiência do ator kathakali.

Porque então não pensar o treinamento como um espaço para o trabalho integrado de auto-observação do ator bailarino, um tipo de abordagem do corpo no qual ele possa ser consciente das duas esferas que sustentam sua realidade

³² “Existem dois lados: O visível e o invisível. Quando lidamos com o material, só podemos observar isso como sendo material. Por outro lado, podemos tentar trabalhar o material como se houvesse uma outra dimensão ou significado, algo que está antes ou depois da forma material.” (Idem, 2010:30)

expressiva? Porque não treinar na multidimensionalidade que nos apresenta esse conceito do *corpo conectado* entre a esfera visível-invisível?³³

Esta é a abordagem da pesquisa do *corpo conectado*. São muitos elementos os que intervêm nesse processo de conexão do corpo de uma esfera à outra: a concentração, a respiração, o fluxo interno e externo que dialogam constantemente no nosso trabalho cênico.

No treinamento do *corpo conectado* aborda-se o trabalho da concentração sobre princípios específicos que proporcionam ao corpo a percepção da esfera invisível que o acompanha, buscando integrá-los mais organicamente à percepção do nosso corpo físico para experimentar o que acontece com ele na consciência desse novo estado *visível – invisível*.

O corpo entra em estado perceptivo agudo mediante os princípios e metáforas que o ajudam a manter-se concentrado no seu movimento. Os princípios cumprem a função de focos e alvos de concentração. Depois quando já integrados e assimilados, eles desaparecem, ou melhor, se fundem para dar passo ao fluxo de energia que poderosamente o atravessa na sua função de canal de uma força superior ou estado de *luminosidade*.

“Uma maneira de pensar a esse respeito é imaginar que o ser humano tem uma espécie de energia central que existe paralelamente a sua energia física. Alimentamos nosso físico prestando atenção ao que comemos, tomando vitaminas, dormindo suficiente e assim por diante. Acontece que é igualmente importante alimentar nossa energia interna. Nossa sensibilidade e prontidão internas são tão necessárias para a vida quanto o bem estar físico.” (Ibid:76)

³³ “A traves dos séculos, nos esquecemos da importância de alimentar as percepções internas, de modo que perdemos contato com as atividades físicas que originalmente faziam este trabalho. Como resultado só podemos encontrar exercícios interiores dentro das tradições espirituais que preservaram e transmitiram esse conhecimento. Entre tanto todos deveriam alimentar suas energias internas, mesmo que não sejam seguidores de uma tradição religiosa. Movimentos repetidos têm o efeito de estimular nossa energia interna, tornando-nos mais sensíveis e despertos como pessoas”. (Ibid:77)

Os laboratórios de treinamento e criação do *corpo conectado* desenvolveram-se sob premissas e exercícios específicos que oferecem ao ator bailarino diferentes veículos de percepção do corpo energético e invisível dentro do próprio treinamento físico. Em consequência, a visão de *corpo tridimensional* à qual estamos acostumados começa a adquirir uma estrutura mais complexa, ampla e integrada, e transforma-se em um *corpo multidimensional*, o qual desde uma visão físico-energética e orgânica aborda aspectos como a importância da respiração, da coluna, da postura, do eixo não só físico, mas energético do corpo cênico e da conexão interior-exterior durante o fluxo do movimento.

A partir desta idéia de um corpo invisível e energético que age simultaneamente com nosso corpo físico, podemos explorar um território de potências e probabilidades contínuas e infinitas de exploração e criação.³⁴ O fato de indagar à percepção desse corpo sobre os invisíveis que o circundam, o atravessam e o sustentam, mediante **metáforas de trabalho específicas**, permitiu-me formular e agrupar alguns princípios que desde a minha visão particular do corpo cênico - instaurado entre o teatro e a dança- constituem a essência do trabalho corporal de um ator- bailarino na cena.

É através do trabalho intenso sobre a percepção, a sensação, a mentalização e a imaginação, que o ator-bailarino acessa a experiência desses princípios básicos de

³⁴ “Parece absurdo pensar no homem como um ser invisível quando temos constância diária da visibilidade da nossa forma física. Porém, existem muitas maneiras nas quais manifestamos nossa invisibilidade essencial, por exemplo, se você fecha os olhos, sua forma corporal resulta invisível para você mesmo, Como você sabe então que continua a existir? Você é consciente do peso do seu corpo, e pode ouvir, cheirar, saborear e tocar, mas você é real para você mesmo só em relação com suas idéias. Na verdade, você é um núcleo invisível ao redor do qual giram muitos pensamentos. E quando abre os olhos, você é a forma tangível que contempla?, ou melhor, o interior do qual a tão só um instante você era consciente, enquanto mantinha os olhos fechados? (YOGANANDA, 2006) (tradução nossa).

treinamento, nos quais, criam-se formas, imagens e impulsos que atravessam a indivisibilidade do corpo e de sua potência. Evoca-se, com este tipo de treinamento, uma possibilidade de ver além dos olhos físicos, de perceber além da pele e dos músculos, sem pensar neste terreno como um território místico, religioso ou metafísico, e sim traduzindo essas ferramentas ao campo da prática expressiva e interpretativa.

Ao pensar nesse *duplo corpo unificado* que propõe algumas práticas e filosofias orientais, ou criadores cênicos como Oida e Olsen, podemos perceber que é impossível isolar as latências internas que *pulsionam* no corpo, para se focar só na prática exterior, cuidado e fortalecimento do externo. É através de um, que o outro se expressa e consolida sua existência em um jogo de mútua correspondência e inseparabilidade.

Cada artista é livre de vincular seu treinamento, métodos de trabalho e técnicas corporais com essas *forças internas* para a configuração do corpo cênico. Às vezes o trabalho de construção da técnica, não contempla esse plano *interioridade* que palpita sutilmente na fisicalidade do corpo, assim técnica e o treinamento, são abordados como ferramentas de aprimoramento muscular que podem conduzir ao desenvolvimento de certas capacidades, destrezas e atitudes corporais, que sem dúvida também são necessários para o ótimo desempenho do ator-bailarino. Mas, o que aconteceria se ao invés de pensar só nas capacidades musculares do corpo, pensamos como criadores cênicos no *corpo unificado* que propõe também Oida ou Olsen? É claro, que não é necessário, nem obrigatório pensar a construção do corpo cênico a partir desse princípio de *dualidade dinâmica*, e de conexão com determinado aspecto interior, mas a reflexão desta proposta do *Corpo Conectado* começa nessa posição dupla, onde pode se pensar e entender o corpo em dois planos interdependentes.

O *pensamento simbólico*³⁵ e a utilização de metáforas dentro do espaço de treinamento, concepção e construção criativa, são de muita importância no contexto desta pesquisa. Assim o treinamento do *Corpo Conectado* integra indivisivelmente dois tipos de abordagem técnica: **a técnica do treinamento encarregada de fortalecer as capacidades, destrezas e a estrutura anatômica e física do corpo, e outra técnica a qual podemos chamar de *técnica da alma*, encarregada de potencializar e moldar as forças não visíveis que fornecem e dão vida e sentido à expressão do corpo cênico.**

“Dizemos técnica da alma, ao estar vinculada a um processo de construção e estruturação de si. As técnicas de si, que permitem aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com ajuda de outros, um certo número de operações sobre seus corpos e suas almas, seus pensamentos, suas condutas, seus modos de ser; de transformarem-se a fim de atender um certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade” (FOUCAULT, 1994, Vol. IV, pp. 783)

Esta *segunda técnica* está mais ligada a um tipo de visão ou percepção do corpo energético e sutil, à concentração, visualização, domínio e projeção da energia do corpo no espaço, ao controle fino da “eletricidade” (energia), à percepção dessas forças que se opõem e se complementam, e da consciência de como elas fluem, impulsionam e agem no espaço através das extremidades, do rosto e da corporeidade integrada do ator-bailarino.

“A alma é algo de móvel. A alma, o sopro, é algo que pode ser agitado, atingível pelo exterior. E é preciso evitar que a alma, este sopro, este pneuma se disperse. (...) é preciso pois concentrar este pneuma, a alma, recolhê-lo, reuni-lo, fazê-lo refluir sobre si mesmo a fim de conferir-lhe um modo de existência, uma solidez que lhe permitirá permanecer, durar, resistir ao longo de toda a vida e não dissipar-se quando o momento da morte chegar”. (Idem, 2006:59)

O Treinamento do *Corpo Conectado* propõe aprimorar essas forças internas, os fluxos, as concatenações que surgem dentro do corpo em movimento, procurando

³⁵ “Para o pensamento simbólico, o mundo não está vivo, mas senão também aberto: um objeto nunca é só tal objeto e mais nada (como acontece com o conhecimento moderno), senão que esse objeto é receptáculo de algo mais, de uma realidade que transcende o plano do ser daquele objeto”. (ELIADE, 1974:127) (tradução nossa).

e elevar o sentido interior, a eficácia, e precisão dos gestos, dos movimentos e dos elementos técnicos que intervêm na estruturação e configuração da dramaturgia do corpo na cena. Quer dizer que neste tipo de treinamento, aprimoramos nossa capacidade de liberar, expressar e movimentar a alma, nos nossos meios físicos (corpo, partitura, gesto, coreografia, entre outros).

Por tanto o acontecimento cênico exige uma conexão dentro do próprio corpo do artista cênico, mas também uma outra conexão da sua pulsão à pulsão do espectador. A intensidade e potência da nossa força e luz emitidas no palco têm a capacidade de afetar ou abandonar o espectador. Mediante nosso trabalho interno, emitimos vibrações, pulsões e latências que são reconhecidas como nossa “interpretação”, independente do campo no qual seja aplicado (teatro, dança ou performance). “Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir a própria técnica. Em vez disso, é revelar através da atuação, “algo mais”, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana” (OIDA, 2001:21). Esse “algo mais” pulsa na esfera invisível do nosso trabalho, por isso exige a participação e comprometimento do espectador mediante a imaginação. A imaginação e a emanção é o que faz entrar em contato com as esferas invisíveis entre o espectador e o artista. Nesse processo o artista cênico pode se submergir nas profundezas da sua própria vida, para trazer ao palco pulsões invisíveis que sejam possíveis de se conectar ao olho, memória, sensação e imaginação do espectador.

Assim o treinamento do *corpo conectado* propõe aprimorar essa capacidade de emitir, pulsar e vibrar. Contempla uma trindade do corpo cênico, corpo físico visível, corpo de ar invisível (espiritual e energético) e um terceiro corpo que comunica os dois anteriores e que se relaciona diretamente com o nosso trabalho de interpretação, *corpo emocional*.

Em um contexto mais geral, podemos ver também que a expressão cênica indivisível contempla essa fusão alma-materialidade para a dança e o teatro, de uma maneira muito orgânica, especialmente no contexto de práticas derivadas de filosofias orientais (como a yoga). Por exemplo,

“Na língua e dialeto indianos não existe uma tradução para teatro ou dança. A palavra “Natya” engloba essas duas idéias indissociáveis. Através dessa curiosidade linguística, se percebe o que na prática é uma realidade: teatro e dança na Índia estão amorosamente unidos em uma única manifestação: um ator-bailarino”. (RIBEIRO, 1999).

No treinamento do *corpo conectado*, não existe então essa divisão, preferimos falar de um ser cênico, de uma totalidade que abriga tanto o ator, quanto o bailarino ou o performer.

Como conclusão deste primeiro capítulo e para poder entrar na análise dos princípios pontuais do *corpo conectado* repassemos os elementos mais importantes da formulação realizada nesta primeira fase.

O treinamento do ator bailarino precisa da **integração do seu corpo de ar na sua estrutura física**, precisa entender a *dualidade dinâmica* da sua manifestação e **natureza cênica: IN(DI)VISIVEL: visível-invisível > material-imaterial**. Precisa vivenciar a **não divisão das suas formas expressivas** mediante esferas isoladas da arte, senão como **núcleos integrados nos quais não existe divisão entre corpo e espírito, entre teatro e dança**. Deve ser capaz de entender o **princípio de eletricidade e energia que circula dentro do próprio corpo além da expressão física do mesmo, o princípio raiz-talo, a importância da respiração e concentração** para seu trabalho de interpretação e os estados de *luminosidade*. Entender o **treinamento como prática e cuidado de si**, o qual se potencializa mediante um elevado estado de concentração ao trabalhar na conexão e consciência de três dos seus *corpos básicos*: físico, emocional e energético.

CAPITULO 2. O CORPO CONECTADO. Noções da anatomia sutil e energética do corpo, princípios do corpo conectado e laboratórios de treinamento e criação.

Feche os olhos por uns minutos antes de começar. O que você percebe dentro do seu corpo além da matéria física, da carne? Do conjunto de ossos e músculos? Além da pele...? O que você tem dentro do seu corpo? O que você é além do seu corpo? O que você tem nele? Que imagens? Que cores? Que idéias? Que percepções? Que sensações? Que visões aparecem para gerar o movimento?

Diário de trabalho e treinamento- Colômbia 2010

2.1 NOÇÕES BÁSICAS SOBRE A ANATOMIA ENERGETICA DO CORPO E SUA RELAÇÃO COM OS PRINCÍPIOS DO CORPO CONECTADO

(...) Somos feitos de energia. Tudo no mundo é feito de energia, que pode ser definida de maneira mais simples como informação que vibra. (...) Não podemos ver os padrões mais sutis da pele ou a forma das nossas palavras, não entanto elas existem. Assim é com certas camadas do corpo e do mundo, mesmo que imperceptíveis aos cinco sentidos, elas existem.(Tradução nossa)

DALE

Durante o primeiro capítulo vimos, a partir de alguns conceitos específicos, como nosso corpo é um corpo sustentado por uma estrutura energética interior invisível. Neste segundo capítulo, como introdução à apresentação dos princípios do *corpo conectado*, abordaremos o tema da energia ou “*eletricidade*” que, ao circular dentro do nosso corpo, cria *kinesis*: movimento e ação. Para isso, é preciso visitar algumas noções básicas sobre a anatomia sutil que configura o nosso corpo energético. Basearei esta introdução em algumas definições fundamentais encontradas no livro “The Subtle Body. an encyclopedia of your energetic anatomy” (O corpo sutil. Uma enciclopédia da sua anatomia energética) de Cindy Dale³⁶.

Muitas vezes ao falar da energia, ou do sutil, tentamos levar esses conceitos a um plano metafísico ou místico; mas a energia em si é um fato real, físico, que acontece no dia a dia e que longe de qualquer conceito, está presente em todas as coisas que nos rodeiam, na natureza, nos animais, nas plantas, no próprio corpo, nas relações entre um corpo e outro, em qualquer tipo de trabalho ou na execução de qualquer atividade.

³⁶ Cindy Dale, pesquisadora em anatomia sutil e energética, autora de vários livros sobre cura e sistemas energéticos do corpo. (DALE, 2009: 485)

Sabemos que a energia é real, que sustenta nosso corpo e as atividades que ele executa e portanto existe. Na física, por exemplo, simplificando a definição, a energia é definida como a capacidade de realizar um trabalho, tem a característica de adotar múltiplas formas, não se cria nem se destrói, só se transforma.

A etimologia da palavra energia vem do grego *εργος* (ergos) que significa trabalho. Portanto se associa ao fato de realizar ou executar alguma ação. Mas se tentamos entender o que é a energia na sua configuração mais exata e detalhada, iremos perceber que existe um ponto onde não podemos definí-la em termos palpáveis na sua estrutura mais microscópica. Tudo no nosso redor tem a ver com a energia. As tarefas que executamos estão ligadas à produção, manutenção e criação da energia. “Somos feitos de energia. Tudo no mundo é feito de energia, a qual pode ser definida de maneira mais simples como informação que vibra” (Ibid: 3, tradução nossa).

A energia é *informação que vibra*, é um fluxo, um processo que mesmo invisível aos nossos olhos, se faz visível através da condensação dos átomos e da forma. Este fenômeno está sempre presente em qualquer processo da nossa vida, da nossa cotidianidade, da natureza e do entorno. Este discurso é aprofundando pela mecânica ou física quântica³⁷, a qual, estudando o comportamento e movimento das partículas sub-atômicas, vem elaborando numerosos termos e conceitos que hoje são motivo de importantes reflexões do que parece ser um pensamento emergente entorno ao corpo, à existência, à ciência e à espiritualidade.

Vamos trazer de uma maneira muito simples e sem entrar nos detalhes complexos das definições científicas da física, qual seria em si a essência do

³⁷ A Mecânica Quântica é um ramo fundamental da física, mas especificamente da física moderna, que estuda os sistemas físicos cujas dimensões são próximas ou abaixo da escala atômica (moléculas, átomos, elétrons, prótons e outras partículas subatômicas).

pensamento quântico, para analisar a partir deste posicionamento, a visão de corpo, treinamento e energia proposta na pesquisa do *corpo conectado*.

Para o pensamento quântico, a maior parte do átomo esta constituída por espaço vazio, e as partículas subatômicas se movimentam á velocidade da luz criando pacotes de energia vibrante e essas vibrações contém e transportam informações. A grande pergunta é: como é possível então que esse átomo cheio de vazio possa formar e sustentar o mundo sólido, visível e palpável que nos rodeia?

Ao aprofundar nessa idéia do átomo como um espaço vazio que agrupa informações que vibram, podemos analisar que nessa definição não existe a idéia de separação, porque tudo ao estar feito da mesma energia e sustento interior se interconecta através de uma única pulsão e vibração em um processo sutil, mas muito poderoso que acontece invisivelmente ao interior da forma.

Nosso corpo é um fluxo muito poderoso de energia “eletricidade e vibração”, e ao ser a energia “informação que vibra”, entendemos que tudo quanto acontece dentro e fora dele é atravessado por este fenômeno de comunicação ou “interconexão energética”. Tudo quanto existe no universo tem uma vibração natural, desde os átomos até a imensidão do universo.

“A vibração é produzida na forma de amplitude e frequência: oscilações que geram mais energia. Estas oscilações carregam informação que pode ser armazenada ou aplicada. A informação (bem como as oscilações de vibração) podem também mudar dependendo da natureza de uma interação particular. Toda a vida é feita de informação e vibração”.
(Ibid:5, tradução nossa).

A vibração é o movimento oscilatório de um ponto entorno a outro ponto de referência. Podemos pensar então, que nosso trabalho como artistas cênicos desenvolve-se no sentido de vibrar informações e emanações determinadas em direção e relação ao espectador. Nossa obra desenvolve-se claramente na dimensão

visível e material, mas grande parte dela acontece também na dimensão invisível do encontro entre o artista e o espectador.

Por outra parte podemos entender que ao estar cheia de vazio entre os átomos, a matéria é moldada mediante a intenção, e por isso que ao ser consciente desta característica interna da nossa configuração energética e sutil, temos a capacidade e possibilidade de fazer mudanças perceptíveis e visíveis no nosso corpo físico, na nossa expressão e na projeção dessa energia fora da nossa estrutura física.

Na anatomia energética do corpo podemos localizar, como manifestação dessa energia sutil e como ponte entre nosso corpo físico e a estrutura energética, vórtices de energia ou *chakras*, aos quais realizamos uma primeira aproximação no primeiro capítulo.

“Também chamados de centros de energia ou órgãos de energia, eles negociam entre as energias físicas e sutis, transformando uma em outra e vice-versa. (...) Há muitas definições de chakra, mas todas elas evoluem do significado da palavra em sânscrito que designa “roda de luz” (Wheel of light). A maioria das autoridades concorda com que os chakras são centros de energia sutil que estão localizados nos ramos principais do sistema nervoso (...) Cada chakra pode ser visto como um par de vórtices cônicos emanando na frente e na parte traseira do corpo. Juntos, esses vórtices regulam nossas realidades conscientes e inconscientes, as energias psíquicas e sensoriais, e nosso próprio ser sutil, e físico”. (Ibid: 235-236, tradução nossa)

Existem diferentes modelos da anatomia dos chakras de acordo com cada tradição e filosofia (DALE, 2009, *passim*), porém o conceito essencial e a função são as mesmas, embora haja algumas variações quanto ao número e a localização. Tudo isto contribui para uma compreensão da configuração energética e interna no nosso corpo. Podemos aproveitar estas idéias e conceitos para enriquecer a pesquisa, desenvolver novas idéias e redimensionar nosso trabalho de criação e treinamento cênico, ampliando nossa percepção sobre corpo e voltando nossa atenção para dados que, embora sejam invisíveis, são perceptíveis, tanto para o artista que executa a ação quanto para o espectador que a flui. Geralmente focamos nossa atenção no

exterior (nas “visibilidades”), mas temos uma potência incalculável no trabalho e na dimensão energética (nas “invisibilidades”) do nosso próprio corpo.

“Cada chakra influencia o corpo de uma maneira, física, emocional, mental e espiritual única. Isto acontece porque cada órgão vibra na sua própria frequência e gira na sua velocidade particular. Lembre-se da definição de energia que viemos trabalhando como: informação que se move. Portanto, a informação tem velocidade e frequência”. (Ibid:245, tradução nossa).

É interessante para o trabalho do ator-bailarino pensar e entender a partir desta noção, que seu corpo é energia que não se cria, nem se destrói, senão que muda constantemente, se transforma e potencializa de acordo com suas intenções e com o trabalho que acontece no seu interior. Todos os aspectos da vida do artista, todas as vibrações e as informações dentro do seu corpo podem ser utilizadas e aproveitadas no trabalho cênico. Ainda segundo Dale,

“A informação com uma velocidade mais rápida do que a luz, é recebida como energia sutil, e pode ser interpretada através do chakra. Informação que se move à velocidade da luz ou mais lenta, é recebida pelo chakra como sensorial, e terá impacto sobre a realidade física. Um chakra pode aceitar e transformar ambos os tipos de energia, transformando-as de volta em informações úteis para o indivíduo”. (Ibid:245, tradução nossa)

Estes vórtices de energia ou chakras tem características sutis determinadas: um som, uma cor, uma pulsação, frequência e velocidade que mesmo que não sejam visíveis aos nossos olhos, repercutem direta e visivelmente na expressão física do nosso corpo.

“Se os chakras estão aí, e vibrando nessas frequências de cores, porque não somos capazes de perceber essas cores com nossos olhos físicos? Nossas ondas cerebrais normalmente oscilam entre 0 e 100 ciclos por Segundo (ou Hz). Os chakras vibram em uma faixa entre 100 e 1,600 Hz. Isto significa que nosso cérebro simplesmente não está treinado para perceber oscilações e frequências tão altas quanto as que o chakra regula”. (Ibid: 246, tradução nossa)

O fato de que não possamos ver, nem palpar visivelmente a energia sutil, não quer dizer que ela não exista nem se manifeste no corpo e muito menos que não

influencie nossa performance cênica, ou mesmo os processos de criação. Na pesquisa sobre o *Corpo Conectado*, tanto no treinamento quanto na criação, trabalhamos constantemente nessa esfera do sutil, estabelecendo a ponte entre nossa matéria física e nosso corpo sutil, através do trabalho energético e os diferentes princípios e metáforas de trabalho.

Curiosamente a palavra *Nadi* (canal principal do qual falamos no primeiro capítulo e no qual se encontram localizados os chakras) provém da raiz sânscrita *nad* que significa movimento. No trabalho cênico utilizamos constantemente estes vórtices e canais para gerar o movimento e a expressão. Mesmo que não estejamos conscientes desta dimensão, nosso corpo pulsa em diferentes frequências e oscilações dependendo da informação que estamos emitindo. As qualidades e tipos de movimento podem se relacionar dinamicamente com as características e os elementos correspondentes a cada chakra. Por exemplo, o primeiro chakra pode se relacionar com um movimento arraigado à própria terra, raízes que brotam dos nossos pés para se ancorar no chão e se mobilizar sob uma cadência, ritmo e qualidade determinada; pensar no segundo chakra o qual encontra-se localizado à altura dos órgãos da reprodução e está relacionado com o elemento água, pode trazer ao nosso trabalho com o corpo uma qualidade de fluidez e fluxo contínuo do movimento; ou trabalhar com o chakra do coração que esta localizado à altura do nosso peito e relaciona-se com o elemento ar, pode criar um fluxo de movimento volátil, leve e suspenso como as características do ar, além de conectar o movimento com as próprias emoções, lembranças e sentimentos.

“Eu li o que os hindus disseram a este respeito. Eles acreditam na existência de um tipo de energia vital chamada prana, que dá vida ao nosso corpo. De acordo com o seu cálculo, o centro de radiação desse prana é o plexo solar. Conseqüentemente, em adição ao nosso cérebro, o qual geralmente é aceito como o centro nervoso e o centro psíquico do nosso ser, temos uma fonte similar junto ao coração, no plexo solar”.
(STANISLAVSKY *apud* OIDA, 2004:25)

Por outra parte, os chakras estão diretamente relacionados com as emoções. A emoção é vibração, também é invisível, mas podemos percebê-la, senti-la e emanar um pouco dela em direção ao espectador, portanto o ato cênico pode ser entendido também como uma comunicação e troca energética e sutil.

“Se as emoções são parte do mundo que não podemos experimentar com nossos cinco sentidos, então, como é que podemos ser conscientes delas? O que a maioria das pessoas pensa que são as emoções, não são as emoções mesmas, o que estão experimentando, senão a manifestação física delas. (...) estas manifestações causam um incremento nos latidos do coração, na temperatura do corpo e geram outras características físicas que representam, por exemplo a irritação. Assim como a música da rádio é uma manifestação física de um sinal intangível, a experiência de nossas emoções é a manifestação física de um sinal intangível também”. (PETER, 2007).

As emoções fazem parte dessa estrutura invisível e sutil que sustenta nosso corpo, e cumprem uma importante função na comunicação entre o artista e o espectador no trabalho cênico. Muitas vezes é através delas que surge um contato, uma identificação ou um reconhecimento do espectador na própria obra. Através delas se estabelecem relações e dinâmicas entre as dimensões físicas e sutis do corpo do ator e do espectador. Este processo denota em essência que ao vibrar uma emoção o artista cênico faz uma emissão de informação em direção ao espectador, e essa vibração se faz perceptível através do próprio corpo e a ação do corpo do artista na cena, o artista transmite uma informação através de uma vibração. A *vibração* e a *emanação* são portanto meios através dos quais o artista cênico consegue se aproximar ou estabelecer pontos de diálogo com o espectador.

Ele pode trabalhar então para conquistar e aprimorar esse trabalho de vibrar, emitir e pulsar, combinando eficazmente a técnica do movimento físico com o trabalho energético. Pode-se concentrar nas duas dimensões da sua anatomia, a dimensão mais densa ou física (muscular, óssea, articular, entre outros) e a dimensão sutil da mesma (canais, fluxos, vibrações, emanações, oscilações, frequências,

irradiação, ou ainda *luminosidade*, como esta pesquisa deseja nomear esse dado “invisível”).

Para isto pode nos ajudar muito entender nosso corpo não a partir do conceito de matéria física, tal e como nos é dado pela física convencional, na qual uma partícula é um ponto de massa que somente pode existir em um lugar e tempo. Senão a partir da visão quântica, na qual *uma partícula subatômica pode estar em dois lugares e tempos à vez*. (LLOYD, 2006:69)

Podemos entender como o corpo existe em várias dimensões que simultaneamente se superpõem. Um corpo visível e um corpo invisível unificados, conectados e conscientes da *multi-dimensionalidade* do seu próprio ser. Mesmo que no nível físico e através dos nossos olhos não podemos ver os traços visíveis e coloridos do nosso movimento, e as forças e potências que atravessam e saem do mesmo, estes fluxos existem e movimentam-se no espaço, no tempo, como ondas, vibrações, frequências e oscilações e podemos vê-los com os olhos da imaginação, da mentalização e da concentração.

“Porque somos incapazes de ver esses campos sutis? Os sentidos humanos operam dentro de uma estreita faixa do espectro eletromagnético, a faixa mensurável de energia que produz vários tipos de luz. Nossos olhos só podem detectar radiação, o termo para a energia perceptível emitida por substâncias, na extensão de 380 a 780 nanômetros. Esta é a luz visível. A luz infravermelha, que não podemos ver, tem um comprimento de onda de 1.000 nanômetros, e longe- a luz ultravioleta opera a 200 nanômetros. Não podemos ver o que não somos fisicamente capazes de ver- ou não estamos treinados para ver. Se as energias sutis realmente ocupam um continuum de tempo-espaço negativo, que se move mais rápido que a velocidade da luz, e não tem massa, podemos determinar que na atualidade não temos o equipamento necessário para medir essas energias. Isto não quer dizer que o que é invisível não existe”. (DALE, 2009:8, tradução nossa)

Talvez não sejamos capazes de medir e perceber a energia sutil mediante os meios físicos, mas podemos detectar alguns dos seus sinais. Energia como impulso elétrico invisível, ou como energia cinética que gera movimento, movimento que

gera uma onda e uma vibração que impactam com determinada informação outro ponto de comunicação, que neste caso seria o espectador.

Devaneando sobre a eletricidade como metáfora, esta eletricidade gera magnetismo, e o magnetismo por sua vez está ligado ao fato de atrair ou repelir, assim mesmo se estabelece a relação entre o artista e o espectador. O espectador é atraído, afetado e envolvido no acontecimento cênico mediante a pulsão, a vibração e a emoção. Cria-se uma identificação e uma proximidade, uma rejeição ou distância, uma conexão ou uma desconexão com o que o artista lhe propõe na cena.

A física explica que a eletricidade e o magnetismo juntos formam um campo eletromagnético e nesta relação se origina a luz. Mais do que querer entrar nos detalhes científicos que possam descrever ou explicar este fenômeno, o propósito desta referência é trazer ao contexto cênico uma idéia de como o magnetismo e o fluxo de “eletricidade” e energia no corpo do artista cênico geram luz e pulsão que atrai ao espectador mediante o trabalho energético e interior. É neste contexto que esta pesquisa nomeia essa qualidade própria do *corpo conectado* como *luminosidade*.

Muitas vezes vemos um ator ou um bailarino que irradia um forte magnetismo, seu estado cênico nos proporciona um lampejo de alguma coisa que não sabemos bem o que é, mas que mesmo no silêncio ou na imobilidade parece estar carregada de força e vida. Existem e vemos *corpos luminosos* na cena e outros que por mais técnica e treinamento parece que não conseguem afetar nem tocar os sentidos ou coração do espectador.

A *radiância*, como a nomeia Peter Brook³⁸, ou a *luminosidade*, como esta pesquisa nomeia, do artista no palco é um estado que tem a ver com sua capacidade

³⁸ “Tenho uma pequena estátua de Vera Cruz, representando uma deusa com a cabeça jogada para trás e as mãos erguidas – tão perfeita em sua concepção, proporção e forma, que a figura expressa uma espécie de

de concentração e irradiação. O corpo do ator bailarino nesse estado de conexão e concentração, se mantém em um fluxo contínuo da eletricidade, criando luz, manifestando, emitindo, emanando, vibrando e pulsando para *fora* o que se origina *dentro*. O artista cênico é como um alquimista, que com sua própria “eletricidade” sabe criar e irradiar luz do interior para o exterior.

Por isso tem tanta importância o **encontro** que surge no palco entre um artista cênico e um espectador, essa contínua comunicação invisível que se estabelece entre os dois mediante cada fluxo de energia ou “eletricidade”.

Segundo que analisamos no primeiro capítulo, vemos que para os iogues o canal central de fluxo dessa energia ou “eletricidade”, é a coluna vertebral e sua relação com o sistema nervoso, o cérebro e os centros de energia. A presença cênica e um bom fluxo de “eletricidade” dentro do corpo têm muito a ver com a correta postura, ativação e consciência da coluna vertebral, já que ela cumpre a função de ponte entre o interno e externo, portanto nela acontecem os processos relacionados com a conexão entre a esfera visível e invisível do nosso ser.

Os princípios e laboratórios que serão descritos a seguir apóiam-se nas premissas fundamentais que até este momento foram apresentadas. Através do movimento, da ação, e consciente dessa natureza energética, o corpo propõe e cria a partir de uma visão *multidimensional*, e treina em emitir, vibrar, emanar e irradiar.

radiância interior. Para ter sido capaz de criá-la, o artista deve ter experimentado essa **radiância**. Contudo, não procurou descrever radiância para nós por meio de um conjunto de símbolos abstratos. Não nos contou nada: apenas criou um objeto que concretiza essa qualidade específica. No meu entender, tal é a essência da grande representação”. (BROOK, 1994: 306-307, grifo nosso)

2.2 OS PRINCÍPIOS DO CORPO CONECTADO

Ao ler, explorar e aplicar os seguintes princípios de trabalho, pense que estes se configuraram com a intenção de não serem soluções, respostas, nem formulações fixas nem definitivas. Eles não são pensados como verdades ou estruturas fechadas e rígidas. São metáforas e princípios aplicáveis e analisáveis em qualquer área e tipo de prática corporal cênica, e, a semelhança da flexibilidade e mutabilidade que possui o próprio corpo, estes princípios são mutáveis e flexíveis em concordância com as necessidades expressivas e corporais de cada artista ou performer.

São pautas para indagar, para explorar livremente, para tentar tocar os limites ou tentar sair fora deles.

São motivações e provocações para entender outras dimensões do nosso corpo.

São alvos de concentração para o treinamento e o estado cênico.

São reflexões que finalmente expressam uma maneira particular de ver e entender o universo corporal a partir de uma abordagem prática na qual o sutil e o invisível representam potências da nossa expressão e trabalho como artistas cênicos e criadores.

*Sendo capazes de usar bem os olhos
não ficamos confinados ao mundo físico.
Os olhos podem ver tanto as coisas concretas
quanto as invisíveis.*

OIDA

1 RESPIRAÇÃO: vida, palavra e impulso do movimento

“Tome consciência da respiração. Do ar que entra e sai do seu corpo. O ar também entra pela *fontanela*³⁹ e viaja pela coluna. Escolha uma cor para esse ar e deixe-o expandir-se e viajar pelas extremidades e os órgãos. Ele entra nos pulmões e vai até as veias, aos músculos, às extremidades e toda a estrutura óssea. Seu corpo inteiro respira até pelos poros da pele, se expande enchendo de cor e pulsação sua presença e seu movimento. Cada movimento é motivado e impulsionado pela respiração. O ar é vida, impulso e força. Mediante o trabalho da respiração consciente obtemos “eletricidade”, energia e vida para nosso corpo e nossa expressão. Pense no ar, como se ele fosse a palavra do seu movimento. Desta maneira ele possui uma cor, um tônus, uma intenção e o movimento ganha também uma cor, um tônus e uma intensidade”.

Diário de trabalho

³⁹ *Fontanela* é uma maneira particular de chamar na meditação Kriya Yoga ao topo da cabeça, é a região situada na parte central e mais alta do crânio, também conhecida como *moleirinha nos bebês*. No momento do nascimento os ossos que formam o crânio ainda não estão fechados nem unidos entre si, desta maneira criam espaços que fazem com que a cabeça seja mais moldável no momento do parto. Esses setores mais flexíveis e perceptíveis como áreas moles são chamadas de *fontanelas*. Existem no crânio do bebê várias *fontanelas*, mas a principal é a que se encontra situada no topo da cabeça, pela qual, segundo os praticantes, mestres e gurus da meditação Kriya Yoga, o bebê respira durante os primeiros meses de vida até os ossos se unirem de novo e de alguma maneira fecharem à percepção do sutil na nossa vida terrena. Um praticante de kriya yoga através da sua prática, aprende a respirar de novo pelo topo da cabeça, sendo consciente do hálito e pulsação de vida que entra nele através deste importante centro.

2 A COLUNA: ponte do fluxo, “eletricidade” e impulso vital do corpo

“Visualizem um fio, uma fita ou raio de luz ou de cor, que entra no seu corpo pela *fontanela*, e estende-se no interior criando ramificações, descendo pela coluna vertebral até o cóccix. Este fio mantém o seu corpo em uma passiva tensão (*dinâmica*) entre duas esferas. Uma esfera terrena e uma *divina*. Esse fio sustenta o seu corpo através da respiração e faz com que ele esteja ancorado à terra e ao mesmo tempo pendurado e alimentado por uma força e potência infinita que provem do céu. Duas forças se opõem, gerando uma pulsão contínua e latente dentro da coluna. Um fluxo de “eletricidade” circulando através da coluna, atravessando e enchendo o corpo inteiro de luz e energia. O eixo fundamental do corpo é a coluna vertebral, as diferentes ramificações nervosas que nascem dela expandem-se pelo corpo inteiro e além dele. Portanto, a correta posição, percepção e ativação da coluna são de enorme importância para o corpo cênico. Às vezes resulta evidente e reiterativo falar deste aspecto tão comum e básico para o treinamento e o corpo nas artes cênicas, mas este trabalho enfatiza a redescoberta desse princípio, a percepção desse fluxo elétrico, dessa corrente energética geradora de impulso e vida. Aqueça, alongue e ative sua estrutura óssea e muscular sempre vivenciando este princípio que compromete a coluna como motor do movimento e da sua expressão”.

Diário de trabalho

3 COLUNA DE ÁGUA

“Imagine que você se encontra na frente de uma parede de água, é uma queda de água forte, transparente, nítida e muito agradável. Sua coluna é uma coluna de água também. O movimento desce desde a *fontanela* até o cóccix criando uma ondulação contínua em forma de S. Esse movimento ativa e mobiliza todas as vértebras e ao mesmo tempo envia ao sistema nervoso informações do prazer de se movimentar livremente e com fluidez. Você é um peixe mergulhando nas ondas entrando e saindo da parede de água na sua frente. Você é o peixe, é a água, água-rio, água-chuva, água-mar, água-estaque, água-gota, água-oceano, você é só água, fluxo e a ondulação. O seu corpo é um corpo de água, você está cheio de água, transforma e funde-se nela. Permaneça nesse estado até dominar a ondulação experimentando diferentes intensidades e velocidades. Experimente as diversas possibilidades da sua coluna de água.”

Diário de trabalho

4 O CORPO ÁRVORE

“Depois do fio de luz ter entrado no seu corpo através da coluna, ele viaja pelas extremidades, expandindo-se nelas e fora delas como ramificações. A “eletricidade” circula dentro do corpo e sai pelos braços e pernas como os ramos e as raízes de uma árvore, conectando o centro do seu corpo com o espaço, além das pontinhas dos dedos e dos pés. A coluna e o tronco estão claramente unidos às extremidades, os braços e pernas são uma extensão desta ponte e ramificação luminosa. A extensão deste circuito até os pés faz com que eles também sejam uma continuidade desse fluxo, portanto deles nascem ramificações em forma de raízes, também do cóccix sai uma terceira raiz, estas ramificações penetram o chão, viajando até encontrar o centro da terra. Nenhuma delas reage de forma fixa ou estática, pelo contrário, são ramificações que permitem ao corpo estar ancorado, pendurado e em uma dinâmica constante do fluxo elétrico da energia e do movimento de uma maneira móvel, flexível e dinâmica. Todo seu corpo está vivo, pulsando e irradiando no espaço e através dele uma emanção de energia e de luz. Lembre que não existe divisão entre a parte superior e inferior do corpo, ele todo é uma estrutura interconectada internamente através das ramificações, dos fluxos de energia, da luz e da respiração”.

Diário de trabalho

5 LINHAS INFINITAS

Ausência de evidência, não é evidência de ausência

Carl Sagan.

“Linhas infinitas nascem do seu corpo e atravessam o espaço. Depois de ter entrado na sua coluna, esse feixe de luz e eletricidade que entra e expande-se no corpo em ramificações, viaja saindo pelas extremidades com cada movimento. Cria-se um fluxo e intercâmbio com o espaço. Desenhams-se constantes linhas infinitas, fios e traços de luz e cor que projetam a energia de dentro para fora do corpo e vice-versa. O corpo vira uma entidade total de luz e eletricidade em conjunção com o espaço. Movimenta-se no infinito. Através do corpo se percebe o infinito.”

Diário de trabalho



Columna
de agua. *
2012

Figura 1. Columna de agua. Vivian N. Medina

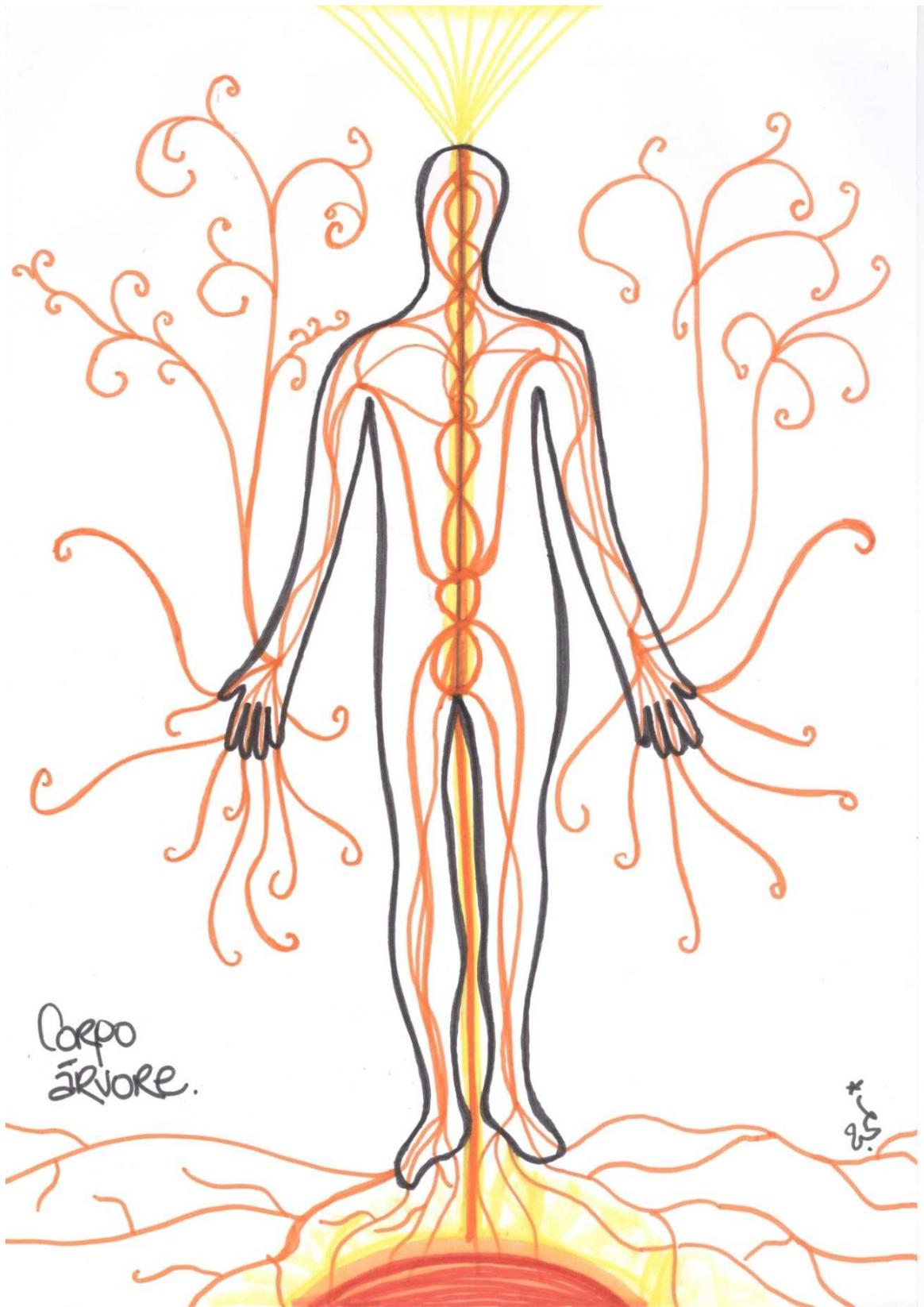


Figura 2. Corpo árvore. Vivian N. Medina

6 CORPO ANIMAL

“Pense em um animal. Ao movimentar-se o animal executa uma série de movimentos claros, precisos e eficazes que sempre tem um objetivo e intenção concreta. A coluna do animal age como eixo e motor do seu movimento e impulso. Um peixe, uma borboleta, um tigre, uma águia, movimentam seu corpo com integridade e precisão. Sem dúvida, sem erro, o animal se lança sobre sua presa em um impulso eficaz e concreto que compromete toda sua intensidade na consecução do objetivo que para ele é vital. O corpo do animal é altamente eficaz na sua dramaturgia, seus movimentos envolvem a totalidade do corpo a partir da coluna, portanto, permita-se encontrar e explorar sua pulsão animal⁴⁰, seu instinto. Faça vôos de águia, pulos e os ataques do felino que quer conseguir sua presa; perceba as qualidades e características dos impulsos que nascem da sua necessidade. Apresentam-se mudanças de ritmo e dinâmicas inesperadas no corpo. Os músculos estão relaxados, mas eles são extremamente potentes, porque sua força provém de outro caráter que não é só o muscular. Pense no corpo cênico como uma totalidade, redescubra-o como uma unidade impulso-“eletricidade” que integra sua intenção com seus movimentos. Seu estado é um estado animal, um contínuo estado de alerta, risco e conexão.”

Diário de trabalho

⁴⁰ “(...) Nossa animalidade é nosso melhor livro de texto. Ai esta impressa a técnica natural do corpo. Só tem de se descobrir e sistematizar”. (CARDONA. 2000: 15, tradução nossa)

7 ACARICIAR O LIMITE DO MOVIMENTO

“Procure sempre tocar o limite do movimento com seu corpo, quer dizer, procure o não limite. Sinta com suas extremidades o ponto máximo ao qual pode chegar com o seu movimento. Ao criar linhas de tensão dentro do próprio corpo e acariciar o limite, perceba como surge uma tensão de opostos na execução do movimento. Como uma borracha, há forças internas que se conectam, que se opõem e se complementam, de dentro para fora e de fora para dentro.”

Diário de trabalho

8 ESCRITA DO MOVIMENTO

“Ao executar uma partitura de movimento, pense em escrever com seu corpo no espaço. Faça uma escritura em letra cursiva (*letras conectadas entre si*) sem cortes nem signos de pontuação. Mesmo que o movimento possua qualidades de fragmentação, pausas e silêncios, ele possui um ritmo interno, um tónus e uma continuidade. Experimente essa qualidade. A escrita contínua e fluida do corpo, revela a não fragmentação da sua energia, a capacidade de conexão, o fluxo interno ininterrupto e o entendimento do mesmo como um todo indivisível. Depois de dominar essa continuidade experimente incluir conscientemente os signos de pontuação, mas sempre mantendo o sustento energético ininterrupto da partitura que esta executando.”

Diário de trabalho

9 IMPULSO

“Procure movimentar-se a partir de um impulso interior, imprima nos seus movimentos a força e potência desse impulso. Explore e movimente-se a partir dessa pulsão, dessa necessidade interna, e evoque a força do animal, sempre alerta, sempre disposto, decidido, comprometendo toda sua existência na consecução de um objetivo na cena. Obedeça o impulso, a força que ele tem, o ritmo e a intensidade com que ele nasce dentro de você. Entregue-se ao movimento sem dúvida e aproveite a alavanca que ele lhe oferece ao trazer mais potência, mais força e decisão nas suas ações e partituras. Qual é a intenção concreta do movimento ou a ação que você executa? O movimento, quando associado a uma imagem, além de ser uma expressão física, sustenta-se em um impulso e motivo interior abrindo a possibilidade de um universo de significados e sentidos”

Diário de trabalho

10 ACTIVACÃO DO CENTRO DAS EMOÇÕES OU CHAKRA DO CORAÇÃO

“Um corpo ao se movimentar, movimenta também suas vivências, lembranças, sentimentos, sensações, emoções, tudo o que o habita e está contido nele. A atividade do ar viajando pela coluna e o corpo inteiro, concentram-se primordialmente nos pulmões, na área superior do corpo, e com a execução do movimento, e algumas vezes com a conexão com a música, provocamos grandes estímulos a esse centro do ar localizado na altura do coração. A emoção aparece e viaja no corpo misturando-se com o gesto e o movimento. Concentre a atenção na ativação do ponto no centro do seu peito, o qual representa uma porta a outro tipo de fonte e projeção da energia. Envolve a totalidade da sua expressão na execução desse movimento, experimente a profundidade que ele têm, a textura e as características internas dele. Esse fluxo de ar que acontece no ato de respirar entra em contato com o centro das emoções localizado no nosso peito e vincula-se diretamente ao processo de interpretação, à maneira como o corpo pode adquirir uma qualidade e uma cor particular.”

Diário de trabalho

11 CENTROS DE ENERGIA

“Seja consciente dos diferentes centros de energia do seu corpo. Ao longo da sua coluna vertebral existem sete centros de energia principais, cada um deles conecta a dimensão interna com a dimensão externa do seu próprio ser, representando um portal entre sua natureza e a natureza do mundo e do universo. Enfoque-se, sinta e perceba uma pequena pulsação em cada um deles. O primeiro centro encontra-se localizado na base do cóccix, está ligado às glândulas supra-renais, é correspondente ao elemento terra, e sua cor é vermelha. O segundo centro está localizado na região do baixo ventre e está ligado às gônadas, corresponde ao elemento água e sua cor é laranja. O terceiro encontra-se à altura do umbigo, relacionado com o pâncreas, corresponde com o elemento fogo e é de cor amarela. O quarto encontra-se à altura do coração, está ligado a glândula timo, corresponde com o elemento ar e sua cor pode ser verde ou rosa. O quinto encontra-se na garganta, relacionado com a glândula tiróide e paratireóide, este centro relaciona-se com o elemento éter, com o som e a cor azul. O sexto centro encontra-se entre as sobrancelhas, ligado à glândula hipófise (pituitária), sua cor pode ser violeta ou lilás. E o sétimo localizado no topo da cabeça, está ligado à glândula pineal, tem uma forte relação com o nosso cérebro, e pode ser de cor branca ou prateada. De acordo com isso, pense que movimentos e expressões podem nascer ou se relacionar com cada um destes centros? Pode se movimentar com as características da água, do fogo, da terra, do ar. Seu movimento pode ser de cor vermelha, azul, lilás, laranja, branca ou a cor que você escolha. Que lembranças, que sensações e emoções vem para você ao identificar estas características dentro do seu corpo? Quais imagens? Quais sensações aparecem no ato de se concentrar em cada um deles? Como você pode aproveitar o trabalho e as imagens que nascem de cada centro para enriquecer sua linguagem de movimento? Como, através da consciência deles, você pode dar matizes e contrastes a sua ação e movimento?”

Diário de trabalho

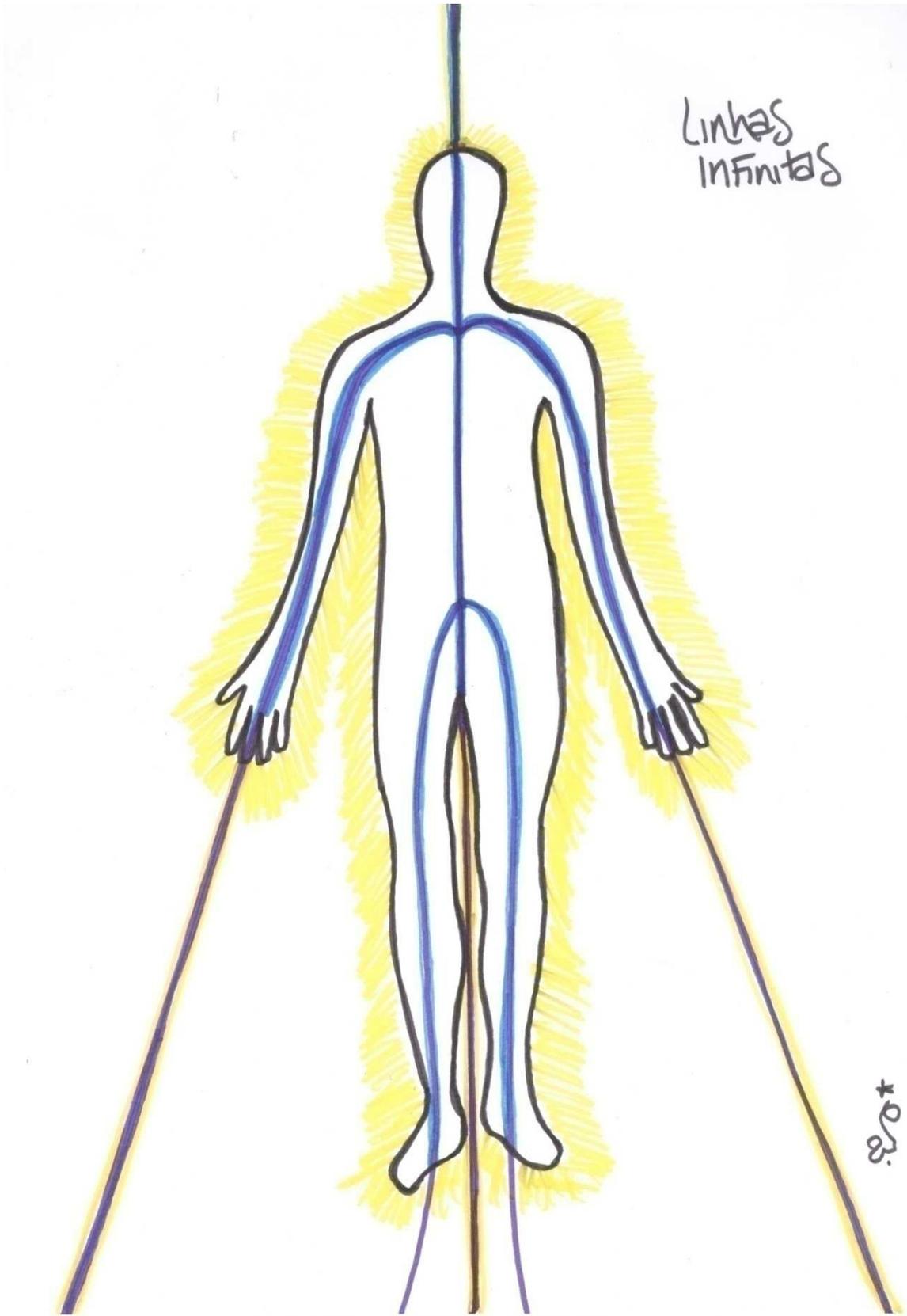


Figura 3. Linhas infinitas. Vivian N. Medina

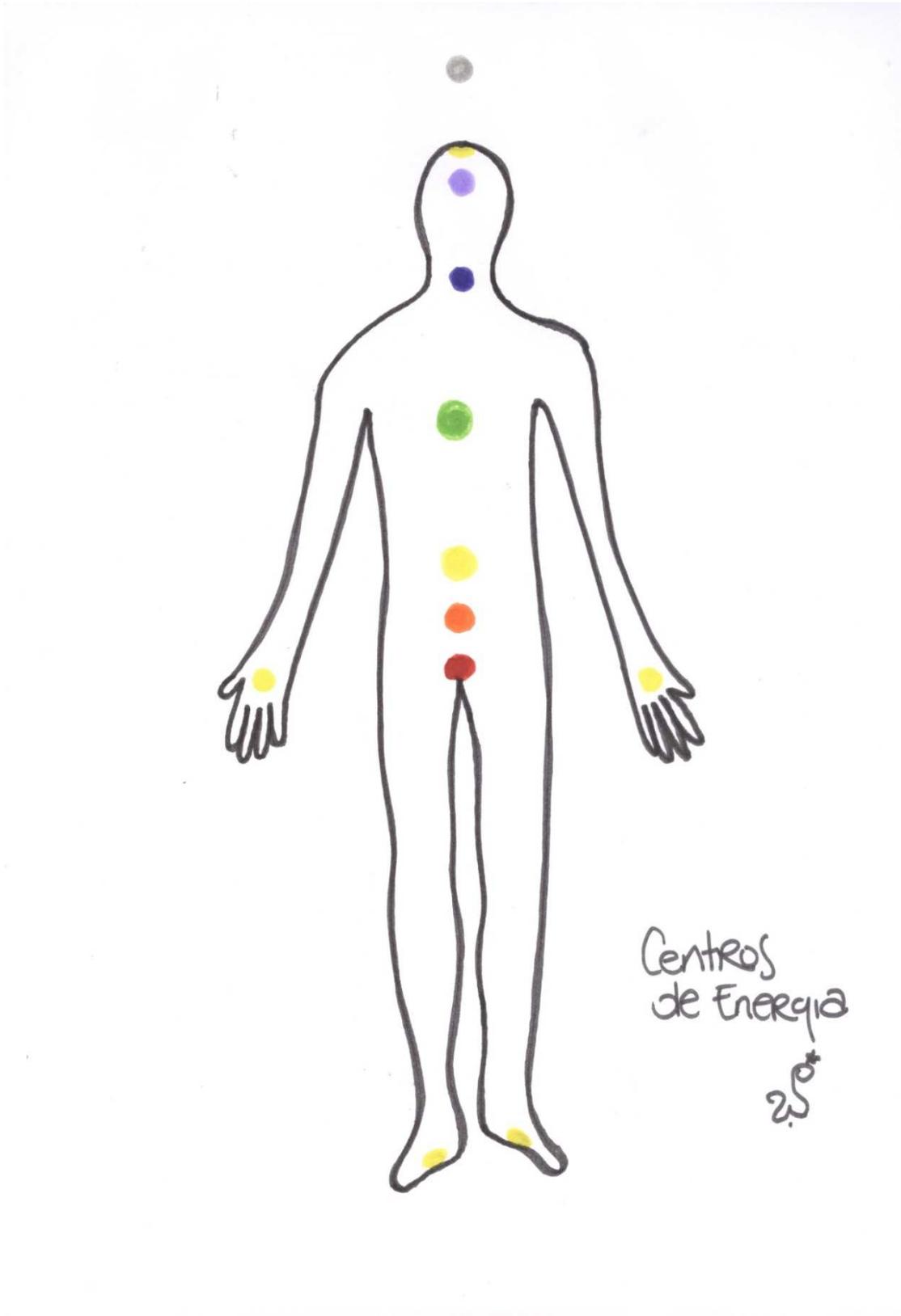


Figura 4. Principais centros de energia. Vivian N. Medina

12 EMISSÃO, IRRADIÇÃO E VIBRAÇÃO: o corpo de luz se movimentando

“Veja, sinta e reconheça seu corpo em todas as dimensões que ele existe. Junto com seu corpo de órgãos, músculos, ossos e tecidos, você é um corpo de luz e energia. Em cada movimento, em cada gesto, em cada pausa e cada expressão, seu corpo é contínua emanção, pulsão e vibração. Tudo o que você sinta, pense e manifeste mesmo no silêncio é uma palavra e vibração. Por outra parte, mesmo que você esteja em um treinamento ou ensaio, procure agir no nível de energia e comprometimento com o qual você agiria caso se encontrasse no palco em presença do espectador, desta maneira, você sempre treinará na energia da cena, e conseguirá atingir níveis mais altos de concentração e conexão no palco.”

Diário de trabalho

13 CRIAÇÃO A PARTIR DA NECESSIDADE INTERIOR⁴¹

“Olhe para dentro de si mesmo. Porque você é um artista? Porque você escolheu a criação e o palco como profissão? O que você quer dizer? O que precisa transmitir e comunicar com a sua obra? Qual é sua visão do mundo? Da arte em si? Da dança? Do teatro? Do movimento? Qual é sua posição? Quais suas contradições? Suas certezas?

Qual é sua própria dança? A dança da sua alma? A dança que compromete suas vísceras, seus instintos e pulsões íntimas ou talvez secretas?

Tudo isto é a matéria prima da nossa arte.

Olhe para dentro, enxergue, escute, perceba, sinta, seja testemunha de você mesmo e com esse material vivo e sensível crie o que seu espírito lhe diz que é para fazer.”

Diário de trabalho

⁴¹ Este princípio é muito importante para o aspecto “criação” da pesquisa do *corpo conectado*, por tanto é desenvolvido em relação com a questão da *dramaturgia do corpo e da alma* no terceiro capítulo desta dissertação, estabelecendo vínculos e diálogos com artistas como Kandinsky, Alex Grey, Mark Olsen, Jose Gil, entre outros.

O *corpo conectado* é um corpo sem limite em constante expansão. Um corpo vivo que incorpora os princípios com tanta profundidade que depois não precisa pensar mais neles, quer dizer depois de dominá-los – os esquece - para entrar nesse fluxo da livre expressão do espírito do seu movimento. O *corpo conectado* sempre está tentando tocar os limites, as maiores profundezas do movimento, movimenta-se a partir do invisível, conectando o dentro e o fora. Não tem partes mortas, não faz movimentos mortos, mesmo na aparente quietude ou imobilidade, sempre pulsa, vibra e emana. Sempre é luz, presença ativa e pulsação.

E

ncntros

As explorações realizadas durante o período de pesquisa prática corresponderam a inquietações e parâmetros muito específicos que encontrei nos meus interesses e experiências de trabalho criativo e profissional, porém foi muito interessante descobrir durante o percurso da pesquisa, o encontro com artistas como Chekhov e Oida, cujas reflexões conectaram-se de uma maneira especial com o desenvolvimento desta dissertação. A relação da pesquisa com este último autor é um caso particular, porque encontrei muitas semelhanças com as suas reflexões e formulações depois de haver delineado os princípios do *corpo conectado*. Por um momento senti-me *descobrimdo que a água molhava*⁴², ao ler especificamente o livro “O ator invisível” e perceber que o que com tanto esmero eu havia pesquisado na prática durante vários meses, já havia sido referenciado, estudado e agrupado de outra maneira, por um grande artista que eu no começo do mestrado nem conhecia. De Chekhov já conhecia vários textos, inclusive lembro-me de haver realizado durante a graduação, alguns exercícios práticos sobre alguns dos seus escritos, mas nunca havia reparado na dimensão sutil e energética que agora percebo na sua proposta de trabalho.

⁴² *Descubrir que el agua moja*, é uma expressão muito comum no espanhol para se referir quando uma pessoa acredita estar realizando uma descoberta que na verdade outras pessoas tem realizado antes e que ao parecer resulta óbvia. Mas, neste contexto ao se tratar de uma pesquisa artística cabe destacar a importância de descobrir por si mesmo e na prática, princípios e parâmetros que determinem a construção do universo e discurso criativo particular de cada artista. Na minha opinião, nesta descoberta e na experiência pessoal está o valor mais intenso de cada pesquisa no contexto acadêmico e profissional.

O encontro com os textos de Oida aconteceu no segundo ano do mestrado, depois de ter realizado os primeiros dois laboratórios de pesquisa prática, antes disso, não tinha referência sobre seu trabalho ou seus livros, porque infelizmente não são muitos os textos dele traduzidos para o espanhol, e também até agora e referindo-me aos espaços acadêmicos que eu conheço, Oida não é um artista que faz parte da bibliografia dos programas de artes cênicas na Colômbia. Com certeza depois deste encontro, tentarei espalhar a voz para que seja mais conhecido entre os artistas cênicos do meu país, mas por enquanto gostaria de enfatizar a importância desse encontro e dos pontos comuns entre a minha pesquisa e várias das idéias e formulações destes dois artistas. Assim, concluirei a apresentação dos princípios do *corpo conectado* com algumas das citações que acreditei serem as mais importantes em minha prática e em minha reflexão, completando assim a formulação dos princípios desta pesquisa, ao mesmo tempo que os relaciono com as descobertas de outros artistas e investigadores.

“Nossos movimentos físicos e nossa dinâmica interior devem estar firmemente conectados.(...) E só podemos fazer isso quando já tivermos uma noção muito sedimentada de **conexão entre o corpo e a dimensão interior**. Quando nosso corpo está bem ligado ao ser interior, a mínima mudança física evoca diferentes sensações internas”. (OIDA, 2001:106, grifo nosso)

“Então, imaginem que existem três fios que ligam nosso corpo com o céu. Um desses fios está preso no topo do nosso crânio, e os outros dois estão conectados aos pulsos. (...) sentimos-nos como se estivéssemos suspensos e equilibrados entre as duas forças do céu e da terra”. (OIDA, 2001:43.)

“Ponha energia em seu dedo mínimo”

(OIDA, 2001, p51.)

“Um bom ator deve ser fisicamente estável;
não rígido como uma árvore mas flexível como a água”

(OIDA, 2001, p53.)

“Em algumas figuras sagradas do Tibete (Tantra), uma cobra sempre é mostrada na região dos ânus. Uma idéia similar também existe num antigo quadro chinês taoista, de uma pessoa sentada no chão. Junto à base da coluna, há um desenho de roda d’água. Essa roda lembra as rodas de alguns moinhos hidráulicos, com suas caçambas vazias descendo, mergulhando na água e depois subindo cheias. Temos aí a água como um símbolo de energia física, que faz com que a coluna fique ereta, trazendo bem estar interior. Da mesma maneira, na ioga indiana existe o conceito de “serpente de energia” – kundalini-, cuja função também é a de endireitar a coluna, com a finalidade de intensificar a energia espiritual. (OIDA, 2001, p33.)

“Zeami nos oferece três conceitos que definem o trabalho do ator. Ele os descreve na forma de elementos como pele, carne e osso. A pele é a beleza externa do ator, a carne é a beleza que vem com o treinamento, e o osso é a natureza essencial da pessoa, é um tipo de beleza espiritual”. (OIDA, 2001, p165.)

“Treine o seu interior. Técnica não é suficiente. Se você puder dar um jeito de ir além da técnica, você será muito forte; acontece que agora você está satisfeito com seu domínio técnico e acha que isso o faz competente. Está errado. Você tem que ir além da técnica.

Então o samurai perguntou; “o que é ir além da técnica?” E a resposta: “Uma outra existência. Dentro de sua existência física há uma outra existência. Quando você encontrá-la, irá compreender”. (OIDA, 2001, p166)

“Imagine que existe dentro do seu peito um centro de onde fluem os impulsos para todos os seus movimentos. Pense nesse centro imaginário como uma fonte de atividade e de poder internos do seu corpo. Envie esse poder para a cabeça, braços, mãos, torso, pernas e pés. (...) imaginando que seus braços e pernas se originam nesse centro dentro de seu peito. ... imagine o ar a sua volta como um meio que lhe oferece resistência. (...) preserve a sensação de força e energia interior fluindo através e fora do seu corpo”.

(CHEKHOV, 2010, p.10)

“... imagine o ar a sua volta como uma superfície aquática que o sustenta e à tona da qual seus movimentos deslizam facilmente”.

(CHEKHOV, 2010, p.12)

“Irradiar no palco significa dar, transmitir a outrem. Sua contraparte é receber. A verdadeira atuação é um constante intercâmbio de ambas as coisas. Não existem momentos no palco em que o ator possa permitir a si mesmo - melhor, permitir a sua personagem- manter-se passivo nesse sentido sem correr o risco de enfraquecer a atenção do público e de criar a sensação de vácuo psicológico”.

(CHEKHOV, 2010, p.22)

“Enquanto estiver irradiando esforce-se, por assim dizer, para sair muito além das fronteiras do seu corpo. Envie seus raios para diferentes direções a partir de todo seu corpo, imediatamente, e depois através de suas várias partes: braços, dedos, palmas, testa, peito e costas. Você poderá ou não usar o centro em seu peito como manancial de sua irradiação. Encha todo o espaço a sua volta com essas radiações. (...) Imagine que o ar a sua volta esta cheio de luz”.(CHEKHOV, 2010, p.14)

“Continuamente e de antemão, envie os raios de seu corpo para o espaço a sua volta, na direção do movimento que estiver fazendo, e depois de o movimento ter sido executado. Talvez você se pergunte, intrigado, como poderá continuar, por exemplo, sentando-se depois de ter estado realmente sentado. A resposta é simples se você se lembrar de que se sentiu cansado e abatido. Seu corpo físico adotou, é certo, essa posição final, mas psicologicamente, você continuará a “sentar-se” enquanto irradiar que se esta sentando. (...) A irradiação deve preceder a seguir-se a todos os movimentos reais”.

(CHEKHOV, 2010, p.13)

“Sob a influência de conceitos materialistas, o ator contemporâneo é constantemente, por necessidade pura e simples, induzido a pratica perigosa de eliminar os elementos psicológicos de sua arte e de superestimar o significado do físico. (...) a verdadeira tarefa do artista criativo não é só copiar a aparência exterior da vida, mas interpretar a vida em todas as facetas e em toda a sua profundidade, mostrar o que esta por trás dos fenômenos da vida, deixar que o espectador olhe mais além das superfícies e dos significados da vida”.

(CHEKHOV, 2010, p.3)

“Pois o corpo do ator deve ser moldado e recriado a partir de dentro”.

(CHEKHOV, 2010, p.4)

“Você deve possuir suficiente força de vontade, mais do que em geral exerce nas atividades cotidianas, para conservá-las diante dos olhos da mente por tempo suficiente para que elas afetem e despertem seus próprios sentimentos. Em que consiste essa adicional força de vontade? No poder da **concentração**”. (grifo nosso)

(CHEKHOV, 2010, p.31)

2.3 EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS DA PESQUISA CORPO CONECTADO

2.3.1 LABORATORIO I. Movimento, pneuma e intuição.

(Brasil – Unicamp. 2009)



“Movimento, Pneuma e Intuição”

*I Fase do projeto de mestrado em Artes
“Os passos invisíveis entre o Teatro e a dança”*

Laboratório de treinamento e construção coreográfica convita dançarinos ou atores com formação em dança nível Intermediário-avançado a um espaço de treinamento e indagação de 7 semanas.

Oferecido Por:
Vivian Nuñez Medina

*Mestranda em artes da Unicamp,
Co-diretora da Companhia Estantres
Dança e interprete da Companhia
L'Explose Danza da Colômbia.*

Horário
Segunda 8:30h as 10h
Sala 7 Instituto de Artes
Quarta 14 as 16h
Sala 6 DACO
Maior 18 a Junho 24

Interessados entrar em contato
plavalaguna10@hotmail.com
(19) 8223 5633
Campinas - SP

Figura 5. Webflyer Lab. I. Fotografia: Carlos M.Lema

A realização do primeiro laboratório do Corpo Conectado, teve por objetivo experimentar um espaço de treinamento, exploração coreográfica e composição da dramaturgia corporal de 7 semanas, a partir de explorações práticas sobre o conceito pneuma.

Este laboratório iniciou o dia 18 de Maio de 2009, depois de ter sido divulgado pela internet através da base de dados do IA, convocando bailarinos e atores (com formação em dança de nível intermédio- avançado) para serem parte das atividades correspondentes à primeira fase prática do projeto. Durante o semestre

assistiram um total de 12 pessoas. Devido ao fato que o nível dos participantes era um nível básico, foram dedicadas várias aulas ao entendimento e à aproximação de ferramentas corporais que ofereceram princípios básicos de movimento, percepção e conexão com o próprio corpo. Este foi um processo interessante, mas dificultou a obtenção de resultados ao querer explorar alguns aspectos mais profundos da pesquisa na área de execução, análise e construção de partituras corporais mais complexas. Esta foi uma aproximação técnica a princípios de movimento a partir da respiração, da consciência, da postura, articulação e entendimento da coluna como motor de movimento.

Durante este laboratório delinear-se a maioria dos princípios do *corpo conectado*, os quais surgiram como necessidade de traduzir mediante metáforas de trabalho concretas os objetivos e alvos primordiais do treinamento.

Os temas abordados neste primeiro laboratório foram, o treinamento do corpo consciente (Coluna, Respiração), algumas metáforas como *projeção de fios invisíveis, coluna de água, o limite do movimento, escrita fluida, mentalização e irradiação de luz e cor*. Também foram trabalhadas com muita intensidade a consciência e aplicação do princípio das duas esferas (visível-invisível) conectadas pela coluna vertebral (fontanela- cóccix) e as ramificações energéticas do corpo árvore. Realizaram-se algumas aproximações à construção de pequenas dramaturgias corporais explorando com diversos estímulos a composição coreográfica (estímulo literário, sonoro, ação física), e trabalhou-se na identificação de um subtexto do movimento mediante o fluxo de impulsos interpretativos e mecanismos de composição imediata, através de jogos de criação espontânea entre os participantes do treinamento, nos quais cada integrante propunha uma série curta de movimentos (seqüência) dentro dos princípios treinados durante a sessão, criando uma partitura geral grupal com fragmentos correspondentes a cada participante.

2.3.1.1 Alguns comentários dos participantes do Laboratório I “Corpo conectado: movimento, pneuma e intuição”

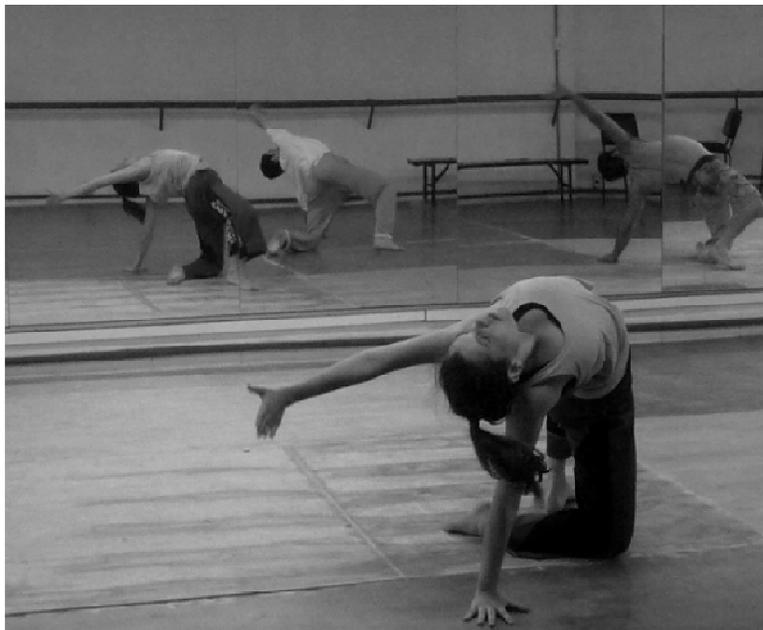


Figura 6. Registro de aula Lab. I

MARINA MILITO

Atriz- Brasil

A experiência com este treinamento tem sido uma experiência ótima. A aula tem um ritmo intenso muito bom e me desafia a ir além e ultrapassar os limites do meu corpo. O conceito do “corpo conectado” tem estado de maneira presente em todas as outras práticas corporais que eu faço e estou trazendo para o meu trabalho como educadora também. Sinto que estou melhorando a cada dia, os movimentos estão ficando mais fáceis e quanto mais me sinto presente e “conectada”, mais fácil e preciso fica o movimento.

Este laboratório tem influenciado meu trabalho corporal e criativo, porque estou começando a trabalhar outra forma de raciocínio para construção da cena, mais baseado nos princípios da dança e que eu não tinha experiência. É muito bom descobrir outra maneira de pensar a construção poética, transformando em movimento o que se quer dizer, ou partir simplesmente do movimento e depois descobrir qual caminho será traçado. Isso pra mim tem sido muito importante, trabalhar sobre outra possibilidade de construção cena e de expressão.

Este laboratório tem influenciado muito meu projeto de mestrado. O encontro entre o teatro e a dança é uma área que venho pesquisando há algum tempo e sinto que o treinamento me influenciou muito nesse momento em querer dar continuidade a essa pesquisa no mestrado. Com certeza a questão do corpo conectado será um ponto a ser explorado dentro da minha pesquisa, porque estou buscando isso no meu trabalho de intérprete como um todo, para a vida.

GUSTAVO VALEZI

Ator- Brasil

O trabalho neste laboratório, têm me dado bagagem de conhecimento corporal que aplico em aquecimentos, e em cena (como por exemplo, agora estou re-trabalhando a cena em que danço no espetáculo Hay Amor!, e tanto nela como em outras cenas, eu agora tendo a pensar no corpo mais inteiro em cena. Por mais que eu já tenha estudado isso antes, agora me parece mais concreto, e existe um entendimento mais corporificado.)

Este laboratório tem me movido a re-trabalhar cenas que já tinha, influenciou-me no tema do meu mestrado, e agora eu estou tentando usar o que tenho aprendido no laboratório para desenvolver uma cena curta.

Observo que este treinamento exige uma percepção aguçada do corpo nos movimentos, e às vezes até no mais simples. São coisas pequenas, que o corpo tem que entender para realização do movimento. E esses pequenos aprendizados de um movimento são possíveis de se usar em outros, e assim por diante.

A percepção é dada mais no corpo. Só consigo entender fazendo, e acredito que ainda tenho muito que perceber. Sei que existem momentos em que eu não consigo 'conectar' as pernas. Mas como em todo treinamento, aos poucos estou chegando lá.

2.3.2 LABORATORIO II: Pneuma, pulsão e coreografia (Brasil – Unicamp. 2009-2010)



CORPO CONECTADO
Pulsão, Pneuma e Coreografia
II Fase do projeto de mestrado: "Corpo Conectado,
A poética do indivisível na construção da dramaturgia corporal"
Laboratório de treinamento e exploração coreográfica, convita atores-
bailarinos com experiência criativa em dança, ao espaço de indagação
prática de 14 semanas para a exploração dos conceitos Pneuma,
Impulso-Pulsão e Corpo Conectado. Oferecido por Vivian Nuñez Medina,
Mestranda em Artes da Unicamp na linha Fundamentos técnico poéticos
do intérprete, Co-diretora da Cia. Estantres Danza e intérprete da Cia.
L'Explose Danza da Colômbia.

10 de Agosto
ao 11 de Novembro
Segunda e Quarta
10h as 12h
Sala 7,
Instituto de Artes,
Unicamp,
Campinas, S.P.
Interessados entrar em contacto
plavalaguna10@hotmail.com * (19) 8223 56 33

Figura 7. Webflyer Lab. II. Fotografia: Carlos M.Lema

Este laboratório teve por objetivo principal experimentar um espaço de treinamento, exploração coreográfica e indagação da dramaturgia corporal de 15 semanas com atores-bailarinos, para a indagação, estudo e análise dos princípios e metáforas do *Corpo Conectado*. Iniciou-se no dia 10 de agosto de 2009, depois de ter sido divulgado pela internet através da base de dados do IA, e o site www.movimento.org, convocando bailarinos e atores (com formação em dança de nível intermédio- avançado) para que os participantes tomassem parte das atividades correspondentes à segunda fase prática do projeto de pesquisa “*Corpo Conectado*”.

Durante o semestre assistiram um total de 17 pessoas. Mantendo um espaço de treinamento: Segundas das 10h as 12m e quartas das 8h30 as 12m. Neste laboratório ainda foram dedicadas várias aulas ao entendimento e aproximação de ferramentas corporais que ofereceram aos participantes princípios básicos de movimento, e reconhecimento das possibilidades do próprio corpo, o que colaborou para a solidificação dos princípios do *corpo conectado*. Este laboratório em relação ao primeiro foi mais direcionado à exploração coreográfica, à explicação, apropriação dos princípios do *corpo conectado* e à criação a partir da pulsão e conhecimento corporal de cada participante. Foi um aprofundamento no qual se destacaram especificamente as metáforas: *corpo e coluna de água, respiração como palavra de movimento e linhas infinitas*.

Estes recursos práticos ofereceram aos participantes do laboratório a possibilidade de perceber e vivenciar seu próprio corpo tendo consciência de outros níveis, estados e dimensões do mesmo, experiência que foi constatada com a coleta de escritos finais sobre as vivências dos integrantes que assistiram de maneira mais constante ao grupo de pesquisa. Depois de um semestre de trabalho, os participantes que permaneceram no espaço de treinamento dominavam estruturas básicas de movimento e apresentavam melhoras na sua atitude e presença cênica, melhor domínio, consistência corporal e projeção da energia fora do corpo.

Ao não ter corpos trabalhados dentro de uma técnica corporal específica, estes laboratórios procuraram oferecer aos participantes, mecanismos de trabalho corporal para construir algumas bases que permitiram uma exploração mais avançada e profunda dos princípios. **Se um corpo não entende nem conhece bem o funcionamento básico das suas possibilidades físicas, como vai entender e dominar as possibilidades energéticas e vibracionais do mesmo?** Entendendo isto, as sessões de treinamento foram estruturadas a partir da idéia de ressaltar essa unidade dos dois corpos, um corpo físico que procura um trabalho corporal não só a

partir do domínio das suas possibilidades físicas, senão dos estados sutis que pulsam dentro dele e que através desse fluxo possibilita uma nova compreensão do trabalho físico. Devo reconhecer, que as explorações realizadas nestes dois primeiros laboratórios estiveram ainda muito ligadas a um treinamento básico de dança contemporânea, alongamentos, partituras e seqüências simples sobre as quais se exploravam e aplicavam-se os princípios formulados. Dentro deste período de exploração entendí também que os princípios do *corpo conectado* são aplicáveis em qualquer contexto de trabalho corporal cênico. Independente do tipo de linguagem utilizada, seja dança contemporânea, ballet, teatro gestual, dança teatral, dança tradicional ou dança afro, o importante destes princípios são as estruturas que se oferecem ao artista para entender seu corpo como potência de treinamento e criação.

Por outra parte, simultâneo ao desenvolvimento deste laboratório, realizou-se a assessoria do projeto de formatura “Cama, Mesa, Banho” como uma atividade de Articulação Teórico-prática. Para esta assessoria realizaram-se vários encontros durante o semestre que permitiram o estudo, assimilação e aplicação de alguns componentes da dramaturgia corporal na construção do espetáculo e projeto final de formatura dos estudantes: Paula Hemsí e Rodrigo Oliveira sob a orientação da Profa.Dra. Verônica Fabrini. Foi importante a participação dos estudantes no espaço de treinamento do *Corpo Conectado* durante o semestre, porque se deu uma articulação entre algumas ferramentas práticas do treinamento e sua aplicação no território de construção dramática do corpo para uma cena específica. As temáticas e abordagens realizadas como parte desta assessoria foram: construção de sentido na dramaturgia do corpo, eficácia e economia do gesto, do movimento e da ação, construção de partituras corporais (gesto, movimento dançado e ação física), subtexto, intenção, palavra e sentido do movimento, tempo, ritmo e pulsão interiores do gesto e do movimento todo isto aplicado à configuração de quadros cênicos específicos.

2.3.2.1 Alguns comentários dos participantes do Laboratório II “Corpo conectado: pneuma, pulsão e coreografia”

PAULA HEMSI

Atriz- Brasil

Além de questões bem técnicas e básicas (como um verdadeiro rigor com o aquecimento, coisa que percebo ser de praxe deixada de lado pelos meus colegas atores) o treinamento está sendo parte direta no entendimento e criação do meu trabalho de formatura. Saio dos treinos com vontade de criar e questões diretas sobre o trabalho. Vejo muitas influências do laboratório em meu trabalho, temas como a conexão de todo corpo, a intencionalidade do movimento e a limpeza são preocupações recorrentes em tudo o que faço.

O corpo vai além do nosso corpo físico, ao fazermos um movimento há uma energia maior que deve acompanhar o trajeto corporal (as "fitas" que saem dos nossos braços, pernas, etc). É muito claro para mim quando atinjo esse estado e quando não. Lembro até hoje do primeiro dia do treino que de fato pude visualizar as fitas. Foi incrível. Há uma questão de engajamento corporal que é fundamental, sem, entretanto, rigidez. É preciso que o corpo seja fluído, porém o tempo inteiro presente e conectado. Lembro até hoje do livro do Yoshi Oida, e cito agora uma frase que sempre me vêm a cabeça nos nossos treinos: "quando a ponta do nariz trabalha, o corpo inteiro trabalha". No treino percebo que a região do abdômen tem importância vital, tanto energética quanto estrutural, na conexão do corpo todo. Além de tudo isso, destaco a importância da respiração, coisa que só neste semestre pude de fato fisicamente compreender.

Desejo e tento levar os princípios do corpo conectado comigo em tudo o que faço e farei. Assim como busco levar os da ioga e de todos os outros trabalhos corporais que acho significativos. Todo trabalho corporal nos acrescenta e o ideal é que não percamos o que apreendemos. Muitos dos princípios que trabalhamos no corpo conectado já nos foram passados por outros professores de diferentes maneiras. A respiração, o abdômen, a conexão, a fluidez, etc. Para mim, são conceitos básicos para o trabalho do ator, mesmo que não se considere "ator-bailarino". Está sendo de extrema importância revisitar esses conceitos sob uma nova óptica neste semestre, pois é a primeira vez que realizo um trabalho (minha montagem de formatura) tão focado no movimento e, apesar de toda a bagagem corporal que passou por mim, me vejo extremamente débil no trabalho corporal. Busco o conceito corpo conectado em todo ensaio e cena que vamos realizar.



Figura 8. Registro de aula Lab. II

RODRIGO OLIVEIRA SILVA

Ator- Brasil

Principalmente quando as seqüências estão mais assimiladas, e não me preocupo em lembrá-las durante a execução, abre-se este espaço para a busca de engajar todo o corpo em função de cada movimento. Como se internamente houvesse um fluxo que colocasse cada músculo trabalhando para realizar o movimento além do próprio movimento. Daí o alinhamento da coluna a respiração e o tônus de todo o corpo mostram-se adequados.

Esta consciência do todo que age, na minha opinião é uma das maiores contribuições do treino para o meu trabalho pessoal, a necessidade de engajar todo o corpo para realizar ações/movimentos preenchidos de sentido e força expressiva. É necessário transpor os conceitos desenvolvidos no treino dentro das seqüência para a cena, para nesta, conectar o corpo em função da partitura de ações a ser realizada.

A percepção dos conceitos se dá, no momento do treino, no ouvir as instruções e observar os exemplos. A aplicação e conseqüente entendimento “corpóreo” dos conceitos, é possível, na minha experiência, na medida em que a execução de cada seqüência começa a dar-se, sem a preocupação de executar os movimentos “corretos”, na ordem correta, e o foco do corpo é executar os princípios do corpo conectado, explicados no momento anterior. É necessária pratica constante para que tanto a percepção quanto a aplicação dos princípios se torne cada vez mais aprofundada (como em qualquer pratica).

A consciência de quanto o corpo pode falar, e principalmente o cuidado na composição que provém da consciência de o quanto cada micro-movimento diz algo, são questões que me tem chamado muito atenção neste processo de pesquisa (laboratório e montagem do espetáculo) e sem duvida alguma, estas experiências afinam minhas percepções, no sentido de me atentar a estas questões também em outros trabalhos, mesmo que mais distantes do campo da dança e mais próximos do que podemos chamar teatral. O corpo conectado, a principio parece-me interessante também se aliado a uma construção corpórea outra que não a coreográfica.



Figura 9. Exploração coreográfica Lab. II

2.3.2.2 Comentários Laboratórios Corpo conectado – Colômbia

JUAN CARLOS GALLEGO GIL

Ator- Colômbia

Algo muito importante do treinamento corpo conectado, é a busca de um corpo expressivo, mas não o corpo virtuoso que procura só consolidar uma técnica de movimento. Mediante os princípios trabalhados, o corpo cobra um valor expressivo na medida em que ele desenvolve uma tarefa ou ação. A ação é executada de forma sincera e “verdadeira”, não age “como si...”, o corpo realmente o faz, é, como diria Patricia Cardona: o corpo do interprete ativa-se, e ao se ativar, ativa também o corpo do espectador. Com os princípios do corpo conectado o tom muscular do interprete configura-se de uma maneira diferente, coisa que não acontece em uma aula convencional de dança.

Este treinamento trabalha com a imaginação; em como traduzir as imagens do intérprete ao próprio corpo, quer dizer, como o interior reflete ou se faz tangível no exterior. No laboratório trabalhamos com imagens, com metáforas, esta é uma forma de ligar, de conectar o corpo, de comprovar que um movimento não é vazio, senão que há um mundo que o permeia, um algo que se movimenta dentro de mim e pode se manifestar através e além do meu corpo. O “SIM”. Acreditar no invisível. No laboratório sempre trabalhamos com a “verdade”; Vivian insiste muito em que “vejamos” realmente e não de forma mentirosa a projeção dos nossos movimentos, raios de luz, cores, e outra serie de elementos, que comprometem o trabalho físico de outra maneira. Estes princípios são um convite a acreditar em algo, que oferece outras possibilidades ao nosso trabalho. Neles vejo uma união muito especial com a atuação, ou por dizê-lo de outra maneira, um elemento da atuação que sobre dimensiona o movimento, o ator não tem de fazer “como sim...” ele realmente “faz e acredita”.

JEFERSON PALACIO ANGEL

Ator- Colômbia

Corpo conectado é encontrar um ponto de vida para o corpo cênico através da imagem e da metáfora. O estar e permanecer no “aqui e no agora” do corpo. Um corpo sempre presente a ponto de explodir e atacar. Buscar outro tipo de concentração e estar disposto a vivenciar as possibilidades extremas do nosso corpo, ir além, e tocar uma barreira intangível. É a exploração da animalidade, de aquilo que nos incita. Indagar o máximo de possibilidades. Encher o vazio com nosso corpo. Outra forma de amar, de chorar, de superar o nó na garganta, de sentir prazer através do movimento. Conectar o corpo a cada segundo, fazer que dele nasçam faíscas, luzes, cores e sons.

O trabalho neste laboratório ofereceu-me uma oportunidade de reencontrar-me e de descobrir um porque do meu fazer na cena. Ter uma razão interna para me movimentar e assim, focar meu trabalho, dar-lhe um rumo, um sentido, uma qualidade especial a minha energia.

2.3.2.3 WORKSHOP CORPO CONECTADO. II Festival Internacional Impulsos Danza y Cuerpo Hoy (Bogotá – Colômbia 2011)



Figura 10. Whorkshop C.C- Casona de la danza – Bogotá.

No marco dos eventos especiais da segunda versão do Festival Impulsos⁴³ em Bogotá- Colômbia realizei o workshop intensivo do Corpo Conectado o qual teve uma duração total de três dias (5 a 7 de Maio). Este workshop foi oferecido a um grupo de atores-bailarinos de diferentes regiões da Colômbia, cada um com pesquisas e processos de formação em diferentes áreas das artes cênicas.

Foi uma oportunidade muito importante para divulgar e submeter à prova vários aspectos da pesquisa, ao expor seus fundamentos e premissas a pessoas de outros contextos e práticas artísticas. O resultado foi muito positivo, obtive um *feedback* muito valioso, e a experiência de apresentar na íntegra e de uma maneira

⁴³ Organizado pela fundação L'Explose Danza e La Casa Del Teatro Nacional de Bogotá, o *Festival Impulsos: Danza y cuerpo hoy*, é uma importante vitrina internacional de artistas e companhias profissionais cujas pesquisas em artes cênicas configuram na atualidade propostas sobre discurso de dança inovador com respeito ao corpo, a performance e o movimento. www.festivalimpulsos.com

mais agrupada e organizada cada um dos princípios do *corpo conectado*. Os participantes, apesar de considerar muito curta a duração do workshop para a quantidade de informação ministrada, se apropriaram de várias ferramentas e princípios propostos.

A ênfase deste workshop esteve em proporcionar aos integrantes mecanismos para a percepção e configuração do *corpo multidimensional* do ator-bailarino em uma experiência prática condensada que finalizou com a exposição teórica e análise dos princípios do *corpo conectado*.

2.3.3 LABORATORIO III CORPO CONECTADO DRAMATURGIA E CRIAÇÃO (CIA. ESTANTRES DANZA COLÔMBIA. 2010-2011)



Figura 11. “antesdelantes” Estreia, Teatro Varasanta.
Fotógrafo: Carlos M. Lema

Desenvolveu-se na cidade de Bogotá com a Cia Estantres Danza⁴⁴ contando também com a participação da mestrandia em Artes do programa de pós-graduação da Unicamp Luiza Banov (pesquisadora em dança teatral), este laboratório propiciou uma profícuatrocra de experiências entre artistas e pesquisadores para a realização dos espetáculos “ANTESDELANTES. CAVILACIONES & MENTIRAS” e “DEVANEIO”. Esta experiência propôs uma articulação crítica entre os *insights*

⁴⁴ Companhia de dança que desde o ano 2001 desenvolve sua pesquisa e criação a partir da composição de uma linguagem cênica: corpórea, teatral e emotiva, consolidando-se como um espaço permanente de indagação e produção artística para a criação de uma poética do corpo e do movimento. Sua proposta cênica elabora-se a partir da fusão e do encontro entre as diferentes disciplinas artísticas que suportam a imagem, a ação e a coreografia. A companhia reúne profissionais que além de atuarem em outras companhias profissionais como L'Explose, La casa del silencio ou Cinemática danza, são também professores da ASAB e mestrandos em *Artes Vivas* da Universidade Nacional de Colômbia, um dos principais cursos superiores de Artes da Cena do país. Sua participação nos mais destacados festivais e diferentes eventos nacionais (Colômbia) e internacionais, além dos prêmios e reconhecimentos obtidos, a consolidam como um dos mais importantes referenciais da dança contemporânea Colombiana.

revelados pela prática criativa e performativa e a fundamentação teórica que alicerça esta investigação.

Este laboratório foi uma valiosa oportunidade de confrontar vários aspectos da pesquisa com artistas profissionais e corpos com diversos tipos de treinamento em dança e técnicas corporais. Foram abordados princípios de treinamento nos espaços de ensaios e montagem da companhia com os dois espetáculos, porém a ênfase primordial deste laboratório foi o trabalho de análise e construção da dramaturgia corporal e da totalidade do espetáculo a partir do princípio da necessidade interior.

Das sete apresentações públicas da obra “ANTESDELANTES: CAVILACIONES & MENTIRAS” realizadas no marco desta pesquisa, destaca-se sua participação no II Festival Impulsos “Danza y Cuerpo Hoy” no mês de maio de 2011, e 4 apresentações públicas da obra: “DEVANEIO” Dança in situ e natureza na IV versão do “Festival Danza en la ciudad” (Bogotá).

2.3.3.1 antesdelantes

Cavilaciones & Mentiras



Figura 12. Festival Internacional Impulsos. Casa del Teatro Nacional.
Fotografo: Federico Ríos

*Recordar (del Lat. Recordare). Re (de nuevo) cordis (Corazón)
= Volver a pasar por el corazón.*

*Ser coração sem cabeça, ou cabeça desenfreada que vive em outros instantes
Porque o antes se torna agora? Ou talvez um mais adelante?
Qual é o ponto em branco da nossa memória?
O lugar onde não existe antes nem depois?
O antesdoantes que talvez agora não podemos lembrar?
Confunde-se o coração com a mente e outras vezes a mente serve ao coração
As vezes a mente mente e então vemos só o que desejamos, o que podemos, o que imaginamos no seu reflexo
cristalizado.*

O Processo criativo da obra **“antesdelantes: Cavilaciones & Mentiras”** foi um espaço de pesquisa e criação que articulou as indagações criativas realizadas por Vivian Nuñez Medina e Eduardo Ruiz Vergara no marco da realização dos seus estudos de pós-graduação (Mestrado em Artes- Universidade Estadual de Campinas

S.P- Brasil e Mestrado interdisciplinar em Teatro e artes vivas da Universidad Nacional de Colômbia -2007-2011). Com a intenção de encontrar uma ponte de comunicação entre os universos criativos delineados por cada um, este projeto abriu um espaço de diálogo, construção cênica e coreográfica que envolveu a participação de 7 atores-bailarinos colombianos e brasileiros.

O processo de criação foi proposto como um mapa de navegação criativa o qual esteve fundamentado na exploração de ferramentas de treinamento, improvisação e criação cênica baseadas na pesquisa do *Corpo Conectado* desenvolvida por mim e sob o conceito de exploração sonora e performativa proposto na pesquisa *Escrituras Corporais* de Eduardo Ruiz Vergara⁴⁵.

Como eixo conceitual, esta investigação criativa localizou-se na indagação do corpo a partir da própria memória, das marcas, das impressões, rastros ou “cicatrices” do próprio viver, da mente e as experiências particulares de cada ator-bailarino. A proposta realizada pelos dois criadores, convidou cada interprete a revisar a construção mais íntima da sua história pessoal, para retornar à consciência do corpo habitado, aos caminhos percorridos, a decisões e acontecimentos que tem marcado de maneira especial a vida de cada um. O tempo, cada cicatriz, as lembranças palpáveis e íntimas, constituíram o material de construção de um universo simbólico e criativo próprio, o qual mediante o trabalho de análise e construção dramaturgica

⁴⁵ Desenvolvida no marco da “Maestria interdisciplinar en teatro e artes vivas” da Universidad Nacional da Colômbia, a pesquisa “Concierto para cuerpo- Una escritura corporal” do bailarino e coreografo Eduardo Ruiz Vergara, é uma investigação prática que encontra-se inscrita no “entre” da dança (movimento/corpo), a imagem (espaço-forma) e o projeto sonoro (sonoridades). A pesquisa indaga a construção de uma escritura corporal propondo a manipulação sonora ao vivo e um aprofundamento na experiência corpo-sensorial do espectador e do intérprete. A escritura corporal é proposta como um acontecimento efêmero, a qual questiona os limites do corpo do intérprete, a repetição, a respiração e as relações estabelecidas com o espaço e o som, mediante uma serie de experiências e conexões que se mesclam continuamente para a configuração de uma ação performativa.

configurou-se como uma cartografia comum de lembranças e realidades da qual o espectador é convidado a participar visual, sensorial e emotivamente.

Os elementos mais relevantes da pesquisa do *corpo conectado* explorados no marco de improvisação e montagem desta obra foram os tópicos e princípios sobre a construção da dramaturgia corporal, como uma rede de componentes internos e sutis que quando entretecidos, configuram a totalidade da obra. Os princípios de treinamento do *corpo conectado* forma explorados em ensaios e espaços de treinamento da companhia, porém a ênfase mais importante destes princípios foi aplicada na construção das partituras individuais e coreografias grupais da obra. Sinto que a partir da realização deste laboratório, se estabeleceram com mais clareza os componentes da pesquisa que se desenvolvem no capítulo III “corpo conectado: dramaturgia e criação”, sobretudo no que tange à questão do princípio da necessidade interior, a “dramaturgia da alma” e a análise sobre o encontro de “invisíveis: emanções e vibrações” entre ator-bailarino e espectador. Estes aspectos são desenvolvidos em detalhe no capítulo III.

O espetáculo tem uma duração de 1h 15min.

MATERIAL AUDIOVISUAL ADJUNTO

DVD 1> “Antesdelantes Cavilaciones & mentiras” (Festival Impulsos – Casa del Teatro Nacional – Bogotá - 2011)

FICHA TÉCNICA

Intérpretes

Alejandra CUELLAR HILARION
Eduardo RUIZ VERGARA
Franchesca PINZON REYES
Juan Carlos GALLEGO GIL
Luiza ROMANI FERREIRA BANOV
Vivian NUÑEZ MEDINA

Co-direção e Coreografia

Vivian NUÑEZ MEDINA & Eduardo RUIZ VERGARA

Dramaturgia

Vivian NUÑEZ MEDINA

Investigação Sonora

Eduardo RUIZ VERGARA

Treinamento Corpo Conectado

Vivian NUÑEZ MEDINA

Fotografia

Carlos Mario LEMA

Federico RIOS ESCOBAR

Produção

ESTANTRES DANZA

**Esta obra realizou-se com o apoio do projeto espiral para a criação em dança-Plan Nacional de dança do Ministério da Cultura da Colômbia – 2010.*

2.3.3.2 DeVaNeiO

Danza in Situ e Natureza



Figura 13. Webflyer Temporada- Bogotá. Fotografía: Vivian N. Medina

*E então, finalmente, abro os meus olhos.
Vejo ao meu redor a luz que me alimenta
e que transpassa cada coisa viva.
Tudo aqui adentro é uma doce,
branca e luminosa névoa que sustenta o universo*

O Processo criativo da obra “DeVaNeiO” foi um espaço de pesquisa e exploração prática, desenvolvido com duas bailarinas e uma equipe técnica de quatro pessoas. Foi um projeto de criação *in situ* de dança, que desenvolveu tanto o processo de improvisação e montagem quanto as apresentações finais no Bosque de Robles do Jardim Botânico *José Celestino Mutis* em Bogotá.

Durante cinco semanas trabalhou-se de maneira intensiva em ensaios diários de 4 horas por dia, na configuração do espetáculo. Esta obra foi inspirada em algumas fotografias específicas da obra do fotógrafo Parke Harrison e a pintora surrealista Remedios Varo. Através de quadros coreográficos e diversas ações performativas, propôs-se um vínculo: *corpo-movimento-natureza*, procurando destacar e conscientizar o espectador sobre a importância do contato com espaços e ambientes naturais dentro da cidade.

Escolheu-se o Bosque de Robles do Jardim Botânico como lugar para dar vida à obra, por ser um lugar muito especial, cenográfico, teatral e cheio de possibilidades de indagação, no qual propus à equipe, escutar sensivelmente o entorno para destacar e traduzir com o próprio trabalho corporal as potencialidades do lugar.



Figura 14. "Architect's Brother". Parke Harrison. 1993-1994

A particularidade desta peça radicou no seu conteúdo e posicionamento crítico diante da problemática ambiental através de uma abordagem dramatúrgica do corpo, das imagens, do movimento e das ações. No espaço de treinamento, improvisação e montagem desta obra, abordaram-se os princípios do *corpo*

conectado enfatizando a aplicação dos mesmos em cada partitura e coreografia criada. Vale à pena destacar que as características da linguagem corporal e coreográfica utilizada corresponderam à abordagem teórica realizada no primeiro capítulo sobre fluxo de energia no corpo a partir dos conceitos *qi* e *prana*, a uma relação entre o movimento e os elementos da natureza que podem ser explorados nas qualidades de movimento (fogo, água, terra, ar) e aos princípios correspondentes à animalidade e pulsão. Para isso adotou-se um estilo de movimento muito próximo das artes marciais, inspirado especialmente no *chikung shaolin*⁴⁶, o qual faz parte do meu interesse coreográfico particular e articula-se em concordância com a pesquisa teórica do *corpo conectado*, ao ser um estilo que propõe o domínio, consciência e controle da energia do corpo, neste caso aplicado à configuração de uma proposta cênica.

O espetáculo tem uma duração de 40min.



Figura 15. “Criação das aves”. Remedios Varo. 1957.

⁴⁶ Conhecido também como Qi Gong, é uma prática milenária enfocada que ensina o controle, reativação e circulação da energia vital ou qi dentro do corpo. O estilo shaolin possui um enfoque mais marcial desta antiga arte. Treinei esta técnica durante aproximadamente um ano, com o Sipok Reynaldo Bermudez em Bogotá no espaço de treinamento da Cia. Estantres.

MATERIAL AUDIOVISUAL

DVD 2 - DVD DEVANEIO (Jardim Botanico “José Celestino Mutis – Festival Danza en la ciudad - Bogotá - 2011)

FICHA TECNICA

Intérpretes

Claudia SALGADO NEIRA
Franchesca PINZÓN REYES
Vivian NUÑEZ MEDINA

Conceito, coreografia e Direção

Vivian NUÑEZ MEDINA

Direção Técnica e som

Juan Carlos GALLEGO

Assistente de cena e gravação de vídeo

Viviana RUIZ

Fotografia

Ruth AGUILAR
Carlos MARIO LEMA
Cajanegra Fotografia

Edição e realização de vídeo

Alli-Kausay

Esta obra realizou-se com o apoio do Jardim Botânico José Celestino Mutis e da Orquestra Filarmônica de Bogotá. – 2010

2.3.4 A OBRA: O ESPAÇO DO INVISÍVEL

Enxergar * escutar * apreciar a profundidade e intensidade do outro a partir da própria profundidade e intensidade * ter a sensação de estar mais acompanhada * de ser mais coerente dentro da aparente incoerência * estar mais perto do centro * da própria verdade * do inconcebível * Tornar-me menos rígida * mais flexível * menos palpável * mais invisível * mais infinita * dançar o eterno ritmo da mudança * do indizível * aceitar a constância da inconstância * usufruir as possibilidades do impalpável * transmutar * conectar o corpo * sentir o corpo infinito * o corpo invisível * a totalidade * a intensidade * água que se mistura com fogo * enorme e paradoxal vazio * milhares de cores * todas as nuances possíveis na água que parece ser transparente * no ar que parece inexistente * ações invisíveis * movimentos internos * água que bate contra rochas e eleva-se em direção ao céu * silêncios * deslocamentos inesperados * esperas prolongadas * instantes * marcas* viagens * pulsações * suor * latência * inquietude * cicatrizes * carne * sensações * pele * cumplicidade * fogo que cresce * animalidade * som * descobertas * coisas caindo no chão * visões * acariciar os limites * profundidade * visualizar um mar de luz * mais fogo * mais coração * mais água * fins * experiências * projeções * fotografias moveis * suas mãos * música para ser dançada * coerência * consistência * insistência * boca * olhos * saliva * constância * o entre * a melancolia suspendida sobre um corpo * chuva de vidros * transparência * saudade * intuição * a sensação do incontido * alta voltagem * respiração * sentir a coluna de água * eletricidade * boca * palavras não ditas * movimento * estouros * morte * pés * movimento de peixe * saber o que se busca * encontro * desencontro * paradoxo * reafirmação * centro * meditação * desejo * infinidade * ubiqüidade * *fontanela* * espaço interior branco * preto * azul * amarelo* violeta * espaço sem espaço * espaço sem tempo * meditação * silencio * o indescritível * a visão secreta *...a luz...* tudo o que me habita e me compõe e não consigo mencionar, imaginar, nem pensar *...*

CAPITULO 3. DRAMATURGIA & CRIAÇÃO

3.1 SOBRE A INDIVISIBILIDADE E A CONSTRUÇÃO DA PRÓPRIA VERDADE POÉTICA E CRIATIVA

A busca de uma linguagem interdisciplinar, de pontos de conexão e indivisibilidade entre as diferentes expressões artísticas, representa uma necessidade constante de troca entre artistas, performers e criadores que, na atualidade, vem dinamizando a cena e tornando-a cada vez mais híbrida. Esta busca tem possibilitado a construção de diversos discursos e universos que abarcam desde formas convencionais de composição e interpretação misturadas com recursos como a multimídia, a literatura e diversas expressões performáticas, até formas mais elaboradas de linguagens híbridas e outras manifestações do teatro pós-dramático. São muitos os criadores e intérpretes que se dirigem a essa interseção entre as disciplinas como eixos motores da própria pesquisa; de maneira consciente e, outras vezes, sem pretensão, estas expressões propõem cada vez mais o desaparecimento das fronteiras e categorias que parecem delinear as condições criativas de cada disciplina artística, onde cada criador expressa-se como um *ser cênico integral* e não dependente da sua categorização como bailarino ou ator. Entender e pensar em um corpo cênico menos fragmentado, no qual não existam cicatrizes, nem rupturas, ressalta a importância do corpo em si mesmo, da materialidade e substância que se permeiam uma à outra, entretecendo os desejos e vontades do criador para solidificar uma expressão potente e única.

Na visão fragmentada, o bailarino é bailarino, e treina seu corpo só nessa possibilidade de desenvolvimento de capacidades físicas e mecânicas que respondam a certos padrões estéticos de alinhamento, forma, equilíbrio, entre outros. E o ator é ator, e foca seu trabalho cênico no desenvolvimento de recursos

“interpretativos” em função de um texto dramático específico, no estudo de ferramentas vocais e de construção de uma situação e de uma personagem.

Não citei estes enfoques como aspectos críticos ou negativos de cada ramo artístico, nos seus aspectos de formação ou treinamento. Pelo contrário, acredito que se existem mecanismos para aproximar-se da construção de um corpo cênico vivo e integrado, estes mecanismos são dados pelo trabalho específico que cada área oferece ao artista cênico para potencializar seu corpo e configurar sua própria técnica. Neste ponto minha intenção é refletir um pouco sobre como o artista pode adentrar em um *fluxo contínuo integrador de possibilidades*, que a partir da especificidade também gere a unificação ou agrupação de recursos que lhe representem possíveis potências cênicas. Um fluxo dinâmico que modifique, estremeça e enriqueça sua arte, e que ao mesmo tempo, permita-lhe nutrir-se e alimentar-se de diversas fontes, para propor e estruturar sua criação. Mas, não de uma maneira supérflua, senão de uma maneira intensa, profunda e experimental. Um dos aspectos mais importantes da imersão neste fluxo é como, a partir desta posição, o artista pode trabalhar e investir para que sua arte seja mais integrada, mais orgânica e *animal*. Animal no sentido da eficácia da ação, do gesto, do movimento, em geral, da criação. Quando vemos um animal se movimentar podemos perceber que o seu corpo realiza ações eficazes que correspondem a impulsos, instintos e necessidades específicas, portanto sua expressão, não é uma expressão desperdiçada, é uma ação potente e orgânica que se consolida pela sua necessidade e intenção. Nesse sentido, a idéia de *animalidade* aborda-se na perspectiva da correspondência entre corpo-instinto-necessidade e pulsão.

Nos primeiros dois capítulos, trabalhamos na formulação do que seria um *corpo Conectado, um corpo não dividido, não categorizado*, um corpo pulsante, no qual se entrelaçam a carne e as forças não visíveis, mas perceptíveis que compõem a

sua expressão; Um corpo altamente técnico, mas por sua vez altamente sensitivo, através do qual se evidencia a articulação profunda de duas naturezas que trabalham em concordância e coerência, a natureza interior e a natureza exterior. Em outras palavras, este seria um corpo *sensivelmente-pensante*⁴⁷, construtor de formas, de conteúdos e sentidos sempre abertos e mutáveis. Um corpo físico, mas também *espiritual*, o qual sobre esse estado criativo de *in(di)visibilidade* é impulsionado a transmutar, a explodir e apagar fronteiras, acariciando os limites das suas próprias possibilidades.

Para o *artista-criador-pesquisador* construir também é sinônimo de desconstruir; muitas das ações ligadas ao fato de criar estão ao mesmo tempo relacionadas com o seu oposto. Se o artista elabora e edifica é porque no meio dos acertos encontrou também as dificuldades, os desvios e as não-respostas. Seu caminho é, portanto, um caminho duplo, onde ao mesmo tempo em que desestrutura, desfaz e desencontra, elabora, tece, re-organiza, re-agrupa e cria. Este duplo sentido e significado, essa dupla natureza da criação, são parte do trajeto que o criador percorre na busca e encontro da sua obra e do seu universo poético próprio. O contato com a pulsão interior (que o impulsiona a criar) e o diálogo consigo mesmo são ferramentas que levam o criador a refletir e questionar sua própria obra, proporcionando-lhe um tipo de *conhecimento de si*, que lhe permite levar os conteúdos e forças que interagem e mexem-se nas profundezas do seu ser, aos planos de reflexão teórica e práxis que delinearão essa sua *verdade poética* e criativa particular.

⁴⁷ **“Celebração de bodas da razão com o coração.** Para que a gente escreve, se não é para juntar nossos pedacinhos? Desde que entramos na escola ou na igreja, a educação nos esquarteja: nos ensina a divorciar a alma do corpo e a razão do coração. Sábios doutores de ética e moral serão os pescadores das costas colombianas, que inventaram a palavra **sentipensador** para definir a linguagem que diz a verdade”. (GALEANO, 2002:55)

Vale a pena esclarecer neste ponto, que pensamos *verdade* na arte, partindo da definição que Almeida Salles elabora no livro “O gesto Inacabado”; neste livro a autora propõe um estudo muito interessante do processo de criação artística em diversos círculos e manifestações das artes em geral. Na minha opinião, é uma importante reflexão que contribui a um melhor entendimento das noções fundamentais que alicerçam o universo e prática criativa do artista. Interessei-me particularmente no tópico sobre a construção da verdade artística, porque ela encontra-se implícita de muitas maneiras na teoria e práxis desta pesquisa em particular. Para Almeida Salles a verdade artística é uma verdade diferenciada substancialmente da verdade científica ou da verdade de outras áreas. Assim, o conceito de *verdade* na arte está determinado por características próprias intrínsecas a cada artista e cada criação. É uma *verdade artística em criação, essa verdade particular procurada pelo artista ao longo do seu trajeto em direção à obra*, portanto, revela uma natureza mutável, efêmera e paradoxal. Verdade que surge de cada obra e da cada artista. Nesse sentido, cada parte do seu *projeto artístico* é uma ação inerente e conseqüente com a verdade que ele procura; essa construção faz surgir a potência e a força criadora e ao mesmo tempo configura as próprias leis que regem o mundo e a criação do artista. A obra é como cita Almeida Sales, um *microcosmo com as suas próprias leis, uma composição contida em si mesma. Um novo mundo de sensibilidade.* (SALLES, 2009:137-160)

Muitos são os fatores que influenciam a construção da *verdade* e do *projeto poético do artista*: o tempo, as diversas experiências de trabalho prático e teórico, a apropriação de conceitos e ferramentas que validam o próprio discurso. Poder-se-ia dizer que neste contexto da pesquisa artística-acadêmica, o labor do artista aproxima-se a um tipo de reflexão e propósito de unificação entre práxis e teoria que é indefinível em termos de uma resposta científica objetiva e mensurável, ou calculável somente a partir da razão. Ao identificar seus objetivos e os componentes

do seu universo criador, o artista adentra num território conhecido, mas também desconhecido por ele mesmo, um labirinto de vivências, de possíveis articulações e reflexões que aos poucos e com o transcurso da pesquisa, transformam-se em uma rede conceitual e prática delicadamente entrelaçada com os fios da sua intuição, pulsão e necessidade.

Tem muita importância neste processo, *o foco e o eixo*. O Foco nasce da intenção do *artista-criador-pesquisador* por concentrar-se, mergulhar-se e, manter-se profundamente no seu objeto de estudo e a partir desta atitude, vivenciar encontros e experiências que o levem a descoberta dos seus princípios criativos. *O eixo* como o reconhecimento e estruturação do próprio centro, da fonte de poder e potência criativa no interior, e com isto, a depuração e domínio técnico, (e no caso específico da pesquisa do *Corpo Conectado*), o domínio energético das próprias forças corporais, gestuais e expressivas. Poder-se-ia pensar o trabalho do artista sobre si mesmo, como um trabalho *alquímico*, no qual a alquimia é entendida como à transmutação e mistura dos elementos que dão origem e vida a um organismo que precisa não só dos recursos materiais, mas também de recursos *espirituais* articulados em favor da busca de um objeto precioso e intensamente desejado: a obra.

Esta metáfora do *artista-alquimista* tem um valioso e motivador significado ao pensar no criador como um *ser em conexão* que traduz, mediante o seu corpo e fisicalidade, os conteúdos internos da alma, da sua visão particular do mundo e da sua pulsão interior. Desta maneira, o corpo é sinônimo de ação, de eficácia, de significado; é mecanismo e via para a contemplação, para a edificação e ao mesmo tempo para provocar o conflito e a destruição necessários que trazem à luz novas formas de criatividade. Quando o artista tem esta capacidade, ele pode ser chamado

também de artista-xamã⁴⁸, ao conseguir penetrar nas profundezas e na escuridão dos submundos da sua alma, para emergir deles com uma nova força e luz criadoras que trazem consigo os recursos e ferramentas para propor e criar. O artista ao desenvolver esta característica especial de atravessar da dimensão da escuridão à dimensão da luz, ou de percorrer a ponte entre o visível e o invisível, constrói uma obra *espiritual*, cuja manifestação nas formas materiais ou físicas, não pode ser separada do seu conteúdo e sentido interior.

O *artista-xamã*, ao ser *artista-criador-pesquisador* de si mesmo, dirige seu olhar ao próprio *centro*, às formas e conteúdos que o povoam e a partir desse olhar constrói sua obra refletindo seu contexto, sua cultura e entorno. Quase se tornando uma obsessão, o artista em processo de pesquisa-criativa, pode passar a enxergar todos os elementos do entorno como possíveis alternativas, como janelas, fios ou canais que representem estímulos, apoios, forças para contribuir e impulsionar os passos da sua pesquisa. Oscilando entre devaneio e *cordura*⁴⁹, ele se equilibra na própria obra, na reflexão, e trabalha como um *ser sentipensador* do ato poético.

A partir deste olhar, meu interesse neste último capítulo é expor as reflexões que durante o percurso da pesquisa nasceram com respeito à dramaturgia do corpo e a criação, entendendo que ao falar do corpo cênico e a dramaturgia deste corpo, falamos essencialmente de uma dramaturgia, não só das imagens ou dos movimentos, mas também de uma *dramaturgia da alma*, como a estrutura interna desses aspectos *interiores*, íntimos e particulares que o ator-bailarino configura na sua obra.

⁴⁸ “O Ator/xamã tem a capacidade de desenvolver um contato com as mais profundas, as mais misteriosas partes da alma humana. Possuindo os atores os poderes de imaginação e concentração que os caracterizam, obviamente isso é um pré-requisito para experiências conscientes fora do corpo. Essas experiências são uma ocorrência natural, embora inconsciente, em todo mundo. Porém, é a consciência artística dessa capacidade de viajar que traz esperanças para o desenvolvimento espiritual do homem”. (OLSEN, 2004:54)

⁴⁹ Qualidade ou caráter de cordato (prudente, equilibrado) ou cordo. Em espanhol *cordura* é uma palavra muito utilizada que se opõem no seu significado à loucura.

Dramaturgia da alma implicaria, portanto o entendimento da dinâmica *interior-exterior, matéria-espírito* dentro do próprio corpo e obra. Um tipo de configuração sutil, que é claro, se evidencia na forma e na materialidade do corpo e da sua performance, mas na qual prevalece a noção e sentido do *invisível, do espírito e da vibração*.

A partir destas noções, permitir-me-ei criar um tecido de idéias sobre o trabalho criativo, partindo da visão do espiritual na obra e da necessidade interior, sendo especialmente guiada por Kandinsky. Esta rede *-entramado-* envolve experiências e visões dos laboratórios práticos do *corpo conectado* e minha experiência como atriz-bailarina e criadora, articuladas com idéias e provocações teóricas dos artistas Alex Grey, Mark Olsen, Jose Gil e Kandinsky.

Gostaria de esclarecer que estas reflexões são os recursos que encontrei na minha necessidade particular por discernir sobre o fenômeno da criação e da configuração do corpo cênico como uma força que não pode ser desligada do *espiritual*. Acredito que os delineamentos aqui propostos, embora estejam emoldurados em um contexto de pesquisa específico sobre o corpo na dança e no teatro, podem ser aplicáveis a qualquer outro ramo ou área da criação e das artes em geral, pois no fundo a obra e a criação, não são mais do que um reflexo condensado e sublime da *espiritualidade e invisibilidade* que nos contém.

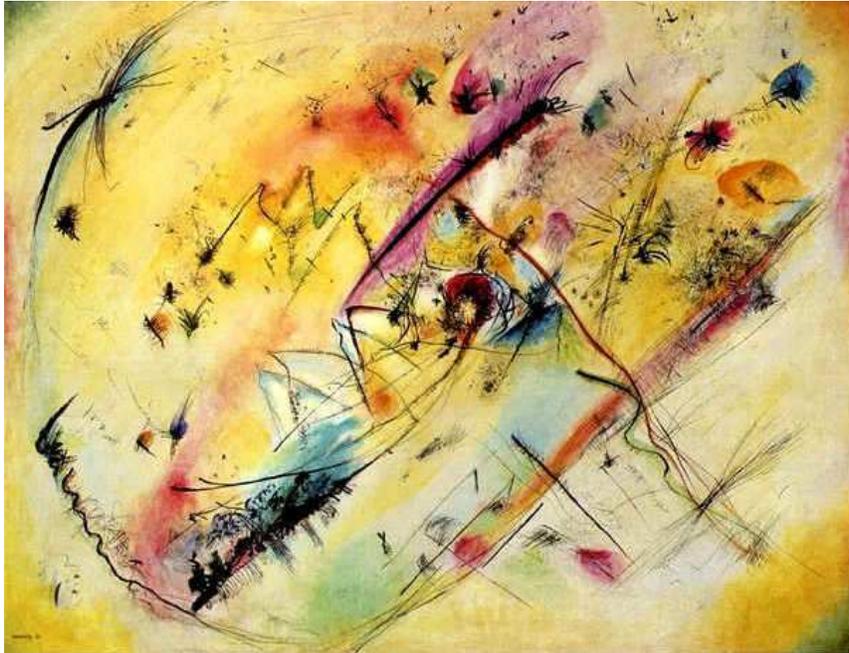


Figura 16. “Bright Picture” Kandinsky. 1913.

“Cada arte tem sua própria linguagem, os meios que são exclusivamente dela. Assim, cada arte é um e espaço fechado, tem vida própria; é um império fechado. Por estas razões os meios das diferentes artes são exteriormente distintos; o som, a cor, a palavra... No mais profundo do seu interior, no entanto, estes meios são completamente idênticos: o objetivo final apaga as diferenças externas e descobre a identidade interna. Este objetivo final (o conhecimento) se alcança dentro da alma humana mediante umas vibrações muito delicadas. Estas vibrações, idênticas no objetivo final, realmente possuem movimentos internos desiguais que as diferenciam entre elas. A finalidade dos diferentes meios da arte é a provocação do processo mental indefinido e definido ao mesmo tempo (vibração)”.

KANDINSKY

3.2 DRAMATURGIA DA ALMA. DRAMATURGIA DO INVISÍVEL

*Assim como não podemos falar
da beleza visual se somos cegos,
Não podemos discutir a beleza espiritual interior
se nunca a temos recebido.*

PLOTINUS

3.2.1 Conversações com Kandinsky... sobre a indivisibilidade, o corpo, o espírito, a dança e o movimento.

O pintor Wassily Kandinsky e várias das idéias formuladas por ele nos livros “Do espiritual na arte” e “Escritos sobre arte y artistas” são um valioso referencial teórico do qual absorvi certos aspectos para relacioná-los com a pesquisa do *Corpo Conectado* e, em especial, no que diz respeito à questão da *indivisibilidade*⁵⁰, da ressonância, do espírito e da necessidade interior. Quando li estes textos tive uma experiência muito especial de diálogo com o autor. E senti que a partir do meu *pensamento corporal*, poderia alimentar-me deles para falar da criação, do corpo e da dramaturgia, apropriando os recursos necessários para entender desde uma estrutura conceitual mais sólida, o que poderia ser a *dramaturgia da alma* e a dinâmica entre o material e o espiritual da obra.

Seguindo com esta reflexão sobre a *qualidade* desta dramaturgia que tem no *corpo conectado* seu foco irradiador, abordarei uma série de itens buscando delinear os fundamentos do que ora nomeio como *dramaturgia do corpo e da alma*. Estes serão agrupados no final do texto a maneira de *manifesto de dramaturgia e criação do corpo conectado*.

O que mais me aproximou de Kandinsky foi poder reconhecer os delineamentos da sua proposta teórica, a partir de uma visão cênica. Poder falar de

⁵⁰ “Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se as outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará em fim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental. Quem quer que mergulhe nas profundezas da sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu”(KANDINSKY, 2000, :59).

uma *arte espiritual*, a qual ao nascer das profundezas de nós mesmos permite a configuração de universos próprios que articulam solidamente a teoria e a prática.

Foi muito interessante aproximar-me de Kandinsky com o olhar das artes cênicas, e reconhecer pontes e traços comuns entre nossas linguagens, a partir de aspectos tão particulares como a cor, o som, o traço e a pintura. Desta maneira proponho neste capítulo uma série de diálogos interdisciplinares, que se aproximam à compreensão *substancial e essencial* da dança e do teatro, a partir de uma noção plástica e musical.⁵¹

A sensibilidade e equilíbrio com que Kandinsky elabora cada uma das suas reflexões revelam um interesse por resgatar e sublinhar a obra e a criação em seu sentido interno e sutil mais profundo. Sua postura levou-me a uma estranha introspecção, ao questionamento das razões, das vibrações e estruturas íntimas da minha própria arte. Kandinsky propõe *despertar a capacidade de captar o espiritual nas coisas materiais e abstratas* (KANDINSKY,1995:7-16); ao entender suas idéias como *provocações*, busquei refletir sobre *o visível, o invisível e o espiritual* do corpo cênico, com a intenção de esboçar ferramentas *positivas* que pudessem incrementar a solidez conceitual desta pesquisa. A partir desta posição e com um olhar pessoal sobre a obra escrita de Kandinsky e sua possível relação com um pensamento corporal, trago alguns dos aspectos mais relevantes encontrados nesta aproximação. Estes enlaces, longe de terem um caráter objetivo ou generalizante, apelam à criação da minha *verdade criativa particular* (e a singularidade da obra) e pretendem ter um sentido de inquietação e aporte ao pensamento do corpo, da dramaturgia nas artes cênicas, no teatro e na dança.

⁵¹ “Não basta comparar os procedimentos das mais diferentes artes: esse ensino de uma arte por uma outra não pode dar frutos se permanecer unicamente exterior. Deve ajustar-se aos princípios de uma e de outra. Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela”(KANDINSKY, 1996:58)

3.2.1.1 “A expressão exterior ou o sentido do espiritual que preenche”

Mesmo que a obra seja abstrata, ou não tenha como objetivo primordial gerar leituras ou significados concretos, podemos dizer que sua expressão se sustenta ou apóia em *um algo interno* que a suporta. Neste sentido cada obra implica uma materialidade, um objeto, uma produção física concreta em termos palpáveis, mas por sua vez, implica um elemento *espiritual*, uma força que alicerça e impulsiona o *movimento integrado* (materialidade-substância) dessa obra. O aspecto *espiritual* de uma obra ou uma expressão artística, não se refere neste contexto a um sentido ou aura mística ou metafísica da obra e da criação, mas a uma busca na direção de sentido, de sustento, de suporte interno, mesmo que as formas resultantes do dito movimento sejam abstratas.

Qual seria, então, o sentido do espiritual na dança? No teatro? No corpo? Ao qual pareciam referir-se Isadora Duncan⁵² e Kandinsky quando falavam sobre a verdadeira *arte do futuro*? Essa arte que se movimenta no sentido de uma conquista de si próprio? Que se reafirma como a cristalização de uma substância interior que se faz obra através da própria materialidade?

Por mais que procuremos o sentido desse *algo espiritual* que alicerça nossa obra e nossa pesquisa, é só através do material que podemos fazer dessa imaterialidade uma expressão concreta. A característica *espiritual* da obra, do corpo,

⁵² “A bailarina do futuro será aquela cujo corpo e alma, tenham crescido juntos, tão harmonicamente que a linguagem natural dessa alma converta-se no movimento do corpo. A bailarina não pertencerá a uma nação, senão a humanidade toda. Não dançará como uma ninfa, como uma fada, nem como um *coquette*, mas como uma mulher na sua expressão mais alta e pura. (DUNCAN apud SANCHEZ JOSÉ, 1999, p.73).

da criação, exige a materialidade dos mesmos para cristalizar o *espírito* em uma forma *palpável e visível* criada a partir do encontro *interior-exterior*.

Nesta pesquisa ressaltamos e entendemos o corpo a partir, não só da sua fisicalidade, mas também da *espiritualidade* e dos invisíveis que atravessam e circundam sua expressão. O corpo na dança e no movimento é por tanto um *corpo espírito* também, se trabalhamos nessa consciência integrada, de um corpo físico *conectado* à invisibilidade que o sustenta, adquirimos motores e impulsos para criar, os quais ao serem invisíveis, aproximam-nos ao mesmo tempo à noção de infinito dentro de nós mesmos. O corpo consciente do *espírito* que pulsa no seu interior abre uma porta à dimensão do invisível e do infinito dentro de si. Para esclarecer melhor esta idéia, e conduzi-la ainda mais ao contexto da reflexão cênica, visitemos algumas noções sobre corpo, infinito e espaço que nos são dadas por Jose Gil em *Movimento Total*,

“Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar onde se encontra o bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino.” (GIL, 2009:p.14)

Será que o verdadeiramente importante do corpo não são suas formas, senão o corpo em si como vibração e essência? A pulsão e emanção que ele irradia? Esse sentido do *espiritual* pulsando e vibrando em relação ao espectador?

Ao se apresentar cheio de espírito o corpo do ser cênico é, portanto, um corpo cheio de *infinito* e de *invisibilidade*. Todo o que vemos, sentimos e percebemos na sua forma, na sua estrutura física, *conecta-se* e gera-se a partir de um impulso e substância interior que alicerça e que por sua vez cria a forma. Esse sentido e noção do espiritual é o que se expressa na forma dando-lhe vida e luz à matéria.

Para isto o bailarino, ator ou performer, cria com seu espírito um espaço simultâneo de invisíveis e imaterialidades,

“...é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (WIGMAN *apud* GIL, 2002:14)

Esta idéia de emanção do interior para o exterior, de espírito *sendo* através da matéria, articula-se com a idéia que Jose Gil propõe como a segregação do *corpo espaço*. O corpo cria um *espaço do corpo* que não corresponde ao espaço físico, mas a um espaço simultâneo que surge do interior para o exterior,

“Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca *no* espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento. O que pouco difere do que passa no teatro ou noutros palcos. O ator transforma também o espaço da cena; o esportista prolonga o espaço que rodeia a sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente como o solo que pisa, relações de convivência tão íntimas como as que têm com o seu corpo. Do mesmo modo, o atirador de arco e flecha e o seu alvo *zen* são um só. Em todos os casos surge um novo espaço: chamar-lhe-emos de *espaço do corpo*. (...) Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: **o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço**. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo. (...) Podemos já extrair daqui duas consequências quanto às propriedades do espaço do corpo: prolonga os limites do próprio corpo para além dos seus contornos visíveis” (grifo nosso) (GIL, 2009:47)

Na pesquisa do *corpo conectado*, evidenciamos o fato de prolongar esses limites além dos contornos visíveis, mediante as metáforas de trabalho, as quais propõem essa relação interioridade - exterioridade. Podemos falar de matéria e substância, forma e conteúdo ou corpo e espírito, mas tudo para o corpo, mesmo que contextualizado em uma aparente dualidade, se manifesta na união e conexão de uma dimensão à outra. Portanto, podemos entender que o sentido do espiritual da nossa arte pode ser determinado por esse contato entre as forças internas e externas, pelo contato e ligação da materialidade ao plano interior e a consciência dessa dimensão interna no trabalho e na forma que criamos.

3.2.1.2 O Som

Existe um eco, uma ressonância nas coisas. Não sua materialidade exposta como tal, mas a *vibração* que produz essa materialidade, essa onda que nos permeia ao sermos tocados ou postos na frente desse objeto. Para entender melhor esta idéia vejamos este exemplo dado por Kandinsky sobre a criação das atmosferas nas obras de Maeterlink,

“Maeterlink cria suas atmosferas com meios puramente artísticos. Os detalhes materiais (castelos sombrios, luas, pântanos, vento, corujas, etc) tem um papel simbólico e são utilizados como musica interior. O meio principal de Maeterlink é a palavra. **A palavra é um som interno que brota parcialmente (talvez essencialmente) do objeto ao qual a palavra serve-lhe de nome. Quando não se vê o próprio objeto, se apenas é ouvido o nome, surge na mente de quem ouve a imagem abstrata do objeto desmaterializado, que imediatamente provoca uma vibração no “coração”.** A árvore verde, amarela e vermelha da campina é unicamente um caso material, uma forma fortuita materializada da árvore que sentimos dentro de nós quando ouvimos a palavra árvore. O emprego hábil de uma palavra (segundo a intuição poética), a repetição interiormente necessária dessa palavra, duas, três e várias vezes consecutivas, conduzem não só ao desenvolvimento do som interior, senão que pode ainda revelar outras insuspeitadas qualidades espirituais da palavra” (KANDINSKY, 1995:41, grifo nosso), (tradução nossa)

Vemos um corpo movimentar-se. É claro que vemos todas as formas, os traços, as linhas, as figuras que se compõem através dessa estrutura, desse conjunto de sistemas vivos e orgânicos, mas também percebemos e entramos em fluxos e correntes de intensidades, de nuances, de vibrações que esse corpo na sua materialidade desdobrada entrega para nós como *emanação*. Portanto, o movimento, o gesto, a forma criada pelo corpo, não são figuras mudas nem mortas no espaço cênico, elas ressoam no tempo e no espaço emitindo essas vibrações em diferentes gamas, lampejos e continuidades. Será por esse contato com a música que segundo Kandinsky, é a mais imaterial das artes, que nosso espírito na dança se vê complementado e sublevado por esse componente imaterial que faz vibrar os acordes das nossas expressões mais impalpáveis?

Pensamos, então, no corpo, no movimento, na ação, como possíveis imagens, mas também como possíveis sons, vibrações, emanações. Tais formas interagem dentro e fora do espaço cênico, viajam até o espectador, atravessam-no, descobrem distintas maneiras de serem percebidas, como pulsações, como emoções, como lembranças, como imagens que trazem consigo outras imagens, ou talvez como pontos de significado que se deslocam em relação a um sem fim de possibilidades. Assim, o corpo é o lugar do invisível que se torna visível, o lugar do imaterial, mas ao mesmo tempo o lugar da máxima potência e expressão da sua materialidade. O corpo e o movimento tornam-se som, *vacuidade*⁵³, emanação e vibração perceptível.

Kandinsky fala do som como aquilo que cria a forma. O som vive dentro da forma, e a forma é a expressão externa do conteúdo interior, quer dizer, do som interior. Kandinsky coloca o som como aquilo que define a forma do interior para o exterior,

“A forma é sempre temporal, ou seja, relativa, porque ela não é mais do que o meio necessário hoje, pelo qual se produz e ressoa a manifestação de hoje. **O som é a alma da forma**, essa forma que só ganha vida através do som e que age de dentro para fora. **A forma é a expressão externa do conteúdo interno**”. (grifo nosso) (KANDINSKY, 2002:21)

Vejam as reflexões que Olsen faz a partir da questão da vibração, da emanação e do som no contexto cênico. Este vínculo que se estabelece neste ponto, entre Olsen e Kandinsky, é, na minha opinião, uma das conexões mais importantes entre as reflexões sobre a anatomia sutil e energética do corpo que fizemos em capítulos anteriores, e sua contribuição ao contexto cênico, especificamente à proposta de *dramaturgia da alma* (corpo e movimento) de um *corpo conectado*.

⁵³ Na filosofia vedanta o quinto chakra localizado na garganta, tem a relação o som, com a vacuidade no sentido de vazio, do etérico, daquilo que existe na forma física, mas que não é palpável, como a voz.

“O som, por exemplo, é uma onda de energia emitida a partir de um sistema ressonante. O nosso coração, como Bentov eloqüentemente assinala, é de fato um sistema ressonante. Sabemos que o cérebro também emana ondas, da mesma forma que o nosso corpo. Realmente, como humanos participamos de um acontecimento eletromagnético e termodinâmico sobre o planeta. E como resultado, nós de fato emitimos e recebemos energia vibratória”. (BENTOV *apud* OLSEN, 2004:38)

Ou nas próprias palavras de Bentov,

“Estamos constantemente envolvidos pelo som. Possuímos até mesmo na nossa cabeça, uma abertura altamente especializada para produzir sons que possam ter significado para outras pessoas. Comunicam-nos através do som; ele é, com efeito, nosso principal meio de comunicação. Quando, de algum modo perturbamos o ar, geramos som. Quando levantamos a mão, comprimimos o ar na direção em que ela se move, e essa frente de ar comprimido viaja, afastando-se de nós, na velocidade do som, que, no ar, situa-se em torno de 1.190 quilômetros por hora. Quando fazemos movimentos periódicos com a mão, o som torna-se uma nota. (...) Quando pensamos, nossos cérebros geram correntes elétricas rítmicas. Com seus componentes magnéticos, elas se espalham pelo espaço na velocidade da luz, como fazem as ondas elétricas e os sons produzidos pelos nossos corações. Todos eles se mesclam para formar enormes padrões de interferência, que se espraiam pelo espaço e se afastam do planeta”. (BENTOV, 2000:23-52)

O som é um exemplo concreto de vibração que se torna perceptível. Ao ser uma onda de energia, ele tem a capacidade de afetar, comunicar, transmitir e transformar estruturas internas também.

“Os cientistas, agora, deram-se conta de que toda matéria, num plano subatômico é, na verdade, um padrão de energia que se move e reage de acordo com conhecidas e às vezes, desconhecidas leis. Espantosamente, essa energia age não somente como partículas, mas também como ondas (condição que ainda é um mistério). Essas ondas interagem umas com as outras, sendo que dessa interação resultam vários fenômenos. (OLSEN, 2004:38)

Podemos dizer que o movimento, o gesto e a ação nas artes cênicas possuem as mesmas qualidades do som. Eles são ondas e vibrações *pulsantes*, e é óbvio que utilizam os meios físicos para se concretizar. Mas além da forma produzida e mediante configurações e agrupações determinadas, o movimento, o gesto e a ação, criam mapas, correntes e fluxos de ressonância da energia.

Esta idéia articula-se com a aproximação que realizamos no capítulo anterior sobre questão da física quântica. Evidentemente, nossa presença cênica ao estar

cheia de vibrações e informações, é um detonante do fenômeno de emissão e recepção de ondas eletromagnéticas que se irradiam entre o ser cênico e o espectador.

“...Ciência e metafísica concordam que a realidade é um fenômeno vibratório. Ikzthak Bentov, no seu livro *Stalking the Wild Pendulum (Observando o Pendulo Selvagem)*, vai declarar que os nossos corpos físicos em essência interagem com padrões de ondas, e irão inevitavelmente, como todos os padrões de onda interativos, conter harmonias mais elevadas (você pode pensar, por exemplo, no notável dó central do piano). Ele argumenta que existem outros “corpos” compostos por harmonias mais elevadas do que aquelas do nosso corpo físico. É obvio que esses corpos podem não se assemelhar ao nosso corpo físico, porém existem e vibram em frequências relativas. Nosso corpo astral é um corpo harmônico, o mental outro, o causal outro e assim por diante. O autor afirma mais adiante que somos, de certo modo, um dispositivo de rádio que sintoniza quatro ou cinco estações “diferentes” simultaneamente. Não podemos ouvir as estações sutis, não físicas, devido ao fato de nossa estação física estar normalmente vociferando. Caso consigamos acalmar a estação ruidosa, poderemos sintonizar em harmonias superiores”. (Ibid:51)

Complementando um pouco mais nossa idéia de corpo de vibração-informação vejamos que diz o próprio Bentov a este respeito:

“...Há, porém, um outro componente da vida além do corpo físico. Sabemos que, no decurso da nossa existência, construímos e armazenamos enormes quantidades de informações. Essas informações também são energia, que está sendo organizada. (...) No decurso de uma vida (humana), organizamos um bocado de informações, em muitos níveis. Informações mentais são estruturadas, etc. Esse feixe de informações não é material, embora alguns possam dizer que é o cérebro que o contem. O que aqui temos é um “corpo” de informações. Trata-se de uma entidade não material, contendo todo o acontecimento acumulado ao longo da nossa vida, incluindo nossos traços de personalidade e nosso caráter. É o “nós” não-material. Por tanto, lidamos na vida com dois sistemas organizadores: um material e outro não-material”. (BENTOV, 2000:19)

A presença de um corpo no palco é como uma caixa de sons, de cores e vibrações, que continuamente irradiam e pulsam de dentro para fora, as quais comprometem consciente ou inconscientemente toda a estrutura invisível e subatômica desse corpo, na emanção de determinadas informações que configuram a obra. No teatro, na dança, na performance acontece portanto, uma troca vibratória, um encontro energético que evidencia as dimensões internas, sensíveis e sutis do nosso ser. O movimento de invisíveis, o som que emitimos, a sintonia, harmonia ou

frequência na qual localizamo-nos ao entrar em contato com o espectador, são fenômenos que permeiam e atravessam nosso trabalho como artistas criadores.

A partir desta idéia de corpo que irradia e vibra, podemos entender porque nesta proposta do *corpo conectado* é tão importante treinar nessa dimensão interna e energética do próprio corpo. Igual a um piano ou um violino, o corpo do ator-bailarino treinado possibilita que a *energia da platéia entre nele* (OLSEN, 2004:37-41), e possa irradiar com mais eficácia seu som interior. Da mesma maneira, podemos entender como um treinamento que estimula nossa capacidade de concentração e percepção dos invisíveis faz também com que nosso corpo seja receptáculo da *vacuidade*, quer dizer, do silêncio interno necessário que permite a escuta e a irradiação do próprio som interior.

Um corpo cenicamente *conectado* seria então nesta definição de som, um corpo que mesmo que atingindo diferentes *círculos de concentração*, se esvazia e permite que através dele circulem os sons e as vibrações autênticas da sua alma e da alma do espectador.

3.2.1.3 A Cor

Kandinsky analisa os efeitos das cores ao passar o olhar por uma paleta das mesmas. Ele descreve dois efeitos possíveis resultantes de tal ação. O primeiro, um efeito puramente físico, no qual o olhar fica atrapalhado na beleza e qualidades dessa cor. O espectador recebe uma sensação de satisfação, o olho fica excitado, mas depois se sossega e esfria. Este efeito tem estimulado sensações físicas, que são de curta duração e que são definidas neste ponto como superficiais.

“Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria. O olho recebe uma excitação semelhante à

ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Por tanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha. Ao tocar no gelo, só se pode ter uma sensação de frio físico. Quando o dedo volta a estar quente, a sensação é esquecida. Quando o olho não vê mais a cor, a ação física da pasta colorida cessa. A sensação física do frio do gelo, quando penetra profundamente, desperta outras impressões cada vez mais fortes e pode deflagar toda uma cadeia de eventos psíquicos. O mesmo ocorre com a impressão superficial da cor e de seu desenvolvimento. (...) Quando se alcança um alto grau de desenvolvimento da sensibilidade, os objetos e os seres adquirem um valor interior, e finalmente, um *som interior*” (KANDINSKY, 1996:65)

Outro efeito do resultado da contemplação da cor é o efeito psíquico, *onde a cor adquire uma força interna que ao mesmo tempo produz uma vibração anímica* (KANDINSKY, 1995:56), destacando que a *força física* é a via pela qual a cor chega à alma. Produz-se uma *ressonância*, um processo de percepção, de contato interior, um intercâmbio, uma abertura e sensibilidade que vão além dos efeitos visuais da cor. Tanto a cor quanto o som podem ser percebidos através de outros sentidos, além dos que lhe parecem ser correspondentes. A partir desta postura podemos falar do *perfume das cores ou do som das cores*, é possível entender outros fenômenos de percepção não só da cor, mas também da obra como uma criação capaz de ser recebida e construída de maneiras *multi-sensoriais*.

Com o movimento, o gesto e a ação cênica, podemos equiparar esses dois efeitos expostos por Kandinsky. Tanto espectador quanto artista mergulham no efeito superficial ou psíquico. Dentro desse plano o artista pode entrar em um fluxo de *auto-percepção* dos efeitos que seu corpo e seu movimento criam, pode reconhecer suas próprias vibrações, e a maneira como ele mesmo afeta o espaço e seu próprio corpo a partir de intensidades e misturas representadas nas diferentes *cores do seu movimento*. Por outro lado, sabemos que com o seu corpo o artista é provocador de múltiplos efeitos que o espectador pode chegar a vivenciar. Desta maneira, o artista cênico pode-se treinar como já vimos, não só no *sentido físico* da técnica, senão também no *sentido interior (espiritual)* da mesma, um sentido que

atinge essa capacidade de afetar e estimular não só as *superfícies*, mas também as profundezas e fios psíquicos e emocionais do espectador.

Analisemos outro aspecto que pode ser relacionado entre a cor e o movimento. Ao assistir uma peça de teatro, dança ou performance, não são só visão e audição que intervêm no processo de percepção e recepção das imagens e ações. Tanto espectador quanto artista amplificam e intensificam a atividade sensorial, os sentidos parecem localizar-se em cada parte do corpo na busca de vibrações e experiências. O corpo se potencializa como uma *entidade sensorial total*, onde é possível perceber os acontecimentos na cena com cada poro da pele amplificando assim um fenômeno de *ressonância interior*.

3.2.1.4 A ressonância interior

O corpo em movimento do ator-bailarino provoca e gera *sons e cores*. Este corpo pode ser entendido como um complexo conjunto de partículas, de ondas, de ressonâncias e vibrações. Nas artes cênicas, o ator-bailarino treina-se na capacidade de vibrar, comunicar, irradiar e transmitir. Ao mesmo tempo o espectador emite e recebe vibrações e deste encontro surge uma rede (*entramado*) que constitui a essência sutil e invisível do acontecimento cênico.

Nossas energias no palco unem-se às energias do espectador e cria-se uma comunhão de forças e potências invisíveis. Podemos aprofundar um pouco mais nesta relação a partir do seguinte exemplo de Bentov, o qual ajuda-nos a entender um pouco melhor o fenômeno da ressonância e da vibração entre os corpos,

“Suponha que afinemos dois violinos e, depois, coloquemos um deles numa mesa, produzindo uma nota no outro. Se observamos atentamente, veremos que a mesma corda que ferimos, num dos violinos, também esta sendo emitida pelo outro, em cima da mesa. Fica claro que entre os dois instrumentos há uma *ressonância simpática*. Vamos analisar o que esta acontecendo. Quando atritamos o arco na corda, esta vibra na sua frequência

natural, que chamamos de *autofrequência*. Sabemos que se os dois violinos estiverem corretamente afinados, as frequências naturais de ambas cordas serão idênticas. Num sistema como esse (chamemos o par de violinos de *sistema*), a transferência de energia é ótima. A tal sistema, formado por dois *osciladores sintonizados*, dá-se o nome de sistema ressonante” (BENTOV, 2000:41)

Kandinsky aproximou-se desta reflexão também, ao considerar a obra de arte um material sensível e espiritual, o qual dependendo do seu som e vibração particular pode criar ou não fluxos de ressonância com o contemplador da obra,

“No individuo altamente evoluído, o acesso à alma é tão direto, a própria alma está tão aberta a todas as impressões, que qualquer excitação que penetre até ela faz outros órgãos reagirem instantaneamente: no caso que nos ocupa, o olho –reação que recorda o eco ou a ressonância de um instrumento musical cujas cordas agitadas pelo som de outro instrumento, vibram por sua vez. Um homem cuja sensibilidade seja tão apurada é como esses bons violinos em que já se tocou muito e que, ao menor toque vibram com todas as suas fibras. Naturalmente, se nos detivermos nessa explicação, será preciso admitir que o olho esta em estreita relação não só com o paladar mas também com os outros sentidos, o que de resto acha-se confirmado pela experiência” KANDINSKY, 1996:67)

Se deslocarmos estas idéias ao pensamento cênico, iremos perceber que o acontecimento cênico em si é um potente encontro de ressonâncias e fluxos de vibração. Neste encontro o olho do espectador é uma porta a sua alma, porque o olho recebe não só o que é entregue pelo artista no campo visual, senão um *universo subterrâneo* de vibrações, de informações, de ondas e mensagens invisíveis que se codificam e re-configuram constantemente durante a obra. Por tanto o olhar do espectador, poderia ser chamado também de *olhar espiritual*, que consegue captar as sutis vibrações e emanções que permitem o fenômeno de *ressonância interior*. Este pode ser considerado um *olhar total* e amplificado, ao não se limitar unicamente ao sentido da visão, é um olhar sensível e integrado que, assim como a expressão do corpo do artista, pode ir além dos limites da própria matéria percebendo o *espírito* e o *som* da mesma.

Olsen propõe um exemplo muito interessante que pode ajudar a complementar e aprofundar esta reflexão em um contexto cênico mais definido,

“Considere a platéia um sistema massivo de oscilação, uma verdadeira bateria de energia. Quando essa bateria é levada a concentrar a sua energia sobre, digamos, a atriz

A, esta estará recebendo uma dose de energia vibratória externa à sua experiência comum. Se a atriz teve ensaio e preparação, pode carregar o seu instrumento com essa energia e, por meios práticos, transformá-la numa impressão condensada e refinada. Ela literalmente pode vibrar uma corda em si própria, sendo que a alma da platéia responderá com simpatia a esta vibração”. (OLSEN, 2004 :39)

Com esta reflexão, podemos reafirmar nossa idéia de que o ator-bailarino, além de se *conectar* com as suas próprias forças e potências físicas e invisíveis e dos seus companheiros no palco, tem a possibilidade também de se *conectar* com o público de uma maneira muito especial ao atingir um bom grau de concentração e domínio da energia. Assim sendo, atuando no plano das vibrações, a conexão se dá em quatro direções: o corpo conecta-se com suas energias interiores, conecta-se com as vibrações do tema (ou de um texto teatral específico), com os companheiros de cena e com o público.

A percepção do *não visível* faz parte da nossa obra, do nosso corpo, do nosso movimento. Esta aproximação à idéia de um universo invisível que se expressa a partir da nossa forma, oferece-nos uma visão *espiritual* através da qual é possível imaginar, perceber e criar com o que parece estar fora do limite e da forma. O *não visível* está contido dentro do visível, o *não limite* está contido na própria forma e materialidade do corpo. Por tanto mediante nossa obra (nosso corpo-nosso movimento e expressão), podemos acariciar os *não limites* do corpo, quer dizer, podemos ir além dos seus próprios limites na esfera invisível ou *espiritual*, e desta maneira desenvolver um corpo e um movimento *de cores e de sons* criando constantes ressonâncias e vibrações.

Outra idéia abordada por Kandinsky sobre a ressonância interior, a qual pode resultar muito interessante de transpor no contexto cênico, corroborando a proposição do *corpo conectado*, refere-se ao fato de criar a partir de *vibrações*. Nesta pesquisa, esta idéia faz muito sentido enquanto a utilização das metáforas de trabalho no treinamento e na criação. Por exemplo, para Kandinsky é possível “Copiar a música das cores da natureza, pintar os sons da natureza, ver os sons nas

cores e ouvir as cores musicalmente” (KANDINSKY, 1996:65-69). As metáforas de trabalho são recursos que redimensionam as potências e possibilidades de construir e gerar formas não exploradas de corpo e de movimento. Nos laboratórios do *corpo conectado*, trabalhamos este princípio de ressonância e de criar vibrações a partir de questões como: *Qual é a cor de um determinado movimento? De uma ondulação? De um giro? De um gesto? A cor de uma determinada emoção? De uma ação? De uma determinada situação? Qual o som interior que acompanha um determinado movimento? Uma pausa? Ou um silêncio?*

“Com maior razão não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influencia direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quando o artista, é a mão que, com ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa. É evidente, por tanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no principio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde. Chamaremos essa base de **Princípio da necessidade interior**”. (grifo nosso) (KANDINSKY, 1996:68)

O que para Kandinsky é a cor, para o ator-bailarino pode ser o movimento. Obtendo o movimento e a vibração certa o corpo do artista cênico pode vibrar em uma onda perfeita que cria uma ressonância e intensos fluxos de vibrações com o espectador. Dramaturgia neste território poderia ser pensada então, como a forma de estruturar e transmitir vibrações, de organizar os invisíveis, de dar consistência a uma comunicação sutil que transborda o próprio gesto, o movimento e a ação. Para a configuração eficaz desta dramaturgia, quer dizer para que ela logre pulsão e ressonância no encontro com o espectador, ela deve provir e se construir do interno para o externo (em conexão) e em consonância com uma *necessidade interior*.

3.2.1.5 Sobre a forma e o movimento abstracto

A forma no sentido estrito da palavra, não é nada mais que a delimitação de uma superfície, por outra superfície. Essa é a definição de seu caráter exterior. Mas toda coisa exterior também encerra, necessariamente, um elemento interior (que aparece, segundo os casos, mais fraco ou mais fortemente). Portanto, cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo. Tal é a definição do seu caráter interior

(KANDINSKY).

Seja qual for o movimento, ele por si só, já possui um efeito, uma qualidade e um som ou ressonância interior. Voltando um pouco e complementando essa primeira idéia sobre *o sentido do espiritual que preenche*, e depois de ter refletido sobre a questão da ressonância interior e a cor em um contexto cênico, podemos analisar que mesmo que as intenções de movimento de um corpo não estejam na construção de uma dramaturgia narrativa, o dito movimento por si só já possui um espírito, uma cor, nuances que lhe proporcionam um tipo de vida. Assim como a *cor de um movimento* produz certos efeitos, *a forma* também gera efeitos sobre a cor. Ao levar isso à prática podemos ver que um corpo pode ter uma intenção ou impulso claros a serem executados, mas não é só este o fator que determina a eficácia e potência desse movimento ou gesto. Como reiteramos em várias ocasiões, é através da própria materialidade do corpo que o movimento se consolida como potência concreta, e nesse sentido *a forma* também exerce uma influência sobre a *cor do movimento*. Quer dizer que na fusão de *forma e cor do movimento*, mesmo sendo abstratos evidencia-se também neles uma qualidade *espiritual*. Ao construir, portanto, uma rede ou tecido de movimentos, gestos, ou formas abstratas os mesmos recebem cores, nuances e qualidades inerentes a sua própria manifestação.

“Essas relações necessárias entre a cor e a forma conduzem-nos ao exame dos efeitos que a forma exerce sobre a cor. A forma, mesmo abstrata, geométrica, possui seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas as dessa forma. Um triângulo (não tendo outras características que indiquem se é agudo, obtuso ou isósceles)

é um ser. Um perfume espiritual que lhe é próprio emana dele. Associado a outras formas , esse perfume diferencia-se enriquece-se de nuances – como um som, de seus harmônicos-, mas, no fundo permanece inalterado” (Ibid:75)

Este aspecto *forma-cor* levado ao plano cênico, pode nos levar a compreender como o movimento e a forma por si só tem um valor, que mesmo sem dialogar diretamente conosco, representa outro tipo de potência e possibilidade.

“Se uma forma nos deixa indiferentes, conforme a expressão habitual “não diz nada” devemos evitar entender isso de uma maneira mais literal . Não há forma, de mesmo modo que nada há no mundo, que não diga nada. Mas esse dizer com frequência não atinge nossa alma. É o que acontece quando é indiferente entre si, ou mais exatamente, onde não convém o que seja”. (Ibid:76)

Desta maneira e coincidindo com o exposto por Kandinsky, reiteramos que não existe uma forma completamente material, mesmo sendo expressa em suas formas mais complexas e retorcidas, por mais abstrato que o movimento possa ser, por mais monocromático e simples, ele com seu próprio espírito, poderá ser interpretado de infinitas formas segundo o olhar e a necessidade de quem o recebe.

O mundo tangível é movimento, dizem os mestres; não uma coleção de objetos em movimento, mas o próprio movimento. Não há objetos “descrevendo movimentos”; é o movimento que constitui os objetos que nos aparecem: eles nada são, além de movimento. Esse movimento é uma sucessão, contínua e infinitamente rápida, de lampejos de energia (em tibetano tsal ou shug). Todos os objetos perceptíveis pelos nossos sentidos, todos os fenômenos – sejam de que tipo forem e assumam os aspectos que assumirem- são constituídos de uma rápida sucessão de eventos instantâneos. Há duas teorias, e ambas consideram o mundo como movimento. Uma afirma que o curso desse movimento (que cria os fenômenos) é contínuo, assim como nos parece um fluxo de um rio tranqüilo. A outra declara que o movimento é intermitente, avançando em lampejos separados de energia, que se sucedem uns aos outros em tão íntimos intervalos que estes são quase não-existentes.

YONGDEN

3.3 CRIAÇÃO

*O artista deve ser cego em face da forma, “reconhecida” ou não,
como também deve ser aos ensinamentos e desejos do seu tempo.
Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior,
seus ouvidos sempre atentos a voz da necessidade interior.
Então, ele poderá servir –se impunemente de todos os métodos,
mesmo daqueles que são proibidos.
Tal é o único meio de se chegar a exprimir essa necessidade mística
que constitui o elemento essencial de uma obra.
Todos os procedimentos são sagrados, se são interiormente necessários.
Todos os procedimentos são pecados,
se não são justificados pela necessidade interior*

KANDINSKY

3.3.1 SOBRE PRINCIPIO DA NECESSIDADE INTERIOR

A única fonte é a necessidade interna

Kandinsky

Todo artista criador há de expressar tudo aquilo que lhe é próprio, expõe Kandinsky como uma das causas principais pela qual surge o princípio da necessidade interior (KANDINSKY, 1996:73-106). A obra e criação de um artista estão ligadas ao seu contexto e época, mas possuem um componente da *personalidade* ou selo individual que ele coloca na sua própria obra para diferenciá-la e destacá-la de algum modo do entorno em que se desenvolve. Kandinsky valida que em prol desta necessidade, o artista pode utilizar qualquer forma para expressar-se sempre e quando ela seja *espiritualmente* a fim com a necessidade interior.

Por tanto, para Kandinsky a criação é vista como um ato de liberdade, a via pela qual o artista chega a edificar sua *verdade individual* e a construir uma verdadeira obra *espiritual*. Segundo Kandinsky, a necessidade interior nasce de três causas e está constituída por três necessidades fundamentais,

1. “Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio da sua pessoa. (Elemento da personalidade.)
2. Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época. (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época, e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.)
3. Cada artista, como servidor da arte, deve exprimir o que em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo.)” (Ibid:83)

Kandinsky nos diz também, que muitas vezes essa necessidade interior tem que dar muitas voltas para alcançar o seu verdadeiro objetivo (KANDINSKY, 2002:93) e

que no *universo interior do artista* tudo está permitido, porque nas suas regras internas e *espirituais* qualquer meio escolhido é válido se sustentado na *necessidade interior*.

Cada artista por tanto, possui seus próprios mecanismos e recursos, e cada obra será diferente ao obedecer as necessidades individuais de cada criador,

“Como a forma é apenas uma expressão do conteúdo e o conteúdo é diferente em cada um dos artistas, obviamente pode haver muitas formas diferentes ao mesmo tempo e todas elas tem o seu valor. *A necessidade gera a forma*. Os peixes que habitam nas profundezas do mar não tem olhos. O elefante tem uma tromba. O camaleão muda de cor, e assim por diante. A forma reflete o espírito do artista individual. A forma tem a marca da personalidade. (...) Isto nos conduz a uma conclusão final de que não é importante que uma forma seja pessoal, nacional ou que seu estilo seja bom, que coincida ou não com o movimento principal dos contemporâneos do artista, que esta relacionada com muitas ou com poucas outras formas, nem que seja única ou não, senão que o *mais importante do problema da forma é a questão de se ela nasceu ou não de uma necessidade interna*”. (Ibid:22-23, tradução nossa)

Ao falar deste *principio de necessidade interior*, vemos que ele está vinculado à *visão*, mas também de alguma maneira, à *missão* do artista. Quando a obra do artista esta permeada por esse matiz *espiritual*, ela possui vibrações e informações específicas sobre a visão que o artista tem do seu entorno, do mundo, da sociedade, da vida. O artista portanto, tem a liberdade que lhe é outorgada na ação de criar, mas ao mesmo tempo, tem a responsabilidade de fazer dessa liberdade um mecanismo de contato, de consciência, de progresso ou evolução no sentido de ampliação da consciência, e assim sua obra, ao aproximar-se do coração do espectador, deve ser capaz de provocar uma *troca espiritual*. Olsen refere-se a essa *visão-missão* de uma maneira muito especial,

“Transmita a simples mensagem do coração. Nenhuma separação mais. O amor é a energia que guia o artista; convida outros para assim participarem da milagrosa jornada do mundo nos assuntos espirituais - caso tais assuntos sejam importantes para você. E se são isso significa que há trabalho a ser feito, não é? É o suficiente no momento. (OLSEN, 2004:117)

Transmitir a mensagem do coração requer não só a sensibilidade, mas também a razão e o intelecto do artista; vimos que Kandinsky referiu a este encontro

como equilíbrio entre cabeça e coração, ou em outras palavras o que Eduardo Galeano traduziu como *sentipensador*. Para que a obra meramente sensível possa encontrar uma via material adequada para expressar-se, o artista tem de conhecer sua necessidade interior, reafirmar sua visão, liberar o *espírito*, e encontrar os meios afins para possibilitar o encontro alquímico que dê vida à própria obra; então ser-lhe-á revelada sua *missão*.

Antes de abordar nossa reflexão sobre a missão, analisemos alguns dos aspectos mais relevantes em relação à necessidade interior e os parâmetros criativos que determinaram o desenvolvimento do terceiro laboratório do *corpo conectado* e a criação das obras: “antesdelantes:cavilaciones & mentiras” e “DeVaNeiO”.

3.3.1.1 Necessidade interior, dramaturgia e processo de criação da obra “antesdelantes : cavilaciones e mentiras”

O aspecto que mais determinou o processo criativo e a configuração dramática desta obra foi a exploração de lembranças e acontecimentos particulares na vida de cada ator-bailarino. Em correspondência com este interesse, realizou-se um trabalho de mesa intensivo e detalhado contemplando diversos exercícios e explorações práticas com o fim de coletar e agrupar memórias em diferentes tipos de registro (visual sonoro e escrito). Com estas informações e através do trabalho de análise dramática construíram-se redes de acontecimentos que articulavam a memória pessoal, numa espécie de arquivo que ia se configurando com cada encontro e cada exploração prática. Essa análise estudava os registros realizados com o objetivo de decantar e selecionar os elementos que constituiriam a estrutura dramática geral da obra.

A estrutura dramática deste espetáculo surgiu da agrupação de acontecimentos em blocos, segundo as temáticas que coincidiam como experiências ou pontos em comum de um bailarino a outro. Cada ator-bailarino tinha uma necessidade individual, lembranças e registros internos que confluíam de múltiplas maneiras com as histórias e experiências apresentadas pelos outros integrantes da equipe. Assim, a proposta que realizei para a dramaturgia geral do espetáculo foi categorizada em *portas*; cada *porta* se apresentava como acesso a um plano específico, a uma fase ou camada de experiência ou vivência explorada pela equipe criativa tanto no trabalho de mesa quanto na indagação prática. Determinaram-se cinco *portas*,

Primeira porta> A memória: referente principalmente a acontecimentos passados, ou que tinham a ver com nossa infância ou lembranças antigas das nossas vidas.

Segunda Porta> A pele: referente ao encontro com o outro, à proximidade, ao contato, às fantasias, e lembranças gravadas na pele como sensações ou devaneios; as marcas e cicatrizes que o tempo e as diversas experiências deixaram no nosso corpo.

Terceira porta> O subconsciente: referente aos desejos, temores, ou marcas internas ocultas, não nomeadas, nem visíveis. O acesso ao próprio submundo ou terreno sombrio das nossas almas.

Quarta porta> O coração: Referente às nossas experiências emocionais, amorosas, ao conflito ou relação com outros, aos afetos e a vida emocional; aos processos particulares sobre como se vive o desamor, a carência e a solidão.

Quinta porta> A essência: O essencial da nossa existência como seres humanos, o espírito da nossa proposta. O silêncio, o vazio ou a emanção sutil. O dizer: aqui estamos, nus, expondo portas de acesso às nossas almas. Vemo-nos no nosso próprio espelho, e simplesmente compartilhamos algo do que somos por fora e por dentro.

Dentro da configuração do espetáculo, existem muitos códigos e símbolos representados nos objetos. O objeto em si é tratado como a materialização de uma “experiência de memória” que cristaliza toda sua invisibilidade e o peso que o circunscreve, no objeto mesmo. Ele possui muitos significados íntimos. Por exemplo, os bonecos de acupuntura foram propostos como um código para agrupar a totalidade da nossa proposta. Ao permanecer em pé sobre um espelho oval, os bonecos em sua representação de masculino e feminino têm uma base sob seus pés do mesmo material do qual são feitas as cinco portas. Os bonecos são a representação do corpo físico, matéria sólida, carne, manipulada e alterada pelas mãos e consciência do próprio homem; estas figuras representam também as conexões com os mundos do invisível: as emoções, os pensamentos, as lembranças, e o mais importante, um princípio de causa e consequência que envolve o homem em um influxo invisível que concatena a visibilidade com a invisibilidade do seu próprio ser.

Os espelhos são o “acesso” e a ponte de trânsito entre uma porta e outra, mas também são o reflexo, o símbolo do aparente, do véu que reflete uma irrealidade, uma mentira ou a possibilidade de uma “cavilación”⁵⁴.

Todos os elementos de cristal representam a fragilidade da condição humana, mas também a transparência e nudez da alma que foi proposta desde o trabalho de mesa com a equipe.

⁵⁴ Devaneio, cisma, fantasia.

As explorações práticas, improvisações e demais indagações e construções feitas com a equipe criativa, influenciaram em grande medida vários aspectos teóricos desenvolvidos na pesquisa, sobretudo no que tem a ver com o segundo e terceiro capítulo. Ao mesmo tempo, vários aspectos teóricos estruturados na pesquisa, após as estréias dos espetáculos, vieram complementar questões que na prática não havia conseguido perceber e analisar desde uma perspectiva mais sólida. Acredito que uma obra, mesmo que seu processo de criação tenha “finalizado” sempre está em constante crescimento e evolução dos seus componentes. Nós realizamos após a estréia na Colômbia⁵⁵ uma primeira série de ajustes, porque sentíamos que sobretudo na última porta “a essência”, não estávamos conseguindo transmitir e dizer o que queríamos. A parte mais importante, e que ainda está sendo uma descoberta muito intensa para mim, tem a ver com a questão de como a vibração que emitimos ao estar na cena, afeta e conecta-se invisivelmente ao espectador. Toca-o e envolve-o criando uma ressonância harmônica ou dissonante. Penso nisto particularmente porque ao analisar a estrutura de todo o espetáculo, percebo que ele tem um ritmo particular, lento, às vezes permeado por uma atmosfera de nostalgia, melancolia ou densidade. Conversamos sobre isto várias vezes com os meus colegas, e muito conscientes dessa qualidade decidimos manter esses ritmos e estruturas porque elas finalmente, mesmo que matizadas por esses tons sombrios, foram o resultado daquilo que no momento *necessitávamos* e queríamos expressar e por na cena. Em diversas conversas com o público após as apresentações, alguns espectadores também compartilharam comigo este tipo de sensações sobre a nostalgia, tristeza e a transmissão de sensações que eram difíceis de por em palavras. Outras vezes e particularmente em uma das apresentações da temporada de estréia em Bogotá, percebemos reações muito intensas dos

⁵⁵ Temporada de estréia 14 a 16 de Outubro de 2010, Teatro Varasanta – Bogotá.

espectadores durante o espetáculo, pessoas que choraram e soluçaram muito alto na platéia em cenas como as portas do “subconsciente” ou do “coração”.

Ao identificar essa questão da vibração e a emanção ao público, questiono-me também sobre o que nós queremos entregar ao espectador, que tipo de informações e vibrações, que tipo de ressonâncias queremos criar com nossa obra e nosso movimento. Ao ser provinda de uma necessidade muito intensa de cada um por desabafar experiências e palavras individuais, a nossa obra estava permeada de dores, de nostalgias, tristezas e eventos aparentemente incompreensíveis que deixavam de falar em uma esfera convencional para falar de uma dimensão interna e de vibração. Ainda na atualidade, continuamos a falar com a equipe sobre possíveis ajustes e melhoras, sobretudo desta última *porta*, no nosso parecer, a mais difícil de abordar ao falar do *essencial*.

3.3.1.2 Necessidade interior, dramaturgia e processo de criação da obra “DeVaNeiO”

Um dos aspectos mais relevantes no processo de criação desta obra foi o desenvolvimento da indagação prática e da montagem diretamente em um ambiente natural. Inspiradas em uma seleção de imagens de *Parke Harrison* e *Remédios Varo* abordamos a temática proposta, a partir de um roteiro básico que depois foi explorado e desenvolvido na prática como ação e coreografia.

O núcleo detonante da criação coreográfica e corporal foi a noção de *corpo energético* elaborada nos dois primeiros capítulos. Desta maneira articularam-se os princípios do *corpo conectado* (principalmente *corpo árvore* e *linhas infinitas*) com exercícios específicos e posições fundamentais de chikung shaolin (*mãos de Lohan*).

Por tratar-se de uma obra de menor formato e também pelo tempo de pesquisa e cronograma limitados a quatro semanas, a configuração dramática desta peça foi um pouco mais simples. Basicamente sua estrutura dividiu-se em trânsitos nos diferentes locais do bosque. Estes trânsitos eram deslocamentos espaciais, mas ao mesmo tempo representavam estágios internos que iam da superfície até a profundidade. Essencialmente os três personagens desta obra atravessam uma *ponte de consciência*, da escuridão à luz durante todo o percurso da obra. O trajeto poder-se-ia descrever a grandes traços, da seguinte maneira:

A cegueira, os passos perdidos da nossa consciência em busca de iluminação. O silêncio, a calma e o alívio que proporciona a conexão com a natureza e a escuta da voz da terra dentro e fora do próprio corpo. O reconhecimento dos elementos da natureza fluindo no próprio corpo (partitura coreográfica específica de lentião-chikung shaolin). A perda dos olhos físicos para ganhar os olhos espirituais, *fechar* os olhos dos sentidos⁵⁶ para obter mediante a pulsão sutil um reconhecimento mais essencial das coisas que nos rodeiam. Criar uma rede de vida entre a natureza e os nossos próprios corpos, entrelaçar fios invisíveis e os próprios cabelos e fios no coração, unidos as ramas das árvores. Entrar no núcleo do bosque, olhar da terra para o céu e escutar em quietude e reverência, a voz das árvores. Curar os galhos quebrados e sangrentos, enxergar o dano ocasionado e proporcionar uma cura. Carregar nas próprias costas a água que não posso beber; a causa e consequência dos nossos próprios atos e finalmente reconhecer a não divisão entre a natureza e nós mesmos a partir do fluxo de sabedoria na terra e na nossa própria coluna vertebral. Todas estas, imagens desenvolvidas em coreografias e ações.

⁵⁶ É comum em algumas práticas meditativas da ioga, a utilização de mudras ou exercícios para fechar ou bloqueiar os sentidos físicos com a intenção de obter uma visão espiritual. Estas praticas relacionan-se com a idéia de dirigir o olhar e a concentração ao próprio centro, sem distração, sem receber estímulos externos sensoriais. Segundo essas praticas, esse estado de concentração e foco permitirá atingir ao praticante uma abertura do olho que capta a essência e substancia *verdadeira* de tudo quanto nos rodeia.

Tanto neste espetáculo, quanto em “antesdelantes” existiu um trabalho meticuloso sobre a dramaturgia do invisível de cada ator bailarino, elaborada na compreensão, identificação e treinamento sobre o subtexto interior, a *emanação* e *vibração* correspondente a cada gesto, temática, coreografia, cena e movimento.

3.2.2 VISSÃO E MISSÃO

Encontro e conversações com Alex Grey

Uma visão artística original é adquirida a partir da cultura que nos rodeia e alcançada mediante uma profunda experiência pessoal e introspecção. Quando os artistas dão forma à revelação, a arte deles pode avançar, aprofundar e transformar potencialmente a consciência da sua comunidade.

(GREY, 1998:8, tradução nossa)

Alex Grey é um artista plástico estadunidense praticante de Vajrayana (Budismo esotérico ou tântrico) mundialmente reconhecido na atualidade pelo caráter espiritual e psicodélico da sua obra. Seus trabalhos e explorações contemplam a pintura, performance, instalação, escultura e *process art*. Sua obra tem sido catalogada como *arte visionária*, pelo seu caráter espiritualmente revelador. Em vários aspectos este é o criador com que mais me identifico e que influenciou parte desta pesquisa no que diz respeito à visão e missão criativa. Para mim, ele diz na sua obra plástica o que eu tento, e gostaria de evidenciar e dizer através da minha obra e do movimento. Sua obra traduz plasticamente a maneira como vejo, percebo e entendo o corpo. Como uma *conexão* orgânica e natural entre materialidade, espírito e luz.

Este artista estudou profundamente a anatomia humana em todos seus sentidos, desde suas configurações fisiológicas mais complexas, até delicados

detalhes de anatomia energética e sutil. Em um momento da sua vida artística, suas criações estiveram carregadas de impulsos mórbidos, ao querer explorar e confrontar em profundidade a relação com a morte e a dualidade do ser humano ao ser permeado pela escuridão e pela luz. Em consequência, suas manifestações eram de uma extrema carga e densidade e envolviam ações performáticas como as desenvolvidas entre os anos 1973 e 1975, entre as quais encontram-se: “cachorro secreto/cachorro devolvido” na qual manteve o cadáver de um cachorro atropelado em uma sacola plástica e fotografou o processo de decomposição do cadáver para depois expor essas imagens, ou “congelamento profunda” performance na qual ele permaneceu durante vários minutos em um freezer cheio de cadáveres, ou “monstros” uma serie de fotos em preto e branco de fetos malformados conservados em frascos de formaldeído; Assim como outros descritos nos livros “Sacred mirrors”, “Transfigurations” e “The mission of art”, Grey passou por uma serie descobertas, revelações e processos interiores que o levaram a entender sua criação como um trabalho xamânico⁵⁷, e a transformar sua criação em uma expressão *positiva* que revelasse uma *verdadeira cartografia visionária dos mais altos potenciais da consciência humana*. (GREY, 2003:11)

Através de diversas manifestações artísticas, Alex Grey revela-nos na sua obra, a visão de um ser integrado em suas naturezas materiais e imateriais, e compartilha nos seus escritos, sua experiência particular de criação como *artista xamã*, narrando experiências que vão desde seu trabalho como dissecador de cadáveres em um necrotério, até as visões cósmicas com ácidos, ayahuasca e outros alucinógenos como LSD.

⁵⁷ *Mago, sacerdote e curandeiro, o xamã é temido e reverenciado nas culturas nas quais ele pratica. Um xamã é aquele que empreende o caminho que desafia as normas sociais estabelecidas –os valores e símbolos sacros- a fim de alcançar a sabedoria e poderes curativos que são seu objetivo, de acordo com a percepção da realidade que conforma o sonho coletivo da humanidade sonâmbula e declara a posição dele à sociedade altamente desenvolvida.* (GREY, 1993 :18, tradução nossa)

Grey possui uma forte influência budista no seu trabalho e visão artística. Sua obra abarca e evidencia as dimensões sutis do corpo, os fluxos, as concatenações e corpos invisíveis que se encontram como potência no corpo físico. O corpo na obra de Grey nos é entregue como um corpo translúcido, luminoso ou visivelmente permeável na sua materialidade, quer dizer que evidencia a estrutura anatômica e energética interior. É um corpo físico no qual a pele se faz transparente e abre passo a uma visão sutil do interior. Vemos portanto na obra de Grey, um corpo sem divisão, unificado nas suas potências visíveis invisíveis e espirituais,

“O que eu acho particularmente notável sobre as figuras de Alex Grey é sua transparência, que pode-se ver diretamente através da pele a substância dos corpos. Isto dá-lhes uma inocência misteriosa; estão nus de verdade, até o último detalhe do ego corporal, como disse Freud, o primeiro ego. (...) O caráter revelador –visionário- da interpretação, esta reafirmado pela arte luminosa que rodeia à figura translúcida, confirmando sua própria luz interior, a luminescência que devido aos ritmos semelhantes a uma onda, complementam não só a figura, senão que parece estender-se infinitamente a força de vida dentro dela. (GREY, 1993:47, tradução nossa)

Conheci a obra deste artista, no primeiro semestre de 2010, e a partir desse momento interessei-me profundamente por articular minha pesquisa e proposta do *corpo conectado*, com esta idéia de arte visionária. Ao indagar no terreno conceitual e teórico de Grey defrontei-me com uma interessante proposta de visão e missão da arte. Uma das contribuições mais valiosas neste encontro, e a qual considero sumamente importante ao querer falar da missão e visão do artista, é o que Grey reconhece como *os três olhos do artista*:

“De acordo com a filosofia eterna – núcleo místico comum às maiores tradições espirituais do mundo - os homens e mulheres possuem pelo menos três diferentes formas de conhecimento: o olho da carne, que explora o mundo material, concreto e sensual; o olho da mente, que explora o mundo simbólico, conceitual e lingüístico; e o olho da contemplação, que explora o mundo espiritual, transcendental e transpessoal. Não são três mundos diferentes, senão três aspectos de um único mundo revelado através de diferentes formas de conhecimento e percepção. Estes três olhos não são entregados à pessoa ao mesmo tempo. Em vez disso, desdobram-se em uma seqüência que vai desde o mais inferior até o superior. (...) O olho da carne tende a explorar o mundo prepessoal, preverbal, preconceitual, um mundo de coisas e de corpos. O olho da mente tende a explorar um mundo pessoal, verbal e conceitual, um mundo de ego e mente. E o olho da contemplação tende a explorar um mundo transpessoal, transverbal e transegoico, o mundo da alma iluminada e do espírito. O primeiro reino visível aos olhos da percepção é constituído sensibilia, ou fenômenos que podem ser percebidos pelo corpo. O segundo

reino é constituído por intelegibilia, ou objetos percebidos pela mente. O terceiro reino é conformado por transcendellia, ou objetos percebidos pela alma e pelo espírito. Em diversas tradições contemplativas, o conjunto destes três reinos – desde a coisa/corpo até o ego/mente e alma/espírito - é conhecida como a grande cadeia do ser”. (Ibid:9, tradução nossa)

Partindo desta noção, poderíamos nos perguntar então com qual olho enxergamos, propomos e criamos nossa obra. Com o olho da carne? Com o olho da mente? Ou com o olho da contemplação? O que vemos no mundo? No nosso entorno? O que temos dentro de nós? Como traduzimos isso à obra? Sobre que queremos e necessitamos falar? Sobre um mundo de coisas e de corpos? Sobre um mundo de símbolos, de conceitos e de mente? Ou sobre um mundo de alma e de espírito?

Obviamente o artista é livre de enxergar a partir de qualquer destes olhares, ele pode localizar-se especificamente em um deles, ou criar tecidos de um olhar para o outro, porque tal e como descreve Grey, estes olhos não estão separados, são entregues ao artista em uma ordem progressiva, de acordo com seu grau de consciência e conhecimento, mas os três fazem parte de um único olhar total.

Vejamos também como, ao contextualizar a busca da arte espiritual, Grey realiza uma interessante aproximação à obra de Kandinsky e outros pioneiros da arte abstrata,

“Muitos pioneiros da abstração moderna como Kandinsky, Mondrian, Malevich, Klee e Brancusi, intuíram que uma nova espiritualidade na arte poderia ser o espírito aproximado direta e imediatamente, não as formas míticas da mente religiosa ou mediante imagens representativas, senão através da intuição direta e a realização contemplativa. Eles sentiam que de fato, haviam sido empurrados além da mente individual e do corpo; e descobriram, através da sua arte, uma genuína e poderosa aproximação ao espírito mesmo. Estavam revelando e retratando não só a sensibilia ou a intelegibilia, mas também a transcendellia. A arte não era apenas as habilidades técnicas de observação, execução ou criatividade, mas um método de crescimento espiritual e desenvolvimento por parte do artista. A verdadeira arte, de acordo com Kandinsky, deve envolver o cultivo da alma e do espírito: “o artista deve treinar não só o olho, mas a alma também, para que possa considerar as cores em uma escala própria e que assim estes cheguem a ser determinantes na criação artística.”(Ibid:13, tradução nossa)

Ao pensar nosso trabalho de criação artística nesta dimensão de busca e crescimento *espiritual*, e de acordo com nossos objetivos e interesses pessoais, podemos definir mais claramente quais são os elementos que determinam nossa visão e missão. A pesquisa do *corpo conectado* se sintoniza com a visão destes artistas, ao propor treinar e criar não só com olho físico, mas com o olho da alma, quer dizer, nossa visão integrada: mente, matéria e espírito. A arte, portanto, no contexto dessa pesquisa, é sinônimo não só das qualidades técnicas e criativas do artista, mas, sobretudo de uma via para um desenvolvimento interior = espiritual do artista e sua sociedade.

“Toda obra de arte encarna a visão do seu criador e revela uma faceta da mente coletiva. Os artistas oferecem ao mundo a dor e a beleza da sua alma como um presente para curar e abrir os olhos e curar o coletivo. A fim de produzir as melhores obras, os artistas perdem-se a si mesmos no fluxo energético da criação, tornando-se possuídos pelo espírito da arte”. (GREY, 1998:8)

Coincidindo e complementando algumas das idéias de Olsen e Kandinsky, Grey realiza contribuições a diversos aspectos desta pesquisa, como, por exemplo no que diz a respeito da alma (soul), ou a referir-se ao sentido de intimidade ou interioridade na metáfora “estúdio do coração” (*studio of the heart*)

“No coração do artista há um estudo. A alma trabalha ali constantemente, indo e voltando entre o espírito e a matéria. Cada momento, cada som, cada visão, gosto, cheiro e sentimento, é uma criação brilhante dinamicamente colorida com emoção e significado. Em devaneio, o artista entra no estudo do coração e é impressionado pelo trabalho da alma. O artista trabalha para levar essas revelações a uma forma tangível. Anjos e demônios competem para levantar a mão do artista. Cada obra de arte é possuída pelas forças invisíveis que motivam a criação da mesma. O artista se converte em um testemunha profético da verdade do tempo e um mensageiro do eterno. Ao tocar nosso mais profundo centro, a arte grandiosa transmite a condição da alma e acorda o poder curativo do espírito. A arte é uma comunhão de uma alma a outra, oferecida através da linguagem simbólica da forma e do conteúdo. Um artista cria uma forma sensível, mediante o uso harmonioso do meio (pintura, argila, música, etc.) a qual expressa o conteúdo pelo assunto e sentimento”. (Ibid:19)

Sabemos também que não é só a partir dos impulsos do coração e do espírito que o artista materializa sua obra, senão que ele deve fortalecer e aprimorar ao máximo sua técnica, já que é através dela que consegue transmitir com mais detalhe

e precisão a dimensão da sua visão. No caso da obra de Grey esse domínio técnico é facilmente apreciável na complexidade minimalista da suas pinturas, domínio da cor, da luz, e os milhares de detalhes exatos dos seus desenhos. Vejamos o que diz ele a este respeito:

“Apos uma vida de acumulação de teorias e técnicas, o artista deve jogar tudo fora e retornar à zona zero –o vazio- mente e tela em branco. Para o praticante de zen, este estado é chamado da mente do iniciante, render-se a fato de não saber o que vem na continuação, e uma sintonia com o núcleo do fluxo criativo. Nas artes sagradas hindus, a surpresa é um dos elementos essenciais da beleza. No taoísmo e nas artes zen, a espontaneidade é especialmente reverenciada. Os artistas são criadores auto-reflexivos que dependem da intuição como guia”. (Ibid:27, tradução nossa)

Podemos pensar que o corpo cênico também acumulando técnicas e teorias, busca cada vez mais uma perfeição dos seus mecanismos de transmissão, até chegar ao ponto em que ele mesmo tem necessidade de se “esvaziar” para dar passo à livre expressão do espírito. Mais próximo da linguagem cênica, nos fala o mestre de butô Tadashi Endo⁵⁸,

“Seja tolerante, e se dê a oportunidade de experimentar coisas novas desde a paisagem do vazio. Seja Transparente e vazio. Seja nada. Sem nome, sem sexo, sem endereço (...) Todas as coisas que a natureza deu para nós, transpassam nossa alma...”(Diário de trabalho no workshop *o visível e o invisível no corpo do ator-bailarino*- Fevereiro 2011).

Outro vínculo que podemos estabelecer entre a pesquisa do *corpo conectado* e a arte visionária de Grey é a concordância entre visão do corpo a partir da filosofia oriental, especificamente a visão de corpo multidimensional do artista, e, a partir da contemplação desse estado, à criação de obras capazes de serem percebidas multidimensionalmente⁵⁹.

⁵⁸ Tadashi Endo (1947) coreografo e dançarino Japonês de butoh, discípulo de Kazuo Ohno, diretor do centro coreográfico e festival internacional MAMU- com sede em Göttingen, Alemanha.

⁵⁹ “A arte pode apontar aos diversos níveis da realidade do corpo físico, as emoções, o intelecto, a intuição, e o espírito. A arte pode tornar visíveis os corpos de energia sutil, como nas pinturas de santos com halos e auras, e proporcionar um lar para os demônios fantásticos e os luminosos seres angélicos”. (GREY MISSION OF ART, 1998: 29, tradução nossa)

Visão e missão do artista, assim como a configuração da verdade individual, são vias que ajudam a identificar o selo particular que imprimiremos na nossa criação, nossa singularidade. Para cada artista este processo é único, individual, e pessoal, não existem regras definitivas, nem parâmetros igualmente aplicáveis em todos os casos, porque como vimos ao longo deste capítulo a *verdade, visão e missão* na arte depende de um conjunto de particularidades e *necessidades* próprias do artista.

Neste caso específico da pesquisa do *corpo conectado*, vemos que tanto dramaturgia e criação são permeadas pelo componente *espiritual*, entendendo que para o corpo cênico, existe um corpo de som, um corpo de luz, um corpo vibração e emanção, além dos corpos emocional, instintivo e intelectual que intervêm na construção da nossa obra. O *corpo conectado* é o corpo físico cênico interagindo conscientemente com esses outros corpos e dimensões da sua existência energética, invisível e sutil; portanto sua dramaturgia aborda-se como uma organização interior; uma dramaturgia da alma do movimento, mas também da alma do artista e da própria obra.

ORAÇÃO DO ARTISTA

CRIADOR DO UNIVERSO,
Quão infinitos e surpreendentes
São os seus mundos.
Obrigado
Pela sua arte sacra
e presença substancial.

IMAGINAÇÃO DIVINA,
Perdoa a minha cegueira,
Abre todos os meus olhos.
Revela a luz da verdade.
Deixa a beleza original
Guiar cada curso.

CRIATIVIDADE UNIVERSAL,
Flui através de mim desde meu coração
através da minha mente até minha mão,
Infunde meu trabalho com espírito
Para alimentar as almas famintas.

Alex Grey

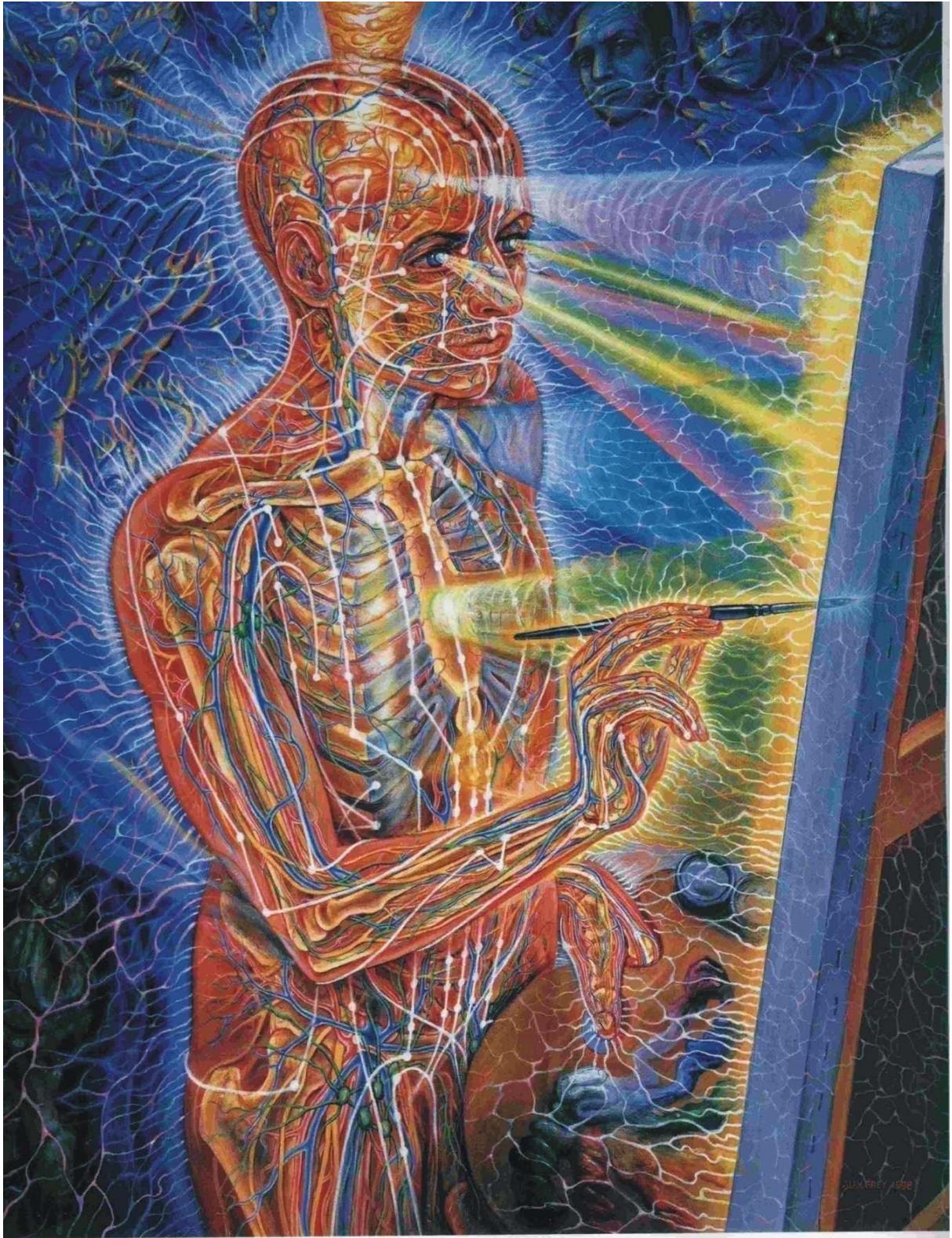


Figura 17. "Painting". 1998. Alex Grey.
Óleo sobre tela. 76.2x101.6cm

3.3 MANIFIESTO DE DRAMATURGIA e CRIAÇÃO DO CORPO CONECTADO

1 O espírito é a força que estrutura e impulsiona nosso movimento integrado (materialidade - substância).

2 Conectamos o visível ao invisível e somos guiados pela intuição.

3 O corpo permite-nos acariciar e alcançar estados fora da materialidade do mesmo.

4 Procuramos estados limite, a máxima expressão física, a constante pulsão consciente, a cercania à alma.

5 Nossas coreografias, partituras e ações obedecem sempre a um som e uma música interior.

6 Nosso movimento sempre será a música visível de uma emanção consciente e viva.

7 Treinamos não só no sentido físico da técnica, mas também no sentido interior, energético e espiritual da mesma. Afinamos a capacidade de afetar e estimular, não só as superfícies senão também as profundidades e fios psíquicos, energéticos e emocionais do espectador.

8 Queremos com nossos corpos provocar e gerar sons, ressonâncias e vibrações, treinamos e criamos a capacidade de emitir, emanar e vibrar e cultivamos a visão de corpo multidimensional.

9 É possível criar com o que está além do limite e da forma.

10 Amamos o corpo e o movimento. O corpo em caídas vertiginosas, em suspensões, em velocidades e silêncios. A dança, o gesto e o movimento é a via que escolhemos para poder falar e aproximarmos a outros mediante nossa obra.

11 Reconhecemos a liberdade que possuímos como artistas para construir nossa própria verdade, nossa poética e missão. Não temos barreiras para compor e explorar. Queremos criar, jogar e descobrir. Nunca ter certezas, nem achados definitivos, só novas buscas, novos caminhos para entender e viver o corpo.

12 Cultivamos a intuição e acreditamos na configuração de um discurso artístico sensível no qual cada um contribui com seu próprio corpo e voz, com as próprias idéias e interesses. Somos artistas criadores, temos a capacidade de ver o mundo de uma maneira especial e incorporamos na obra a visão que temos da nossa realidade social, da nossa condição humana, nosso contexto e cultura, com a intenção de provocar reflexão, movimento e pensamento em nós mesmos e nos que assistem ao teatro para ver-nos.

13 Somos corpo carne, corpo mente e corpo espírito.

3.4 COMENTÁRIOS FINAIS

Além do *princípio da necessidade interior*, dos *três olhos do artista* e demais aproximações realizadas neste capítulo, para mim, existem demasiados impulsos que Kandinsky, Olsen e Grey entregam nos seus escritos os quais poderiam ser equiparados e pensados no contexto criativo das artes cênicas, da dramaturgia, do corpo, da alma e do movimento. Poderíamos criar centenas de enlaces e paralelos a partir das idéias do mundo plástico e conceitual destes artistas com relação ao nosso pensamento corporal e dramático nas artes cênicas. Portanto, gostaria de esclarecer que esta foi uma aproximação aos pontos que considerei mais relevantes e possíveis de serem articulados no pensamento sobre o corpo cênico, os quais têm por objetivo guiar os laboratórios criativos dentro da idéia apresentada de *corpo conectado*.

Quando comecei este processo de pesquisa acadêmica, o meu universo criativo estava fragmentado e não o reconhecia muito bem. Existiam idéias soltas, pedaços e experiências flutuantes que com os laboratórios, as leituras, as reflexões, os encontros e todas as vivências durante este tempo, foram interconectando-se e adquirindo um sentido muito profundo e novo para mim. Agora, percebo outro tipo de clareza e disposição referente à minha própria obra e pesquisa, aos seus propósitos e seus componentes. Sei que neste processo de busca criativa, nunca existirá um resultado ou obra final, muito pelo contrário, diante de novos achados sempre aparecem milhares de dúvidas novas e questões a serem investigadas.

Qual é a verdade individual que procuro na configuração do meu projeto poético? Qual é o núcleo e pulsão primordial dessa verdade? Quais os componentes desse meu universo criativo particular? Quais as necessidades, os mecanismos, os procedimentos e as alternativas que emolduram a minha pesquisa? Como posso revelar-me e acontecer através da minha própria obra? Nesta pesquisa estas questões

foram de muita importância; não tentaram ser resolvidas de uma maneira unívoca, tentaram ser motivações, sismos e estremecimentos para o meu *ser criativo*. Navegando nelas experimentei - e ainda experimento - a sensação de estar na frente de uma tela em branco e de óleos de mil cores prontos a serem utilizados com liberdade, autonomia e decisão. Muitas palavras, imagens, ações, conceitos e idéias entrecruzam-se, e sei que ao invés de utilizar minhas mãos como pincel, continuarei a utilizar meu corpo, minhas vísceras, meus pensamentos, meu *olhar espiritual* e minhas vivências para colorir e edificar esta proposta.

Com esta pesquisa tive a satisfação de ser como uma criança, perder-me e achar-me no meu próprio jogo de caos e liberdade. Tive a satisfação de enxergar na obra e no projeto de criação = o próprio projeto de vida e de *verdade poética*. Configurei um universo próprio, do interior para o exterior, e entendi o ato criador inserido numa continuidade infinita e evolutiva, na qual aceitamos as constantes mortes e nascimentos que estão ligados ao ato de decidir e criar, não desde atitudes fixas, estáticas ou estancadas, senão desde a apreciação e vivência das mudanças e evolução dos próprios interesses e dessa contínua *impermanência* que permeia nossa arte e vida.

Esta pesquisa foi uma tentativa por tocar meus próprios limites, por refletir e traduzir a experiência destes 10 anos de criação, a princípios e motivações concretas, que pudessem servir a outros e a mim mesma, como ferramentas *impermanentes* para entender e perceber o corpo desde uma visão particular de *in(di)visibilidade*.

3.5 AS OBRAS RESULTANTES DOS LABORATORIOS CRIATIVOS DO CORPO CONECTADO

A obra de arte é composta de dois elementos: o interno e o externo. O elemento interno visto por separado é a emoção da alma do artista e como tal, tem a capacidade de provocar na alma do contemplador uma emoção essencialmente similar. Como a alma se une ao corpo, normalmente não pode receber vibrações senão pelo sentimento. O sentimento é portanto, uma ponte do imaterial ao material (artista) e do material ao imaterial (contemplador): emoção-sentimento-obra-sentimento-emoção. O elemento interno da obra é seu conteúdo. Consequentemente é necessário que exista uma vibração da alma. Caso contrario, não pode se gerar obra nenhuma, mas apenas uma aparência. A obra, é portanto, em suma, uma fusão inseparável do elemento interno com o elemento externo, do conteúdo com a forma. O elemento decisivo é o conteúdo. A forma é a expressão material do conteúdo abstrato. Assim, a escolha da forma depende da necessidade interna, que é essencialmente, a única lei invariável da arte.

KANDINSKY

antesdelantes

Cavilaciones & Mentiras



...E quem disse que as coisas são como as vemos?
Depois de tudo, vemos o que queremos ver,
O que imaginamos ver,
o que podemos.

“ A dança não é emoção, paixão por uma mulher, cólera contra um homem. Creio que a dança é mais originária (primal) do que isso. Na sua essência, na nudez da sua energia é uma fonte de onde a paixão e a cólera pode nascer sob esta ou aquela forma particular, a fonte de energia de onde pode ser canalizada a energia que atravessa os diversos comportamentos emocionais. É a exposição explosiva dessa energia, quer dizer, a energia elevada a uma intensidade suficiente para fazer fundir o aço em alguns bailarinos, que proporciona grande excitação. Não é o sentimento de alguma coisa, é uma chicotada no espírito e no corpo que os insere numa ação tão intensa que, durante o breve momento em causa, o espírito e o corpo formam um só.”

CUNNINGHAM, M.







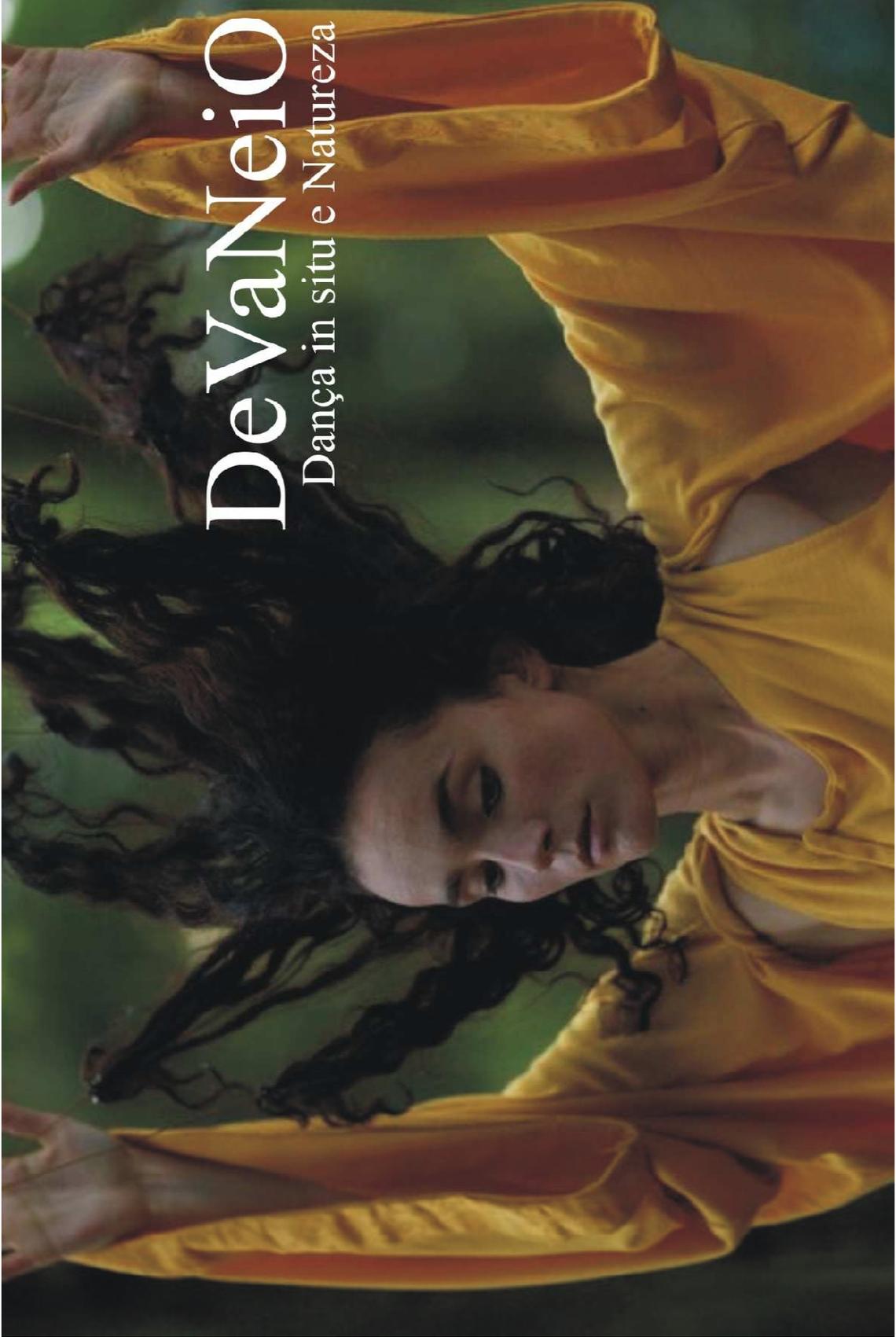












DeVaNeio

Dança in situ e Natureza

“Uma dança que seria uma sutil tradução da luz e da brancura. Tão pura, tão forte, que a gente diria: é uma alma o que vemos se movimentar, uma alma que tem alcançado a luz e tem encontrado a brancura. Alegria nos que se movimente assim. Através do médio humano, obtemos uma sensação satisfatória de movimento, de luz, de coisas alegres. Através deste meio humano, o movimento da natureza circula através nosso, nos é transmitido pela bailarina. É uma oração esta dança, cada movimento alcança com longas ondulações o céu, e se converte em parte do ritmo eterno das esferas”.

DUNCAN

















FOTOGRAFIAS

“antesdelantes: Cavilaciones & Mentiras”

Casa Del Teatro Nacional e Teatro Varasanta Bogotá

1. Fotógrafo: Federico Rios. p.219
2. Fotógrafo: Federico Rios. p.223
3. Fotógrafo: Federico Rios. p.225
4. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.227
5. Fotógrafo: Carlos Mario Lema.p.229
6. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.231.
7. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.233.
8. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.235.
9. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.237.

“DeVaNeiO”

Jardim Botânico “José Celestino Mutis” Bogotá

1. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.239.
2. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.243.
3. Fotógrafo: Ruth Aguilar. p.245.
4. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.247.
5. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.249.
6. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.251.
7. Fotógrafo: Gustavo Gutierrez. p.253.
8. Fotógrafo: Gustavo Gutierrez. p.255.
9. Fotógrafo: Carlos Mario Lema. p.257.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. Diccionario de filosofía. Español. Fondo de cultura economica, San Lorenzo, MEXICO, 2004.

ALMEIDA, Cecilia. Gesto Inacabado. Processo de criação Artística. Ed. Anna Blume, 3ra Edição, São Paulo.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Martin Fontes Editora, São Paulo, Brasil, 1996.

_____. O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Martin Fontes Editora, São Paulo, Brasil, 1996.

_____. A poética do espaço. Martin Fontes Editora, São Paulo, Brasil, 1996.

_____. A Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACON, Francis. Logica da sensação. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 2007.

BENTOV, Izthak. A espreita do pendulo cósmico. A Mecânica da consciência. Cultrix/Pensamento, São Paulo, 2000.

_____. Stalking the wild pendulum, New York, Bantam Books, 1977.

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espirito. Martin de Fontes, São Paulo, 2006.

BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. tradução: Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970

_____. O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. tradução: Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CALVINO, Italo. “Seis propuestas para el próximo milenio”. Ediciones siruela s.a Madrid, 1994.

CARDONA, Patricia. La percepción del espectador. México, INBA/CENIDI. Danza/escenologia, 2000.

_____. Anatomía del crítico. México, INBA/CENIDI. Danza/ Portico de la ciudad de México. 1991.

_____. La Dramaturgia del Bailarín “El cazador de mariposas”. México, INBA/CENIDI. Danza/ Portico de la ciudad de México. 1991.

CHEKHOV, Michael. Para o ator. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

DALE, Cindy. The subtle body. An encyclopedia of your energetic anatomy. Ed. Sounds true, Boulder, Colorado, 2009.

DETHLEFSEN, Thorwald e DAHLKE, Rudiger. La enfermedad como camino, Editorial Plaza y Janes, Barcelona, 1993.

ELIADE, Mircea. Herreros y alquimistas, Alianza Editorial S.A, Madrid, España, 1974.

_____. El Yoga Inmortalidad y libertad. Fondo de cultura económica, México, 1991.

FERRACINI, Renato. Café com queijo: Corpos em criação. Hucitec, Aderaldo & Rothchild Ed.São Paulo, 2006.

FERRACINI, Renato. Corpos em fuga, Corpos em Arte. Hucitec, Aderaldo & Rothchild Ed.São Paulo, 2006.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança – Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. O corpo em movimento. O sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes, editora Annablume, 2002.

FOUCAULT, Michael. “A Hermenêutica do sujeito. Curso dado no Collège de France (1981-1982)”. Tradução Marcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail, Ed. Martin Fontes, São Paulo, 2006.

_____. Dits et écrits. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 783, Tradução de Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento)

FUENMAYOR, Victor. El cuerpo de la obra. Editorial instituto de investigaciones literarias y lingüísticas de la universidad del Zulia, Facultad de humanidades y educación, Maracaibo, Venezuela 1999.

GALEANO, Eduardo. O livro dos abraços, tradução de Eric Nepomuceno. 69. Ed. 6 Porto Alegre: L&P, 2002.

GIL, José. Movimento total. O corpo e a dança. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2009.

GIL, Jose. Movimento total. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2002.

GILLES, Deleuze. GUATARRI, Felix. Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, Editora 34 São Paulo Brasil, 1995.

GILLES, Deleuze. O ato de criação. Palestra de 1987, Edição Brasileira, Folha de São Paulo, 1999.

GREY, Alex. The mission of art. Shambala, Boston & London, 2001.

_____. Transfiguraciones. Ed. Inner traditions International, Mexico D.F, 2003.

_____. Espejos Sagrados, El arte visionario de Alex Grey. Ed. Inner traditions International em español, Rochester, Vermont, 1993.

HARIHARANANDA, Paramahansa. Kriya Yoga. Editora Lotus do saber, Rio de Janeiro, 2006.

HEIDEGGER, Martin. A Questão da técnica. Cadernos de tradução No. 2, DF-USP, 1997.

HOGUE, Raimund. “Pina Bausch”. Barcelona, Ultramar Editores, 1989.

JODOROWSKI, Alejandro. Psicomagia. El ojo del tiempo, Ediciones Siruela, España, 2004.

_____. La Danza de la realidad, Ediciones Siruela, España, 2004.

JUNG, Carl.G. The Pshycology of Kundalini Yoga, notes of the seminar given in 1932, Edited by: Sonu Shamdasani, Bolligen Series, XCIX, Princeton University press, 1996.

_____. Psychological commentary on Kundalini Yoga. Spring Publications, Zürich, Suiza, 1975.

JUNG, Carl.G. O homem e seus símbolos. Nova Fronteira Ed., Rio de Janeiro, 1993.

KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el Arte. Editorial Labor. Grupo Editor Quinto Centenario, Bogotá- Colombia, 1995.

_____. Do espiritual na arte. Martins Fontes, São Paulo, 1996.

_____. Escritos sobre arte y artistas, Editorial Sintesis, España, 2002.

_____. Punto y línea sobre el plano. Ed. Caronte estética, argentina, 2007.

KINGSLEY, Peter. Filosofía Antigua misterios y magia: Empédocles y la tradición pitagórica- editorial atalanta, 2008

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LLOYD, Seth. Programming the universe. New York, Vintange, 2006.

MATOSO, Elina. “El cuerpo territorio escénico”. Buenos Aires, Editorial Paidos técnicas y lenguajes corporales, 1996

NUÑEZ, Vivian. “El cuerpo como herramienta creativa en el proceso de construcción de La imagen dramática” Monografía de Grado, Universidad El Bosque, Bogotá Colombia, 2004.

_____. “Efluvia” Proyecto Beca de creación en danza, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2008.

_____. “Efluvia: Lo que los ojos no ven” Roteiro dramaturgico e coreográfico, Iberescena, Bogotá, Colômbia, 2007.

OIDA, Yoshi. O ator invisível. Ed. Vialettera, São Paulo, 2010.

OLSEN, Mark. As mascaras mutáveis do Buda dourado. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.

PAVONI, Emanuel. Tradução, adaptação e notas. Excerto do ensaio “A DOUTRINA GREGA ESOTÉRICA DOS ELEMENTOS” sobre JOHN OPSOPAUS, {S.I:s.n},1998.

PERCIVALE, Andres. El Cuerpo es el Piano y el Espíritu es el Sonido. Grupo Editorial Norma, Bogotá.

P.D OUSPENSKY. In search of the miraculous, New York, Harcourt Brace and Jovanovich, Inc., 1949, p. 105.

PONTY, Merleau. O visível e o invisível. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2007.

RAGHABANANDA, Rajarshi. El infinito dentro de lo finito. Asociación Arca del amor Hariharananda, Perú, 2008.

REID, DANIEL. El tao de la salud, el sexo y la larga vida. Un enfoque práctico y moderno de una antigua sabiduría. Ed.Urano, Barcelona, 1990.

RIBEIRO, Almir. "Kathakali - Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia", Rio de Janeiro : A. Ribeiro, 1999

SANCHEZ, José Antonio. Dramaturgias de la imagen. Cuenca, Colección monografías, 1999.

_____. “La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias” Ediciones Akal, Madrid, España, 1999.

STANISLAVSKY, Constantin. An actor prepares, traducido por Elizabeth Hapgood, New York, Theatre arts books, 1936.

_____.the Art of the stage, traducido por David Magarshack, New York, Hill & Wang, 1961, p. 164.

TANSLEY, D. V., *Subtle Body: Essence and Shadow*, Thames & Hudson, 1977.

VARO, Remedios. Catalogo razonado. Ediciones Era, Mexico, 2002.

V.V.A.A. Revista Temporada Brasil- Argentina de Kazuo Onho. Intercambio Cultural Brasil – Japão- Argentina 1986. São Paulo, Brasil, 1986.

V.V.A.A. Cuerpo entre líneas. Orquesta Filarmónica de Bogotá, Secretaria Distrital de Cultura de Bogotá, Colombia 2010.

YOGANANDA, Paramahansa. La Búsqueda eterna. Self Realization Fellowship, Los Angeles, California, 2006.

ZARRILLI, Philip B. Acting (Re)Considered. Theories and practices. Ed. Routledge, London and New York, 1995.

VIDEO

PETER, Joseph. Zeitgeist, the Movie, Part I. "The Greatest Story Ever Told" 2007, disponível em <http://www.zeitgeistmovie.com/>, acesso em maio de 2011)