

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**Márcia Donadel**

**PERFORMAÇÃO:  
O LESSAC WORK E OS VIEWPOINTS EM PERSPECTIVAS  
SOMÁTICAS PARA A FORMAÇÃO DO PERFORMER  
E O PROCESSO DE CRIAÇÃO**

PORTO ALEGRE

2019

**Márcia Donadel**

**PERFORMAÇÃO:  
O LESSAC WORK E OS VIEWPOINTS EM PERSPECTIVAS  
SOMÁTICAS PARA A FORMAÇÃO DO PERFORMER  
E O PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvia Balestreri Nunes

PORTO ALEGRE

2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Donadel, Márcia  
PERFORMAÇÃO: O LESSAC WORK E OS VIEWPOINTS EM  
PERSPECTIVAS SOMÁTICAS PARA A FORMAÇÃO DO PERFORMER E  
O PROCESSO DE CRIAÇÃO / Márcia Donadel. -- 2019.  
319 f.  
Orientador: Silvia Balestreri Nunes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. Lessac Work. 2. Viewpoints. 3. Prática como  
Pesquisa. 4. Somática. 5. Tradução corporificada. I.  
Balestreri Nunes, Silvia, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer as inspirações e as contribuições de todos que estiveram de alguma forma ligados à trajetória dessa pesquisa. Gostaria de iniciar mencionando os profissionais e as instituições que permitiram essa imersão.

Expresso meu mais profundo agradecimento e admiração à minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvia Balestreri Nunes, pela confiança e incentivo, além de valiosos e profundamente inspiradores momentos de orientação. Silvia, você é um grande exemplo de competência com sensibilidade e profissionalismo com amor. Nessa longa parceria que uniu os anos de mestrado e doutorado, carrego comigo experiências inesquecíveis que espero poder propagar.

Um agradecimento carinhoso à minha co-orientadora do estágio sanduíche no exterior, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karen Wood, pela acolhida “*thoughtful and caring*”, e pelos encontros “*enthusiastic and productive*” de orientação com muitas trocas de conhecimento e listas ricas de referências bibliográficas.

As duas orientadoras me honraram com um encontro inesquecível nas dependências do campus Londres da Coventry University, em janeiro de 2019. Nesse momento, a falta de ar e o excesso de ar ao mesmo tempo me deixaram plena de celebração pela pesquisa em Arte no Brasil. Vida longa!

Dedico um especial agradecimento aos performers Ana Caroline de David, Carina Corá e Fernando Zaslavsky pela total disponibilidade e receptividade a esse mergulho tão profundo que realizamos juntos.

Agradeço também aos queridos Bruna Casali e Luiz Acosta pelo excelente trabalho de iluminação cênica em Procurando Emily; Jessica Barbosa pela disponibilidade e lentes penetrantes nas fotos das nossas experiências de cena; e à equipe do 13º Festival Palco Giratório Sesc-Porto Alegre 2018, pela oportunidade de abrir cena e pesquisa ao público em geral.

Gostaria de agradecer também às colegas e amigas Andrea Soares, Silvana Baggio Ávila, Geraldine de La Mata e Tiane Quadros, pelas interlocuções ricas em ideias e crescimento reflexivo.



Não poderia deixar de citar Mônica Dantas, Eline Kieft, Catalina Neculai, Sarah Whatley, Pamela Matt, Frank Camilleri, Cassiano Quilici, Suzi Weber, Cristiane Werlang e Patricia Leonardelli que contribuíram de forma especial em algum momento do percurso. Muito obrigada!

Ainda mais perto do coração, agradeço carinhosamente à família, em especial: Flávio Zaslavsky, Gabriel Zaslavsky, Roberto Donadel, Eleonora Schadeck, Letícia Donadel e Susana Zaslavsky pelo apoio incondicional.

Meus agradecimentos à UFRGS, ao PPGAC, ao IA, ao DAD, com especial referência à UFRGS TV Rede Multívídeos pelo suporte na realização desse trabalho. À CAPES, pelo apoio financeiro através do PDSE 2018, e à Coventry University, especificamente ao C-DaRe, pelo acolhimento durante o estágio doutoral no Reino Unido.

## RESUMO

O estudo prático-teórico tem como norte a estruturação de PerFormAção como uma metodologia de trabalho experimental para o ator-bailarino-performer que unifica práticas formativas e processo de criação em improvisação através da interligação entre o Lessac Work (Lessac 1990, 1997), uma abordagem considerada parte do escopo da somática (Munro & Coetzee 2011) e princípios dos *Viewpoints* (Bogart & Landau 2005) como orientação para cena através da improvisação. A elaboração e a prática de PerFormAção se deram através da montagem da peça artístico-pedagógica intitulada Procurando Emily, em que a metodologia incluiu ainda a transcrição (Campos, A. 2007; Campos, H. 2006) de dezenove poemas de Emily Dickinson em um processo denominado tradução corporificada. A abordagem de trabalho corporal e vocal com base somática criou *pulsos*, estimuladores de cena em improvisação que geraram noções teatrais (Icle 2011) analisadas através de ação habitada/*habitational action* (Camilleri 2013); consciência corporal, como mente corporificada/*embodied mind* (Varela, Thomson & Rosch 2016); pequenas percepções (Gil 1987, 2004, 2005); criação/invenção em fluxo/*flow* (Csikzentmihalyi 1992, 1996, 2014) e contracenação pensada através de empatia cinestésica/*kinesthetic empathy* (Raynolds, 2012; Foster, 2011; Gallese, 2012; Meekums, 2012). O processo de pesquisa encontrou caminhos metodológicos no sincretismo entre princípios da Prática como Pesquisa (Nelson, 2013, Bolt & Barret 2010), da pesquisa somático-performativa (Fernandes 2014, 2015), da cartografia como método (Passos, Kastrup & Escóssia 2014) e da escrita corporificada (Anderson 2001; Fernandes 2008). Tais caminhos contemplaram a busca por respostas acerca de como uma abordagem somática interfere e informa a formação de artistas da cena e a criação artística simultaneamente. Além disso, experimenta trânsito entre escrita acadêmica e escrita corporizada. O ganho de PerFormAção parece estar no ponto de entrar em contato e valer-se da informação somática como poética do corpo, do movimento, da voz e do jogo de cena. O resultado é a criação de um entrelugar em que ressonâncias e dissonâncias somáticas são afinadas e (re)afinadas para se viver o campo das possibilidades de criação.

Palavras-chave: Lessac Work. Viewpoints. Prática como pesquisa. Somática. Tradução corporificada.

## ABSTRACT

The practical-theoretical study is guided by the structuring of PerFormAction as an experimental work methodology for the performer-dancer-actor that unifies performer training and improvisational creative processes through the interconnection between principles of the Lessac Work (Lessac 1990, 1997), a pedagogical approach considered a somatic discipline (Munro & Coetzee 2011) and the Viewpoint System (Bogart & Landau 2005). The elaboration and practice of PerFormAction was experienced while devising the artistic-pedagogical play entitled Procurando Emily. This experiment also included the transcreation (Campos, A. 2007; Campos, H. 2006) of nineteen poems by Emily Dickinson in a process called embodied translation. The somatic-based body and vocal work approach created *pulsors*, improvisational scene stimulators, that generated theatrical notions (Icle 2011) analyzed through habitational action (Camilleri 2013); body consciousness, embodied mind (Varela, Thomson & Rosch 2016); small perceptions (Gil 1987, 2004, 2005); creativity and invention in flow (Csikzentmihalyi 1992, 1996, 2014) and kinesthetic empathy (Raynolds, 2012; Foster, 2011; Gallese, 2012; Meekums, 2012). The research drew upon the methodological syncretism in Practice as Research (Nelson, 2013, Bolt & Barret 2010), Somatic-performative research (Fernandes 2014, 2015), Cartography Method (Passos, Kastrup & Escóssia 2014) and embodied writing (Anderson 2001; Fernandes 2008). The research inquiry assesses performer training and creative processes as a continuum. The thesis writing finds resonance in both academic writing and embodied writing. The benefit of PerFormAction seems to be at the point of contact and use of somatic information as a poetic of body and voice in play. The in-between somatic experiences and creative possibilities happen through resonances and dissonances in and out of somatic attunement.

Keywords: Lessac Work. Viewpoints. Practice as research. Somatic. Embodied Translation.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Orquestra das Consoantes.....	51
Imagem 2 - Prática do dia 02 de outubro de 2017. Exploração em <i>Buoyancy</i> ...	135
Imagem 3 - Prática de 06 de novembro de 2017. Explorações em <i>Potency</i> .....	136
Imagem 4 - Prática de 02 de outubro de 2017. Bocejo muscular e curva - C.....	137
Imagem 5 - Prática de 07 de junho de 2017. <i>Y-Buzz</i> e corrida em <i>scoop s/d</i> .....	140
Imagem 6 - Prática de 22 de maio de 2017. Dança das energias.....	143
Imagem 7 - Prática de 02 de outubro de 2017. Gargalhada em <i>Radiancy</i> .....	145
Imagem 8 - Prática de 29 de maio de 2017. Exploração do <i>Y-Buzz</i> .....	150
Imagem 9 - Prática de dia 25 de setembro de 2017. Uô, Nellie!.....	154
Imagem 10 - Prática de 22 de maio de 2017. <i>Raias</i> .....	162
Imagem 11 - Prática de 21 de junho de 2017. Raias e Música.....	165
Imagem 12 - Prática de 26 de julho de 2017. Desestrutura.....	165
Imagem 13 - Prática de 29 de maio de 2017. Trabalho com texto.....	168
Imagens da Etapa 2 – Prática de 08 de nov. e apresentação 16 de nov. de 2017.....	184
Imagens da Etapa 3 – Apresentação no 13º Palco Giratório.....	204

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
C-DaRe	Centre for Dance Research Coventry University, Reino Unido
ESEFID	Escola Superior de Educação Física, Fisioterapia e Dança da UFRGS
DAD	Departamento de Arte Dramática da UFRGS
IA	Instituto de Artes UFRGS
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS
PDSE	Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior CAPES-UFRGS
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO – PONTOS DE PARTIDA.....</b>	<b>12</b>
<i>Sussurros da Escrita – Parte 1</i>	28
<b>2 CONCEBENDO PERFORMANCE.....</b>	<b>31</b>
2.1 PILARES DE PERFORMANCE.....	37
<b>2.1.1 Lessac Work.....</b>	<b>38</b>
2.1.1.1 <i>Modo de funcionamento – Estética corporal – Consciência Sensorial.....</i>	40
2.1.1.2 <i>Elementos da linguagem intracorpórea – instruções orgânicas – relaxantes-energizadores.....</i>	43
2.1.1.3 <i>Movimento no corpo – Ritmo.....</i>	44
2.1.1.4 <i>Elementos da linguagem intracorpórea - Energia e movimento.....</i>	44
2.1.1.5 <i>Formas de comunicação intracorpórea – Energias corporais.....</i>	45
2.1.1.5.1 <i>Buoyancy.....</i>	45
2.1.1.5.2 <i>Radiancy.....</i>	46
2.1.1.5.3 <i>Potency.....</i>	46
2.1.1.5.4 <i>Interenvolvimento.....</i>	47
2.1.1.6 <i>Formas de comunicação intracorpórea - Energias vocais.....</i>	48
2.1.1.6.1 <i>Energia tonal.....</i>	49
2.1.1.6.2 <i>Energia Estrutural.....</i>	50
2.1.1.6.3 <i>Orquestra das consoantes.....</i>	50
2.1.1.7 <i>Respiração e postura dinâmica em relação à voz.....</i>	52
2.2. VIEWPOINTS.....	52
2.3 POESIA E EMILY DICKINSON.....	56
<i>Sussurros da Escrita - Parte 2</i>	64
<b>3 PSICOFÍSICO, CORPORIZADO E SOMÁTICO EM SUTIL TURBULÊNCIA.....</b>	<b>66</b>
<i>Sussurros da Escrita - Parte 3</i>	102
<b>4 CONEXÕES METODOLÓGICAS.....</b>	<b>104</b>
4.1 PRÁTICA COMO PESQUISA/PRACTICE AS RESEARCH.....	106
4.2 PESQUISA SOMÁTICO-PERFORMATIVA.....	111
4.3 CARTOGRAFIA COMO MÉTODO.....	112
4.4 DOCUMENTAÇÃO.....	115
4.5 ESCRITA CORPORIFICADA.....	118
4.6 VALIDAÇÃO DIALÓGICA.....	121
<i>Sussurros da Escrita – Parte 4</i>	124
<b>5 PROCURANDO EMILY.....</b>	<b>126</b>
5.1 ETAPA 1.....	127
<b>5.1.1 Pulsos somáticos - Lessac Work.....</b>	<b>132</b>
5.1.1.1 <i>Sensibilização em Buoyancy.....</i>	133
5.1.1.1.1 <i>Buoyancy Exploração 1 – Flutuação.....</i>	133
5.1.1.1.2 <i>Buoyancy exploração 2 - Dialetos de flutuação.....</i>	133
5.1.1.1.3 <i>Buoyancy Exploração 3 - Flutuação em movimento; Agachar e erguer-se em flutuação.....</i>	134
5.1.1.1.4 <i>Buoyancy Exploração 4 - Caminhada em Buoyancy.....</i>	134
5.1.1.2 <i>Sensibilização em Potency.....</i>	135

5.1.1.2.1 <i>Potency</i> Exploração 1 - Bocejo muscular nos braços.....	135
5.1.1.2.2 <i>Potency</i> Exploração 2 - Bocejo muscular usando a curva – C.....	136
5.1.1.3 <i>Sensibilização em Radiancy</i> .....	138
5.1.1.3.1 <i>Radiancy</i> Exploração 1 - <i>Radiancy</i> no foco; Procurar o coelho.....	138
5.1.1.3.2 <i>Radiancy</i> Exploração 2 - Dialeto de <i>Radiancy</i> ; Cachorrinho na janela.....	138
5.1.1.3.3 <i>Radiancy</i> Exploração 3 - Dialeto de <i>Radiancy</i> ; Balançando na rede/Rocking in the hammock.....	138
5.1.1.3.4 <i>Radiancy</i> Exploração 4 - Dialeto de <i>Radiancy</i> ; <i>Sprinkle</i> /salto; Dança da corda.....	139
5.1.1.4 <i>Explorações Múltiplas</i> .....	140
5.1.1.4.1 Exploração Múltipla 1 - Corrida em <i>scoop</i> (escavar) sem deslocamento, em suspensão.....	140
5.1.1.4.2 Exploração Múltipla 2 - Corrida em <i>scoop</i> (escavar) com deslocamento.	141
5.1.1.4.3 Exploração Múltipla 3 - Corrida Em <i>Scoop</i> Com Deslocamento, Em Suspensão.....	141
5.1.1.4.4 Exploração Múltipla 4 - Percepção do centro do corpo.....	141
5.1.1.4.5 Exploração Múltipla 5 - Cheirar a flor.....	142
5.1.1.4.6 Exploração Múltipla 6 - Dança das energias.....	143
5.1.1.4.7 Exploração Múltipla 7 - Gargalhada em <i>Radiancy</i> , respiração e exploração de consoantes.....	144
<b>5.1.2. Pulsores de cena - fala cênica e voz cantada.....</b>	<b>145</b>
5.1.2.1 <i>Sensibilização da respiração e da ressonância óssea</i> .....	145
5.1.2.1.1 Exploração Respiração e Ressonância 1 - <i>Humming</i> /Ressonância em M.....	145
5.1.2.1.2 Exploração Respiração e Ressonância 2 - Relaxante-energizador – Suspiro.....	146
5.1.2.1.3 Exploração 3 - Bocejo facial; <i>Bocejo vocal/megafone invertido</i> e Ah, isso é tão bom!.....	147
5.1.2.2 <i>Sensibilização na Energia Tonal</i> .....	148
5.1.2.2.1 Exploração Tonal 1 - Sensação de ouvir, diapasão de garfo.....	149
5.1.2.2.2 Exploração Tonal 2 - <i>Y-Buzz</i> e vibração.....	149
5.1.2.2.3 Exploração Tonal 3 - <i>Y- Buzz</i> em corrente tonal (transição para a fala cênica).....	150
5.1.2.2.4 Exploração Tonal 4 - + <i>Y-Buzz</i> em corrente tonal.....	151
5.1.2.2.5 Exploração Tonal 5 - <i>Call</i> em corrente tonal.....	151
5.1.2.2.6 Exploração Tonal 6 - <i>Y-Buzz</i> em <i>carryover</i> para o <i>call</i> ; Uô, Nellie!.....	152
5.1.2.2.7 Exploração Tonal 7 - Feira das frutas, exploração de corrente tonal e improvisação em transição para a voz cantada.....	155
5.1.2.3 <i>Sensibilização na Energia Estrutural – em interação com a Energia Tonal</i>	156
5.1.2.4 <i>Música das consoantes</i> .....	157
5.1.2.4.1 Exploração da Orquestra das Consoantes com <i>m</i> (viola) e <i>n</i> (violino).....	157
<b>5.1.3 Pulsores de cena – Viewpoints .....</b>	<b>159</b>
5.1.3.1 <i>Viewpoints</i> Exploração 1 – <i>Tempo - início, meio e fim</i> .....	160
5.1.3.2 <i>Viewpoints</i> Exploração 2 – <i>Tempo – duração</i> .....	160
5.1.3.3 <i>Viewpoints</i> Exploração 3 – Raias - definição e experimentação da estrutura.....	161

5.1.3.4 Viewpoints Exploração 4 – Resposta cinestésica - reação espontânea a qualquer movimento do entorno.....	162
5.1.3.5 Viewpoints Exploração 5 – Repetição - Utilização dos Viewpoints de tempo, duração e resposta cinestésica de forma a que sejam influenciados pela repetição.....	163
5.1.3.6 Viewpoints Exploração 6 – Relação espacial.....	164
5.1.3.7 Exploração 7 – Música.....	164
5.1.3.8 Exploração 8 – Desestrutura - Abandono das raías.....	165
5.1.3.9 Exploração 9 – Gesto.....	166
<b>5.1.4. Pulsos de texto e de tradução.....</b>	<b>166</b>
<b>5.1.5. Influências complementares nas explorações múltiplas.....</b>	<b>172</b>
5.1.5.1 Exploração complementar 1 – Johnstone – Janeiro, segunda, um.....	172
5.1.5.2 Exploração complementar 2 – Ouvir com a pele.....	173
<b>5.1.6 Finalização e documentação da Etapa 1.....</b>	<b>174</b>
5.2 ETAPA 2.....	175
Procurando Emily Etapa 2 – Sussurros do Processo.....	184
5.3 ETAPA 3.....	200
<b>5.3.1 Estrutura das sessões de estúdio.....</b>	<b>202</b>
Procurando Emily Etapa 3 – Sussurros do Processo.....	204
<i>Sussurros da Escrita – Parte 5</i>	222
<b>6 NOÇÕES ENTREMADAS DE RESSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS.....</b>	<b>224</b>
6.1 ANÁLISES E RESULTADOS DISCUTIDOS A PARTIR DA LINGUAGEM FALADA.....	226
6.2 RESSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS.....	236
<b>6.2.1 Conexão.....</b>	<b>246</b>
<b>6.2.2 Tempo e Transição.....</b>	<b>257</b>
<b>6.2.3 Criação de Música.....</b>	<b>263</b>
<b>6.2.4 Voz, fala cênica e canto.....</b>	<b>265</b>
6.3 RESSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS EM RELAÇÃO À TECNOLOGIA – ONIPRESENÇA SILENCIOSA.....	271
6.4 PERSPECTIVAS SOMÁTICAS PARA O PERFORMER DO SÉCULO XXI NA SUA FORMAÇÃO E NO SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	275
<i>Sussurros da Escrita – Parte 6</i>	281
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS - PONTOS DE POUSO TEMPORÁRIOS.....</b>	<b>283</b>
<i>Sussurros da Escrita – Parte 7</i>	290
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>292</b>
<b>ANEXO 1 – AUTORIZAÇÕES.....</b>	<b>305</b>
<b>ANEXO 2 – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DE PROCURANDO EMILY.....</b>	<b>309</b>
<b>ANEXO 3 – BREVE CURRÍCULO DOS PERFORMERS.....</b>	<b>314</b>
<b>ANEXO 4 – POEMAS DE EMILY DICKINSON.....</b>	<b>315</b>



## 1 INTRODUÇÃO - PONTOS DE PARTIDA

No instante em que os olhares se cruzam, o primeiro contato com outra pessoa se estabelece. Mas através do nome conectado àquele olhar acessamos um primeiro conhecimento acerca do outro. A minha relação de um real vínculo com o meu nome veio através da descoberta ainda na infância de um significado por trás daquele nome, Márcia: ligada à Marte, o deus romano da guerra, por isso, o nome Márcia tem o sentido de guerreira. Foi por meio dessa descoberta que lembro a menina tímida, delicada e suave encontrando entusiasmo para nutrir ousadia, dedicação e determinação como características também possíveis, já que seriam condizentes com o nome.

Assim como em um encontro com a própria identidade, dar a ver algo que está na essência da história de uma pessoa pode revelar o que estará expresso nas etapas seguintes. Algumas vivências específicas, anteriores e determinantes, podem sinalizar tendências profissionais, como no meu caso, desde a infância, a paixão pela escola, pelas artes da cena e pela linguagem falada e escrita. Paixões tais, que me levaram, por exemplo, aos sete anos de idade a alfabetizar a minha irmã mais nova de cinco anos no calor da brincadeira de professora. Alívio foi para todos quando descobri que ser canhota não era a regra geral, e que seria possível que minha irmã não fosse (como de fato não era), pois eu estava prestes a persuadi-la a escrever a lápis como eu, com a mão esquerda. Ou no período entre os nove e os catorze anos de idade, em que escrevia contos e poesias por diversão, enquanto aprendia a língua inglesa, de forma autodidata, somente através dos discos dos Beatles e de um antigo dicionário. Não havia internet nessa época, nem mesmo o já ultrapassado CD fazia parte de nossas vidas. Além disso, o primeiro curso de idiomas que surgiu na minha cidade, apareceu só depois desse período. Mais tarde, fui professora lá. Compreender o despertar da experiência de ser professora e artista ainda na tenra idade foi tal como entender o significado do meu nome e identificá-lo com o que me move e me motiva.

Com o meu amadurecimento e ingresso no percurso acadêmico, as aptidões tomaram corpo através do meu trabalho de atriz e da minha formação em Teatro, em âmbito da graduação, especialização, mestrado, e nesse doutorado na UFRGS. Conservo uma história de vínculos afetuosos, também nutridos no tempo em que

trabalhei como professora substituta em práticas de interpretação<sup>1</sup> para a cena na mesma universidade.

O olhar hoje sobre a minha trajetória me fez refletir sobre as contradições e idiosincrasias que nos constituem e nos formam. Através do exemplo da relação com o meu nome e retratos da minha história, gostaria de fazer menção aos percursos particulares que levam a cada formação específica e o que nela é produção e constituição de identidade pessoal e profissional em uma mesma medida.

Desde o início voltada para a prática da cena e da docência, tive direta influência do trabalho com o professor e diretor Irion Nolasco<sup>2</sup>. O trabalho com Nolasco foi marcante tanto no âmbito acadêmico como profissional junto ao grupo que inicialmente realizaria apenas uma montagem: Yvonne, Princesa da Borgonha de Witold Gombrowics, em comemoração dos 50 anos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em 2007.

Com a intensidade desse processo, foi formado o grupo de pesquisa e criação Satori Associação Teatral, que montou também: A Serpente de Nelson Rodrigues (2010), contemplado com Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura para o Festival de Teatro de Manizales, na Colômbia, e O Estranho Cavaleiro de Michel de Ghelderode (2013-2014), contemplado com o Edital de Pesquisa do Teatro de Arena em Porto Alegre e agraciado com o prêmio Braskem de melhor diretor para Irion Nolasco e melhor atriz para Liane Venturella.

A abordagem formativa e de criação que vivenciei junto ao grupo Satori, tanto na preparação dos atores, como nas cenas em si, seguia os fundamentos aplicados por Nolasco resultantes de sua trajetória, especialmente em sua experiência junto ao Odin Teatret e da sua prática no Lessac Work. Devido ao contato contínuo com os contrastes entre as abordagens da Antropologia Teatral e do Lessac Work, busquei aprofundamento nos fundamentos e convicções de ambas as abordagens a fim de compreender de forma ainda mais densa as diferenças e os possíveis pontos de contato.

Com esse ponto de partida, em seguida, encontrei acolhimento no curso de Especialização em Arte, Corpo e Educação, na ESEFID-UFRGS, cujo trabalho final

---

<sup>1</sup> Disciplinas Corpo e Voz I e II; Laboratório de Composição II; Orientações de Estágio de Atuação I e II; Orientação de trabalho de conclusão de graduação, nos anos de 2014 e 2015.

<sup>2</sup> Professor no Departamento de Arte Dramática da UFRGS de 1984 até 2012, e diretor teatral.

intitulado A Metodologia de Arthur Lessac no Trabalho do Ator (Donadel 2010)<sup>3</sup> foi orientado por Nolasco. No referido trabalho, analisei aspectos do Lessac Work (Lessac 1973, 1978) em cotejo com princípios de trabalho psicofísico voltado para o treinamento do ator, como o da Antropologia Teatral (Barba 1994; Barba & Savarese 1995) e de outros diretores pedagogos do século XX: Jacques Coupeau (Aslan, Odette 2007), Constantin Stanislavski (2007, 2009), Vsévolod Meyerhold (Picon-Vallin, Beatrice 1990, 2006) e Jerzy Grotowski (Grotowski 1987; Flazsen & Pollastrelli, Carla 2001).

O Lessac Work teve grande influência e ainda é marcante especialmente na formação de atores e cantores internacionalmente. Sean Turner (2009), que se tornou Master Teacher no decorrer do seu trabalho com Lessac desde a década de 1990, reuniu os mais relevantes dados biográficos a fim de criar uma linha do tempo histórica da trajetória do mestre. Segundo a síntese do autor, Arthur Lessac (1909-2011) nasceu em Israel e imigrou ainda na primeira infância para os Estados Unidos. Não teve uma infância tradicional, já que seus pais se separaram logo após a chegada e ele descreveu sua infância como uma vida de “orfandade”, tendo sido acolhido por diferentes lares e abrigos. Adotou o sobrenome Lessac em homenagem a umas das famílias que o acolheu e com quem teve vivências significativas.

Ainda na adolescência, estudou com Bernard Kwartin<sup>4</sup>, importante pedagogo vocal norte-americano, com quem colaborou posteriormente. Esse contato o influenciou na sua construção de uma abordagem baseada em “perceber”. Estudou voz na *Eastman School of Music*, em Rochester (Nova York), em nível de graduação. Foi ator, cantor, diretor teatral, terapeuta da voz e da fala, professor de atuação, voz e dialetos/sotaques.

---

<sup>3</sup> Segui as normas de citação, notas de rodapé e referenciamento (também na listagem ao final da tese) em uma combinação entre as normas da ABNT NBR 14724 (2011), sugeridas pelo Instituto de Artes da UFRGS para teses e dissertações, e Referencing in Harvard Style (Deane, Mary 2006). Optei por elencar os elementos das duas normas que no meu entendimento facilitam a leitura, evitando excesso de caracteres e palavras em maiúsculas. Em adesão ao movimento de visibilidade de trabalhos científicos com autoria feminina, a cada primeira citação do trabalho de uma autora, indico também o seu primeiro nome. Esse posicionamento foi adotado após participação na Oficina de Metodologias Feministas em Ciências Humanas, ministrada pelas doutorandas em Ciências Sociais Gabriela Luiz Scapini e Maria Florência Guarche Ribeiro, no dia 05 de agosto de 2019, Campus do Vale, UFRGS. Os demais itens de formatação nas seções mais formais de apresentação da tese, utilizei as normas da ABNT NBR 14724 (2011). Nas seções com características cartográficas (Passos; Kastrup, Virgínia; Escóssia, Liliana 2014), de escrita corporificada (Anderson, Rosemarie 2000, 2001, 2002-03) ou somático-performativas (Fernandes, Ciane 2008, 2014, 2015) as normas seguem as pulsões da tese como um soma.

<sup>4</sup> Professor e cantor norte-americano. Desenvolveu estudos do foco tonal para a voz. Publicação: Kwartin, Bernard. (1963) *New Frontiers in Vocal Art*. UK: Carlton Press.

O seu trabalho entre 1937 e 1941, como diretor e professor no Labor Stage Theatre (Nova York), foi realizado em colaboração com Doris Humphrey<sup>5</sup>. Esse contato pode ter influenciado sua abordagem pedagógica. É possível criar conexões entre as suas ideias, já que a técnica de Humphrey é baseada em movimentos do dia-a-dia, como mudanças de peso, ação da gravidade e investigações sobre queda e recuperação, em uma "técnica criada para propósitos criativos [...] elástica e inspiradora com recursos abertos para os praticantes"<sup>6</sup> (Stodelle 1978: vii).

Lessac realizou um mestrado em Voice-Speech Clinical Therapy pela New York University (NYU) que incluiu estudos de anatomia e neurologia "em áreas clínicas usando noções de percepção e sensação" (Turner 2009: 35). Ingressou no doutorado, mas não chegou a completar, por enfrentar resistência por parte dos avaliadores diante de suas ideias. Porém, usou sua pesquisa já para suas primeiras edições do livro *The Use and Training of the Human Voice* (1960, 1967, 1973). Turner resumiu o embate de Lessac com a academia da seguinte forma:

Sua batalha com os avaliadores do doutorado representou o início de uma batalha contínua com a academia que (provavelmente) ainda existe até hoje. Parte dessa tensão se originou em uma diferença epistemológica entre Arthur e seus avaliadores sobre o princípio de que se pode realizar descobertas/conclusões através da "percepção e das sensações" (princípio que estaria baseado na convicção de que o corpo inteiro pode estar envolvido no processo de solução de problemas) e não apenas através do pensamento intelectual e racional (que, ao contrário, estaria baseado no entendimento de que o pensamento ou a análise de informações deriva somente do cérebro). Mas parte dessa tensão também se originou nas convicções pessoais de Arthur sobre o papel da pesquisa e para quem ela deve estar endereçada. Do ponto de vista de Arthur, as descobertas feitas através das "percepções e sensações" não devem ser apenas contextualizadas no discurso acadêmico, em que as descobertas seriam intelectualizadas e respondidas para uma elite de poucos, mas devem ser passadas adiante para um público maior, usando o mesmo processo de "percepções e sensações", para que façam suas próprias descobertas, através das quais transformem-se a si mesmos e aos outros.<sup>7</sup> (Turner 2009: 36)

---

<sup>5</sup> Uma das pioneiras da dança moderna norte-americana, coreógrafa e professora. Criou técnicas com princípios de queda e recuperação com o uso do peso corporal. A Humphrey Technique é uma fonte de recursos técnicos e de criação (Humphrey 1972; Stodelle, Ernestine 1978).

<sup>6</sup> Doris Humphrey created a technique to serve her creative purposes. [...] An elastic one with inspirational resources open to those who practiced it. (Stodelle 1978: vii)

<sup>7</sup> His battle with the doctoral committee represented the beginning of an ongoing battle between himself and academia that (arguably) still exists to this day. Part of this tension is rooted in an epistemological difference Arthur had with his committee over the assumption that one could make discoveries/findings through "feeling and sensing" (which would be based on the belief that the whole body can be involved in the problem-solving process) and not just through intellectual and rational thought (which in contrast, would be based on the belief that thinking or analysis of data derives solely from the brain). But part of this tension is also rooted in Arthur's personal beliefs about what the role of research is, and who its intended audience should be. From Arthur's perspective, the discoveries he made through "feeling and sensing" should not be solely contextualized in an academic discourse, wherein the findings would be

Além de preparar atores e cantores, Lessac tinha grande curiosidade sobre o trabalho de saúde e bem-estar da voz. A inovação da sua abordagem consiste em utilizar como ponto de partida as possibilidades de cada praticante, ao invés de focar na sua dificuldade.

Fundou a NAVA (*National Academy of Vocal Arts*) em 1945 e o Lessac Work se expandiu como um trabalho explorado em diferentes áreas e contextos pedagógicos. Trata-se de um trabalho de desenvolvimento corporal holístico, de corpo e voz, que considera a informação sensorial – denominada energia –, como uma forma de comunicação intracorpórea. A palavra energia<sup>8</sup> sintetiza essa forma de comunicação que se desenvolve a partir de um aprendizado orgânico e sensorial. Consiste em uma espécie de *escuta do corpo* que leva a aprofundar o autoconhecimento, resultando em formas de funcionar mais plenas. Sensações simultaneamente relaxantes e energizadoras, como o bocejo, por exemplo, são consideradas instruções sensoriais, que como linguagem, comunicam possibilidades de aprimoramento em incursões corporais e vocais. A familiaridade com a sua percepção gera reconhecimento – *acknowledgement* – e possibilita transição – *carryover* – para experiências novas de movimento e voz através de explorações pedagógicas e descobertas pessoais.

Além de preparar atores e cantores, o trabalho de Arthur Lessac é uma referência em áreas ligadas à terapia e ao bem-estar do corpo e da voz. Os workshops imersivos, que formam praticantes e professores, iniciaram em 1969 na Universidade Estadual de Nova York (SUNY). Hoje, os *Lessac Summer Intensive Workshops*<sup>9</sup> tem

---

intellectualized and responded to by a few of the elite, but should be passed along to a wider audience, using the same process of “feeling and sensing”, making their own discoveries, through which they not only transform themselves but others as well. (Turner 2009: 36) Obs.: São minhas todas as traduções dessa pesquisa que apresentam os originais em nota. Em caso de grifo ou comentário meu, faço essa indicação.

<sup>8</sup> Maria Regina Tocchetto de Oliveira (2007), que também iniciou seus estudos sobre o Lessac Work com Irion Nolasco, concentrou em sua pesquisa de mestrado diferentes conceitos de energia no trabalho do ator em diálogo com os entendimentos de Lessac. Em seu estudo, em consonância com essa pesquisa, Oliveira resume “os estados corporais de Lessac”, denominados energia, “como dialetos ou diferentes idiomas da linguagem corporal” (Oliveira 2007: 51), “para caracterizar a integração entre as linguagens e os sistemas internos” (Oliveira 2007: 96). Além de aproximações com diferentes entendimentos de energia, a autora promoveu em sua escrita um diálogo entre as energias de Lessac e compreensões sobre presença: para a Antropologia Teatral; para as qualidades de movimento de Michael Chekhov; para o Estado Criador de Stanislavski, para construção do cômico, citando Dario Fo, e na dança, relacionando o uso da improvisação como técnica, com referência à Pina Bausch.

<sup>9</sup> DePaw University, Greencastle, Indiana, Estados Unidos.

duração de 180 horas com um trabalho completo e aprofundado. O *Lessac Training and Research Institute* foi fundado em 1998 e o *Lessac Kinesensic Training*, também conhecido como *Lessac Work*, está em gradativa expansão internacional (Kinghorn, Deborah 2011).

Dentre os pensamentos resultantes do meu trabalho de Especialização, foi marcante o reconhecimento do patamar ético sobre o qual se construiu a formação do ator no século XX e a estreita relação entre a formação do artista e da pessoa. No transcorrer das vivências do século XX se desenvolveu a figura do diretor pedagogo em um contexto que o artista da cena se alicerçou como o norteador das próprias investigações. Esse entendimento ofereceu as bases para minha busca individual, holística e criativa, de como uma abordagem é sistematizada e estudada não só pelo desenvolvimento que propõe, mas também através do conjunto de relações de trabalho que reverberam na manifestação do artista no mundo, enquanto indivíduo.

Esse patamar ético, marcante no século XX, considera como trabalho material aquele que abrange a técnica como um conjunto de procedimentos de investigação e estudo com potencial de sistematização. Junta-se a ele a apreensão de um trabalho imaterial, que abrange outros princípios como consciência e autoconhecimento, responsabilidade de agir, respeito e precisão (Taylor 2014). Esses últimos se tornam também princípios de como o artista se relaciona consigo mesmo e em sociedade. Nas abordagens de treinamento que marcaram o século XX, materialidades e imaterialidades perpassaram o trabalho e situaram a atuação artística e sócio-cultural em uma mesma medida.

Resistentes a regras pré-estabelecidas e questionadoras de paradigmas dominantes, as linhagens das investigações do século XX informam o século XXI com uma concepção de técnica que a considera como processo e não produto (Camilleri 2009). No entanto, esse entendimento está diante da atual (e já não tão recente) diminuição da distância entre a preparação e o espetáculo. O ato de se preparar e compartilhar com o público adquire características “performativas”, em que “longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma” (Fabião, Eleonora 2008: 237). O teatro passou a ser:

Especificamente orientado pelo processo, com o objetivo de criar relações específicas com o público, que segue as relações propostas pelos atores, as modifica ou as desfaz. [...] As ações dos atores e dos espectadores significam apenas o que realizam. São auto-referenciais. Ao serem auto-referenciais e

constituintes de realidade, podem ser chamados de “performativos”.<sup>10</sup>  
(Fischer-Lichte, Erica 2008: 21)

Notadamente a partir da segunda metade do século XX e com desdobramentos no século XXI, as fronteiras entre Teatro, Dança, Música e Artes Visuais se tornaram porosas e elásticas ou transgressoras tanto em sua percepção como em seu fazer. Uma dissolução gradual das barreiras entre essas diferentes ênfases das Artes não é mais uma novidade. O ator, o bailarino, o artista da cena, considerado múltiplo, cada vez mais é denominado performer. O trabalho passa por uma contínua reconfiguração e as habilidades exigidas requerem formas de treinamento e preparação que as contemplem. A partir dessas necessidades, parece fundamental que o performer se torne proficiente em sua prática em um contexto mais e mais performático e híbrido, marcado pela não-representação, lidando com a literalidade do corpo e sua matéria (Jacob, Elisabeth 2016).

Insatisfeita com algumas abordagens de treinamento, em leituras de práticas do século XX muito exercitadas nos contextos atuais e que não condizem com certas demandas, persegui alternativas de formação para artistas da cena que pudessem passar por outros entendimentos. Buscava caminhos para o desenvolvimento de habilidades pertinentes à preparação e à criação que estivessem centrados no potencial cênico tendo como base a consciência corporal e a formação de artistas em suas multiplicidades. Assim, me dediquei aos estudos do Lessac Work na busca por possibilidades que tensionassem e questionassem padrões estabelecidos a respeito desses processos.

Após a aproximação de um referencial e de uma forma de pesquisar, junto à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Silvia Balestreri, PPGAC-UFGRS, encontrei a desenvoltura da pesquisa de mestrado. Em profundas discussões e frutíferos estudos em disciplinas ministradas por Balestreri, mantive convivência com literaturas que foram determinantes para criar os caminhos de pesquisa. Entre as influências, estão os estudos da filosofia e da subjetividade, ligados às Artes e também à Educação, como em: Deleuze e Guattari

---

<sup>10</sup> Theatre was specifically process-oriented – through the actions of the actors, aimed at creating specific relations with the audience, and through the reactions of audience members, which either endorsed the actors’ proposed relationship, modified, or sought to undo it. [...] The actions of the actors and spectators signified only what they accomplished. They were self-referential. By being both self-referential and constitutive of reality, they, along with all the other examples described so far, can be called “performative”. (Fischer-Lichte, Erica 2008: 21)

(1995); Deleuze (1987, 1988, 2007); Suely Rolnik (Rolnik 2006a; 2006b, Guattari & Rolnik 1993); Virgínia Kastrup (2001, 2012); Lygia Clark (Rolnik 1999, 2002); Silvia Balestreri Nunes (2007); Fuganti (2007); Orlandi (2004). Além disso, encontrei referências fundamentais sobre a cartografia como método (Passos, Kastrup & Escóssia 2014).

Além da convivência com esses referenciais, sob a orientação de Balestreri, me debrucei sobre os ensinamentos de Lessac em suas duas últimas publicações, de 1990 e 1997, criando associações e entrelaçamentos, seguindo vestígios que explicassem e alcançassem as minhas inquietações. Nesse ciclo, minha prática com o trabalho vocal e corporal com princípios do Lessac Work teve um aperfeiçoamento quando participei do curso de imersão anual ministrado junto aos Master Teachers do *Lessac Institute*. Fui aceita na turma de 2011 com cartas de referência de Irion Nolasco e Thomas Leabhart<sup>11</sup>, com quem cursei um workshop em Porto Alegre. Através desse contato, descobri que Leabhart trabalhou em colaboração com Lessac por vários anos.

A ênfase do Lessac Work é forte na saúde e no bem-estar do praticante, e, apesar da sua aplicação para o artista da cena, não direciona claramente para o trabalho cênico possivelmente devido à natureza fugidia desta condição perceptiva e do interesse em suas repercussões terapêuticas. Essa constatação surgiu especialmente durante as propostas para a cena durante o *Summer Intensive*. Infelizmente, elas careceram de estímulos para a utilização da informação somática em cena. Percebi as explorações profundas em conhecimento somático sendo utilizadas de forma superficial no trabalho em cena pelos praticantes, incluindo eu mesma, por falta de mais diretrizes para tal. Assim, as vivências ricas em informações somáticas, foram subutilizadas.

A partir dessa falta, desenvolvi um entrelaçamento entre a construção de uma disponibilidade para a criação, em forma de acesso e manejo da informação somática a partir do Lessac Work e princípios de improvisação, voltados para a exploração espacial, contracenação e composição em cena. Para isso, ainda no mestrado, utilizei os Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau (2005), princípios de improvisação de

---

<sup>11</sup> Discípulo do idealizador do Mimo Corpóreo, Etienne Decroux. Foi membro do *Lessac Institute*. Amigo pessoal de Lessac, professor na *Pomona University*, California, EUA. Ministrou um Curso de Mímica Corporal realizado pela companhia *Pas de Dieux*, em agosto de 2010, na ESEFID-UFRGS, em Porto Alegre.



Keith Johnstone (1987, 1999) e Contato Improvisação (Paxton 1993). Fui instigada pela necessidade de criar um ambiente de transição entre o despontar da percepção e da expressão artística que pudesse aproveitar mais a informação somática como material de criação. A pesquisa prática foi realizada no meu Estágio de Docência<sup>12</sup>. Apesar da revelação de valiosas pistas, o tempo de duração desse experimento foi curto para desenvolver a articulação necessária entre as abordagens. No entanto, as pistas resultantes foram de certa forma recriadas e aprofundadas nessa tese.

Considero que consegui estabelecer consistentes parâmetros de discussão e qualificar minha percepção acerca das questões que permeiam o campo da pesquisa no percurso de mestrado. Ter sido bolsista CAPES foi fundamental naquele momento para a realização e o pleno aproveitamento da imersão.

A presente pesquisa é um desdobramento e um aprofundamento do trabalho como consequência natural, incluindo os anos posteriores em que trabalhei como professora da graduação. Nesse período, estruturei continuamente formas de pensar/fazer envolvendo as novas inquietações de pesquisa que passaram a pulsar nas articulações entre percepção/consciência corporal aplicando princípios do Lessac Work em práticas de criação em cena unidas à preparação do performer.

Com esse olhar mais aprofundado sobre o Lessac Work, considerado uma disciplina somática aplicada ao trabalho para artistas da cena (Munro, Marth & Coetzee, Marrié-Heleen 2007), as indagações se concentraram em como essa via poderia contribuir para a formação e para a cena de forma simultânea. O passo seguinte precisaria, portanto, aprofundar estudos acerca do funcionamento corporemente em conexão com o campo epistêmico da Somática para contemplar os caminhos de pesquisa. Ter sido contemplada com bolsa de doutorado sanduíche através do PDSE-CAPES-UFRGS 2018, foi essencial para desenvolver essa parte da pesquisa de doutorado. Fui acolhida junto ao C-DaRe, Coventry University, Reino Unido, com a co-orientação no exterior da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karen Wood. Nessa imersão, aprofundei os meus conhecimentos da Somática e nutri essa aproximação de forma mais consistente.

Assim como em minhas percepções durante o *Summer Intensive*, os conhecimentos de ordem somática estão implicados tanto no desenvolvimento técnico

---

<sup>12</sup> Em 2011/01, com duração de 30 horas divididas entre as turmas A e B da disciplina Atuação III. Professor responsável: Francisco de Assis de Almeida Junior. Faculdade de Teatro, Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

como no processo de criação, seja para atores ou bailarinos. No entanto, em sala de ensaio e em sala de aula, a experiência de conexão entre os aspectos motores, simbólicos e de composição espacial não parecem se inter-relacionar de forma natural e evidente. Por isso, diferentes abordagens somáticas estão cada vez mais se colocando em evidência na formação de artistas da cena (Fortin, Sylvie 1999).

Ainda assim, os desdobramentos criativos de tais práticas permanecem abordados de forma insuficiente no contexto atual. Além disso, algumas apreensões das práticas somáticas no Brasil geram equívocos ou mal-entendidos. São comumente entendidas como *técnicas de relaxamento* ou para evitar *tensão*. Nesse caso, o *respeito aos limites* pode ser interpretado de forma equivocada como um *alívio da necessidade de se engajar em movimento* (Strazzacappa, Márcia, 2012). Ademais, um número de estudos,

Ainda restringe esse conhecimento a puramente terapêutico ou educativo e não especificamente estético ou de pesquisa, ou de todas essas instâncias simultaneamente. [...] Em muitos casos, a somática ainda é inserida num campo teórico ou enquadramento metodológico externo a si mesma para validá-la, legitimá-la ou timidamente trazê-la ao contexto acadêmico predominantemente teórico e racional. (Fernandes 2015: 24)

Por isso, a pesquisa que resultou nessa tese se posiciona como uma investigação a respeito de como a informação somática pode influenciar um processo de criação de um ponto de vista que dialoga com o praticante/criador/performer e como se instala como configuração do treinamento/preparação não apenas como atividade secundária ou de apoio. A somática também se faz presente na metodologia da pesquisa e na própria escrita da tese.

Com base nesse processo, a investigação perscruta possibilidades de ampliação do entendimento de abordagens somáticas e abre um campo de experimentação para o que ainda é comumente considerado como um processo coadjuvante no trabalho de artistas da cena. O estudo infere que o contínuo acesso, renovação e desdobramento de abordagens somáticas em relação à cena pode ter papel decisivo como pesquisa acadêmica e na atual resignificação da palavra treinamento para o ator/performer em que se verifica cada vez mais vital a simbiose entre o treinar e o estar em cena.

Concebi o presente estudo, em nível de doutorado, norteada pela experimentação de explorações baseadas no Lessac Work em interrelação com

técnicas de improvisação e de composição cênica do sistema dos Viewpoints. Com a inclusão do trabalho de tradução de poemas selecionados de Emily Dickinson (Johnson 1960) para a montagem de uma peça-estudo intitulada Procurando Emily, entrelaçando formação e cena, concebi Per-form-ação.

Graças à inspiração no conceito de *ação habitada* (Camilleri, 2013), em uma abordagem de formação que não dissocia preparação e espetáculo, consegui embasamento para Per-form-ação como uma metodologia experimental com essa ênfase. Esse trabalho contou com a participação de duas performers-atrizes, Ana Caroline de David e Carina Corá, e do performer-músico Fernando Zaslavsky.

O meu trabalho no transcorrer do doutorado se desdobrou em pesquisadora, pedagoga/docente e diretora. Essas funções são resultado da minha trajetória. Além disso, meu trânsito na língua inglesa, proveniente da minha história pessoal e do meu trabalho como professora de inglês, intérprete e tradutora ligou-se a essa pesquisa através da tradução dos poemas, das experiências durante o período de seis meses de doutorado sanduíche no Reino Unido e dos entrelaçamentos português-ínglês na escrita da tese. Fui regida pelo meu contexto histórico, cultural, educacional e profissional.

A metodologia da pesquisa entrelaça diferentes influências: a prática como pesquisa/*practice as research* (Nelson, 2013; Barrett, Estelle & Bolt, Barbara 2010); a cartografia como método (Passos, Kastrup & Escóssia 2014), em que a experiência e os seus efeitos ganham corpo, se desdobram e se transformam renovando a forma de funcionar que exige entrar em sintonia com o próprio percurso; a pesquisa somático-performativa (Fernandes, 2014); a escrita corporizada/*embodied writing* (Anderson 2000, 2001, 2002-03) e a validação dialógica em Estudos Culturais (Saukko, Paola, 2003).

Há dois momentos concomitantes e intercontaminantes que configuraram a pesquisa: um ligado à experiência prática e outro, à experiência de escrita. A experiência prática englobou as vivências em ensaio, criação e apresentações da peça-estudo intitulada Procurando Emily realizando Per-form-ação em três momentos, de maio de 2017 a maio de 2018, denominados Etapas 1, 2 e 3. Na Etapa 1, os elementos pesquisados incluíram os exercícios com base somática do Lessac Work em entrelaçamento com princípios para improvisação do sistema dos Viewpoints, juntamente com o trabalho de tradução dos poemas selecionados de Emily Dickinson.

Na Etapa 2, estabeleceu-se o convívio e a articulação das estratégias de Per-form-ação, denominadas *pulsores* somáticos e *pulsores de cena*. Por fim, na Etapa 3, configurou-se a sistematização do material de improvisação com o auxílio da documentação das etapas anteriores para a criação da peça-estudo.

A Etapa 1 originou Per-form-ação como um método experimental que une preparação e cena, em um processo artístico-pedagógico. A Etapa 2 resultou em uma apreensão de como Per-form-ação pode ter seus elementos articulados em pistas de como a abordagem somática informa o processo artístico-pedagógico em criação através da improvisação. A Etapa 3 acessa como esses elementos informam a estética e a marcação/coreografia/montagem de uma peça.

A escrita da tese também teve três momentos fundamentais de funcionamento: a) planejamento-documentação da experiência prática; b) tradução-revisão de literatura (que permeou todo o processo, mas foi marcante no período de doutorado sanduíche); c) discussão dos resultados e configuração de uma experiência com trânsito entre escrita acadêmica e escrita corporizada.

O planejamento e a documentação foram realizados recuperando as experiências de mestrado e as transformando para ajustar às questões e inquietações de pesquisa atuais. A documentação da prática foi realizada através de anotações de pesquisa, gravações de áudio e vídeo. A revisão de literatura ocorreu durante toda a vivência do doutorado e as experiências de tradução se efetivaram não somente no contato com os poemas para a peça, mas como forma de escrita, quando realizei traduções dos textos da tese para o inglês a fim de facilitar o acesso da co-orientadora no exterior. Com essa tradução, a escrita foi avançando, se transformando e se ampliando em conteúdo. Por fim, com os textos da tese transformados e aprimorados em inglês, o caminho inverso de tradução precisou ser realizado, para que a tese pudesse ser finalizada em português.

Esse ir e vir implicou em um grande empreendimento de disciplina e esforço pessoal, mas foi percebido como o encontro da minha autoria enquanto pesquisadora e escritora. A discussão com os corpos de literatura entre línguas passou a ser vivida enquanto eu encontrava a autoria durante as discussões, na coragem que a língua inglesa me oferece. Por ser uma segunda língua, pude me desprender do perfeccionismo, que existe e interfere na minha relação com a língua materna.

Ao tentar encontrar a minha escrita acadêmica em inglês, encontrei também segurança nesse estilo de escrita, além de fluência em uma escrita corporizada nas duas línguas simultaneamente. Percebi que as relações de afeto que possuo nessas línguas é diferente. Em conversa com a Prof<sup>a</sup> Silvia, já na etapa de conclusão da tese, ela mencionou o exemplo da poeta americana Elizabeth Bishop, que morou grande parte da sua vida no Brasil, e sua relação com o trânsito entre o inglês e o português. A desenvoltura de Bishop especificamente acerca de uma vivência de afeto entre línguas é tão brilhante que esse exemplo se tornou emblemático no que se refere ao meu processo de escrita da tese.

No livro *One Art*, Robert Giroux (1994) relata episódios da vida de Elizabeth Bishop e traça uma linha do tempo biográfica da autora norte-americana através de cartas enviadas por Bishop para diversos destinatários ao longo da vida. Elas são uma incursão na vida e nos pensamentos da autora e revelam detalhes desde sua imaturidade quanto ao conhecimento da realidade brasileira até a deslumbrante espirituosidade que a definia. Em um dos eventos, descrito por James Merrill, em visita à Casa Mariana no Brasil, conversando sobre lembranças do passado após muito tempo sem ter a oportunidade de falar inglês, Bishop é tomada por um rompante de emoção. Enquanto estava em lágrimas, um jovem pintor brasileiro entrou no local e, ao vê-la chorar, ficou paralisado. Ela, alegremente, mudando para o português, disse, "Não se preocupe José Alberto, eu estou apenas chorando em inglês." Essa provocante constatação de Bishop acerca de sua experiência revivendo memórias na língua materna exemplifica a relação de afeto que se pode ter com a língua e ilustra a forma com que me senti no decorrer da minha transição entre línguas. O revelar de diferentes facetas da minha vida e da minha personalidade passam sobre como se dá o meu encontro com o português e o inglês e no transcorrer da redação da tese essa relação se tornou também um modo de funcionar, em que o português aparece em primeiro plano, mas o inglês está sempre presente.

No que se refere à discussão dos resultados, experimentei a configuração de uma forma de escrever que transita entre escrita acadêmica e corporizada. Eu sinto uma forte contradição em expressar o fazer artístico, mesmo no âmbito de uma pesquisa acadêmica, dentro de uma rigidez estilística que impõe dificuldades à expressão do vivo de forma aberta e experimental. Essa contradição nos define enquanto pesquisadores e autores da área de Artes. Por isso, configurei intervenções

escritas que buscam vivenciar a escrita acadêmica não sobre uma prática, mas como prática em si, uma escrita como experiência. Assim, vislumbro o que vivi nesse período de pesquisa, entre línguas, lugares, literatura, pessoas e acontecimentos alcançando a escrita com corpo e vivência.

Gostaria também de poder contribuir para a forma com que a academia vê as teses nessa área e tornar mais elástica a escrita acadêmica no campo das Artes. Em aspectos metodológicos, já se exercitam experiências práticas/performativas informadas pela vivência e pelo corpo. Assim, na escrita, essas possibilidades são também latentes.

Com esses elementos, a tese está organizada de forma a agrupar os diferentes domínios vivos da pesquisa. Na próxima seção, capítulo 2, eu explico como concebi Per-form-ação. No capítulo 3, discorro como ocorreu a minha aproximação com os estudos da Somática em um diálogo com conceitos teatrais, da filosofia, da psicologia positiva e das ciências cognitivas. Nesse capítulo conceituei noções, implicações e o rastreamento de alternativas de entendimento do processo de Per-form-ação em um entrelugar de teoria e prática. A configuração metodológica é detalhada no capítulo 4. As etapas de Procurando Emily são descritas no Capítulo 5. Nesse capítulo, experimento uma descrição performativa do processo das Etapas 2 e 3 a que denominei *Sussurros do Processo*. Na parte final de escrita, Capítulo 6, exponho uma discussão sobre a documentação de áudio durante o processo em confronto com a literatura, utilizando uma experiência de escrita corporizada e estratégias de validação dialógica. A validação dialógica é um experimento de escrita polivocal, com a participação dos performers. Por fim, nas considerações finais, recapitulo e pontuo possíveis desdobramentos dessa experiência.

O ganho de Per-form-ação parece estar no ponto em que o ato de entrar nessa experiência de conexão promova o engendramento simultâneo em uma poética do corpo<sup>13</sup>, do movimento e da voz; de exploração e ampliação do trabalho corporal e vocal e jogo de cena. O resultado é a criação de um entrelugar em que as vivências

---

<sup>13</sup> Para Heidegger, *techné*- (habilidades práticas, arte, ofício), *poie-sis* (dar forma, elaborar, fazer, criar) e *physis* (natureza, crescimento, o que cresce) são agrupados em “modos de revelar”, e, por extensão, modos de criação. No original: For Heidegger, *techné*- (practical skills, art, craft), *poie-sis* (bringing-forth, making, creating) and *physis* (nature, growth, what is growing) are conjoined as ‘modes of revealing’, and, by extension, modes of creating. (Heidegger 1977 citado por Davidson, Andrea 2013: 6)

somáticas são reaccessadas e reconfiguradas enquanto se vive o campo das possibilidades e a cena.

Além dos experimentos de escrita corporizada nos capítulos 5 e 6, desenvolvi uma forma de revelar os processos somáticos da escrita em intervenções que revelam o que esteve subjacente na construção da tese na forma de Sussurros da Escrita. São intervenções que dividem cada capítulo, compostas de imagens significativas para cada momento da pesquisa e poemas de minha autoria que revelam vivências do soma que pesquisa e escreve. Esse ponto, inspirado por estudos da ciência cognitiva, integra o processo daquela que faz as perguntas dessa pesquisa, já que em muitos caminhos da ciência tradicional se observa que:

No curso das investigações, frequentemente esquecemos quem está fazendo as perguntas e como elas são feitas. Ao não nos incluirmos na reflexão, buscamos apenas uma reflexão parcial, e a nossa questão se torna descorporificada; ela tenta expressar, nas palavras do filósofo Thomas Nigel<sup>14</sup>, uma “visão de lugar nenhum”. É irônico que apenas essa concepção descorporificada e de lugar nenhum leve a uma visão bem específica, teoricamente confinada e pré-conceitualmente aprisionada de alguma coisa<sup>15</sup>. (Varela; Thomson & Rosch, Eleanor 2016: 27)

Assim, busquei caminhos para um processo corporificado do qual partissem as perguntas e os caminhos. Não foi concebível um olhar “como terceira pessoa”.

Nos Sussurros da Escrita – Parte 1, revelo os primeiros caminhos de escrita com traduções. Nos Sussurros da Escrita Parte – 2, exponho um momento marcante durante a disciplina Cartografar em Artes Cênicas, ministrada por Silvia Balestreri no PPGAC, em 2015. Nos Sussurros da Escrita Parte – 3, apresento o alcance das perguntas, das respostas e da escrita como fugidios e enigmáticos. Os Sussurros da Escrita – Parte 4 transparecem o soma escrevendo enquanto pensa em movimento em aulas de Gyrotonic<sup>16</sup> com Geraldine De La Mata. Nos Sussurros da Escrita – Parte

---

<sup>14</sup> Nigel, Thomas (1986). *The View from Nowhere*. New York: Oxford University Press.

<sup>15</sup> In the course of these investigations we often forget just who is asking this question and how it is asked. By not including ourselves in the reflection, we pursue only a partial reflection, and our question becomes disembodied; it attempts to express, in the words of the philosopher Thomas Nigel, a “view from nowhere.” It is ironic that it is just this attempt to have a disembodied view from nowhere that leads to having a view from a very specific, theoretically confined, preconceptually entrapped somewhere. (Varela; Thomson & Rosch, Eleanor 2016: 27)

<sup>16</sup> Gyrotonic Expansion System, criado por Juliu Horwarth, bailarino, que como consequência de um grave problema nas costas desenvolveu “um conceito de complexos movimentos ondulatórios e elásticos chamado de Gyrokinesis, também conhecido como *yoga para bailarinos*” (Schelp 2019:145). A técnica, que inicialmente não tinha aparelhos, ficou conhecida como Gyrotonic, e é singular pela exploração da consciência corporal em movimentos tridimensionais e ondulatórios, não-lineares, que coordenam elasticidade, flexibilidade, força e coordenação do corpo como um todo, inclusive o sistema

5, indico como ocorre a escrita com Lessac. Nos Sussurros da escrita – Parte 6, transparecem as influências dos performers na minha escrita. Revelo como isso foi vivenciado em mim através dos desenhos das performers na procura por seu “Guarda-roupas Somático”. Por fim, os Sussurros da Escrita – Parte 7 transparecem as relações ocorridas durante o estágio doutoral no Reino Unido. O que se lê a seguir é o resultado de uma pesquisa que procurou corpo e aprofundamento como produção de conhecimento e como arte, sem que a produção científica se afastasse, mas ao contrário, corroborasse a forma de funcionar do artista.

---

fascial, com alta concentração sem sobrecarregar as estruturas. É muitas vezes descrito como “nadar no espaço” (Schelp 2019). Observo vários pontos de contato com o Lessac Work como expansão e retração em movimentos “naturais”, criatividade e dinamicidade em conexão com o mundo individual interior, a “escavação/scoop”, a diluição da carga de força com sensação de movimento mais eficaz, entre outros.



# Sussurros da escrita

## Parte 1

O que eu quero, (não) devo fazer,  
(Não) sigo ordens,  
(Nem) faço o que aparece,  
Quando a escrita persiste, brota, nasce,  
(Não) me manda ser objetiva, produtiva, fluente,  
Decidida, pronta e sofisticada já na primeira linha.

(Não) aceita e (nem) respeita as lacunas, os  
desvíos, os sussurros, os muros, os ruídos  
condena o esquecido, o que escapou ou que se  
(Des)fantasiou.

Espaço aberto

para contribuições sussurrantes 1

## 2 CONCEBENDO PERFORMANCE

“Técnica pura” é técnica pobre.  
“Pure technique” is poor technique.  
(Lessac 1997: 261)

Ao decidir o escopo de investigação e as questões de pesquisa, surgiram questionamentos acerca da melhor forma de explicar a proposta e o seu alcance de inserção prática. A natureza do experimento começou a ser questionada. Treinamento? Prática? Metodologia? As decisões iniciais estiveram ligadas à busca por esse posicionamento.

As minhas vivências entre as línguas portuguesa e inglesa estiveram sempre presentes, considerando os meus estudos anteriores. O entendimento das propostas e dos possíveis resultados da pesquisa foi sempre mediado por esse limiar que ora ativa palavras em português, ora em inglês para criar aproximação e definições que melhor contemplaram os processos em andamento. Por isso, desenvolvi uma linha de pensamento que abraça esse bilinguismo entre as relações de entendimento e afeto com certas palavras e a busca pelas denominações mais eficazes.

Ao encontrar as palavras *treinamento*, *prática* e *metodologia*, seus possíveis correlatos em inglês *training*, *practice* e *methodology* foram as primeiras que salpicaram na memória. Em inglês, a palavra *training* é amplamente aplicada a técnicas envolvidas na trajetória de estudos de artistas da cena. Em português, todavia, a palavra *training* como um estrangeirismo não é utilizada de forma corrente. A sua tradução mais literal, *treinamento*, é uma denominação bastante controversa.

Em português, podem ser considerados outros termos, talvez mais aprimorados, como por exemplo, *formação*, *preparação* ou *prática*. Destaco que, em língua portuguesa, a palavra *formação* pode estar associada à preparação em ambientes institucionais, mas também pode referir-se ao conjunto de técnicas a que artistas se expõem em sua trajetória. *Formação* como alternativa a *treinamento*, não remete às concepções do século XIX e início do século XX a que a palavra *treinamento* lembra, especialmente no que se refere ao trabalho do ator, e que marcam o seu entendimento em português.

Ainda assim, a palavra *formação*, isoladamente, parece evocar apenas um caminho, como se a trajetória de construção formativa de artistas da cena pudesse

ser linear. Ao contrário, a atual "colcha de retalhos" a que estão expostos na sua formação releva uma realidade diversa. No entanto, através da combinação com o vocábulo *prática*, que parece evocar um amplo espectro de procedimentos que abraçam ação e corporificação, o resultado é o termo *prática formativa*. Então, opto por essa combinação a fim de classificar e posicionar essa pesquisa de forma mais apurada como sendo acerca de uma *prática formativa* para artistas da cena.

A palavra *preparação*, em paralelo com o termo *prática*, surge como possível sinônimo, porém parece abranger apenas atividades realizadas previamente a uma tarefa específica. Isso a torna incompleta. Talvez seja mais precisa como denominação de estratégias adotadas para a realização de um espetáculo específico ou em referência a uma atividade prévia também específica. À palavra *preparação*, juntamente com outros possíveis termos análogos, atribuo função complementar na definição de estratégias adotadas para a uma prática formativa ou para a cena.

Comparativamente, o Lessac Work (Lessac 1990, 1997), abordado nessa pesquisa, se insere no contexto norte-americano e também pode ser conhecido como *Kinesensic Training*. A utilização da palavra *training* está ligada a uma abordagem estruturada voltada para o desenvolvimento de habilidades específicas. Em convívio com os professores e praticantes durante o período em que cursei o *Intensive Training*, percebi o esforço em não utilizar as palavras *method* ou *methodology* e, sim, *training* e *work*.

À primeira vista, também não sou simpática à utilização das palavras "método" ou "metodologia" em português, pois parecem sustentar a carga de uma teoria que se pratica, enquanto o posicionamento da presente investigação, na verdade, se aproxima de uma prática posteriormente teorizada e sistematizada. Todavia, se a palavra *experimental* for utilizada junto à metodologia, a carga semântica de teoria que se pratica parece diminuir.

Em síntese, práticas formativas poderiam ser entendidas como técnicas corporificadas a que artistas se expõem em sua trajetória para tornarem-se proficientes em seu meio de expressão; e metodologia experimental seria uma prática teorizada posteriormente, se colocando enquanto experiência. Portanto, as minhas escolhas aceitariam ambas denominações: prática formativa ou metodologia experimental.

Um importante desdobramento contido e encoberto na ideia de *formação é ação*. Em um encontro com o termo *ação habitada* (Camilleri 2013), duas ocasiões vivenciadas retornaram imediatamente à lembrança: uma delas foi a indicação dada em um curso com o Prof. Thomas Leabhart<sup>1</sup>: “lembrem-se de estar em casa com as luzes acesas”<sup>2</sup>. Além dessa definição de habitar, o exato termo foi utilizado de forma marcante em uma oficina de Contato Improvisação<sup>3</sup> com os professores Andrew Harwood (Canadá) e Paula Zacharias (Argentina), em que estive presente como praticante/tradutora. Além disso, o termo *habitar* no sentido de estar atento e em vivência dos processos da corporeidade “circunda e ultrapassa a dicotomia entranhada em neologismos compostos como ‘corpo-mente’ ou ‘psicofísico’ cuja morfologia linguística reforça a separação discursiva que querem evitar”<sup>4</sup> (Camilleri 2013: 31).

*Habitar uma ação* pode ser considerada uma habilidade a ser exercitada, contida nos domínios da formação de artistas da cena. Segundo Camilleri (2013: 41):

Uma “habilidade para ativar e se engajar” é assim uma consequência possível da capacidade de habitar “um certo estado de ser/fazer”. Por extensão, “ação habitada” pode ser localizada naquelas instâncias em que a capacidade é traduzida em habilidade. [...] Neste sentido, “ação habitada” enfatiza a qualidade vivenciada e viva (crescimento e mudança) do movimento.<sup>5</sup>

Pode-se pensar em uma formação que, como diz Camilleri em sua definição de *ação habitada*, enfatiza a qualidade vivenciada e viva, sempre em crescimento e processualidade. Além desse entendimento sobre *habitar*, Camilleri (2013) vê o caráter de *training* como performance/cena em um continuum. Ele pesquisou os desdobramentos de *ação habitada* em um espetáculo de sua autoria chamado *Duration 56* (Camilleri, 2013), que deteve um caráter de pesquisa e *training* sem separá-los da performance/cena.

---

<sup>1</sup> Ver Introdução.

<sup>2</sup> “At home with the lights on”.

<sup>3</sup> Workshop ministrado durante o evento Dança.com, em Porto Alegre, 2010. Harwood é praticante de Contato Improvisação desde 1975. Contracenou com Steve Paxton e Nancy Stark Smith. Atualmente ministra oficinas de improvisação, composição e processo de criação em diferentes localidades.

<sup>4</sup> The word ‘habitational’ circumvents and surpasses the embedded dichotomy in compound neologisms such as ‘bodymind’ and ‘psychophysical’ whose linguistic morphology reinforces the discursive split they seek to avoid. (Camilleri 2013: 31)

<sup>5</sup> An ‘ability to activate and engage’ is thus one possible consequence of the capacity to inhabit ‘a certain state of being/doing’. By extension, ‘habitational action’ can be located in those instances when capacity is translated into ability [...] In this sense, ‘habitational action’ underscores the lived-in and living (growing and changing) quality of movement. (Camilleri 2013: 41)

A relevância está em criar possibilidade de agregar aspectos de formação e composição cênica ao mesmo tempo em uma situação de improvisação, que já pode ser considerada espetáculo. Essas foram investigações também traçadas em momentos importantes dessa pesquisa. Considerando formação através da cena em processos de improvisação, Camilleri considera que a *ação habitada* "foca em uma qualidade no trabalho que tende a ocorrer mais frequentemente em instâncias de improvisação do que em cena, em espetáculo" (Camilleri 2019: xiii). O autor entende que:

A natureza do fenômeno que eu estava investigando significava que "ação habitada" sempre ocupa um meio do caminho, principalmente devido ao trabalho no continuum treinamento-performance que a instigou. No entanto, essa liminaridade fenômeno-técnica sempre se refletiu terminologicamente e discursivamente quando necessário articular o impacto na capacidade do praticante para ação "interna" e "externa"<sup>6</sup>. (Camilleri 2019: xiii)

Camilleri identifica que o termo *ação habitada* muda a relação de articulação entre os fenômenos considerados internos e externos, eliminando a necessidade discursiva, técnica e experiencial de separar tais fenômenos tanto em treinamento quanto em performance. A liminaridade, ou seja, o entrelugar do termo *ação habitada*, contempla ambos os domínios da prática e os funde em um conceito que elimina o dualismo. Esse entendimento vai nortear as discussões com outros campos epistêmicos com os quais dialoga essa pesquisa, desenvolvidas no próximo capítulo.

Esse desdobramento de *ação habitada*, identificado por Camilleri (2013), é a sua relação no continuum treinamento-prática. Acerca da divisão em duas etapas do fazer teatral, sobressai-se o seguinte entendimento de Murray e Keefe:

Com o surgimento do diretor de teatro autônomo, e outras divisões de trabalho nas economias do fazer teatral, observamos a emergência de tempo e espaço, propositadamente separadas da montagem ou ensaio, para preparar e treinar jovens atores. O assunto da separação do treinamento do fazer teatral de fato é uma tensão que ocorre em muitas formas ao olharmos com mais cuidado diferentes práticas, filosofias e objetivos que as sustentam. Se conceituarmos treinamento menos como uma prática sistemática para adquirir habilidades novas e mais como uma lenta e diária extensão/modificação de disposições e habilidades existentes, então se torna inseparável da experiência geradora de membros de um grupo trabalhando

---

<sup>6</sup> The nature of the phenomenon I was investigating meant that 'habitational action' always already occupies an in-between ground, principally due to the work on the training-performance continuum which instigated it. However, this phenomeno-technical liminality was also reflected terminologically and discursively when it came to articulating the impact on the practitioner's capacity for 'outer' and 'inner' action. (Camilleri 2019: xiii)

juntos produtivamente por um longo período de tempo. Aqui, treinamento se reconfigura em um processo rotineiro de questionamento, enriquecimento e desenvolvimento, ao invés de uma atividade que se ‘contrata’ com um determinado professor e por um período de tempo. <sup>7</sup> (Murray & Keefe 2007: 120)

Se entendermos práticas formativas como extensões de habilidades existentes e considerarmos o trabalho de artistas da cena como processuais e rotineiros, formação é parte das montagens. Ultrapassa o seu caráter de preparação de jovens aprendizes e passa a ser pertencente ao ensaio, ao processo de montagem. Além dos termos formação e ação, *performance* e *performer* se tornaram parte da concepção do termo. Esses vocábulos também possuem tensões entre a língua inglesa e portuguesa. Na língua portuguesa, *performance*, assim como *performer*, são vocábulos utilizados como estrangeirismos e, portanto, possuem especificidades. Em nosso contexto, *performance* parece estar mais ligada à Arte da Performance ou *Performance Art* (Glusberg 2013). *Performer*, então, é comumente usado como um termo que se liga ao profissional que realiza essa expressão artística.

Há uma controvérsia acerca do entendimento de ator e performer também na língua inglesa. Ao mesmo tempo em que Murray e Keefe (2007) descrevem o performer como a “história sendo contada” e o ator como aquele que conta a “história” de outro, afirmam que “os teatros físicos abraçam o físico da atuação, o físico em performance e o físico no teatro”<sup>8</sup> (Murray & Keefe 2007: 68). Dessa forma, é possível compreender o uso de *performance* e *performer* em diferentes manifestações artísticas corporalizadas.

Por fim, os autores entendem que:

O conceito de *performar*, então, abraça um número de práticas, cada uma com um entendimento aproximado para praticantes e teóricos: teatro físico, teatro performático, teatro visual, arte da performance, algumas formas de

---

<sup>7</sup> With the rise of the autonomous theatre director, and other divisions of labour within the economies of theatre making, we can observe the emergence of time and space, deliberately set aside from the process of devising or rehearsing theatre, to prepare and train young actors. The issue of the separation of training from actual theatre making is a tension which recurs in many different guises as we begin to look closely at different practices and the philosophies and goals which underpin them. Moreover, if we also conceptualise training, less as the deliberate and systematic acquisition of new skills, and more as the slow, daily extension and modification of existing dispositions and abilities, then it becomes inseparable from the generative experience of members of an ensemble working productively together over a long period of time. Here, training becomes reconfigured into a quotidian questioning, thickening and enriching process, rather than an activity which one ‘contracts’ to undertake with a particular teacher over a discrete period of time. (Murray & Keefe 2007: 120)

<sup>8</sup> Thus physical theatres embrace the physical in acting, and the physical in performing, as well as the physical in theatre. (Murray & Keefe 2007: 68)

dança, comédia do tipo *stand-up* e assim por diante.<sup>9</sup> (Murray & Keefe 2007: 68)

Dada a dissolução gradativa e fluida das fronteiras entre diferentes ênfases da cena – como teatro, dança, música e arte da performance – hoje já não tão recente, sobrevém a opção de utilizar os termos *performance* e *performer* nesse sentido amplo. Utilizo essa breve reflexão com o intuito apenas de apontar a pertinência e o uso desses termos para a presente pesquisa. Ciente das amplas discussões e controvérsias, não pretendo aqui aprofundar suas particularidades. O objetivo é situar *performance* como uma situação de cena e como o trabalho de artistas cênicos que, por sua vez, são aqui denominados *performers*.

Devido a utilização desses termos pertinentes ao processo, eu os aglutinei como elementos marcantes da abordagem proposta e criei uma síntese. Integrei essas compreensões a respeito de performance, performer, formação e ação, englobando as minhas experiências com esses elementos, que foram se combinando no acrônimo PerFormAção. O uso de um acrônimo reforça a simultaneidade e a inseparabilidade de tais elementos, garantindo também a sua importância individual nesse entrelaçamento. Essa interrelação gera coordenação simultânea entre a experiência do praticante, a formação e a cena.

Os termos aglutinados em PerFormAção e as expressões resultantes ou derivadas assumem a forma de noções teatrais. Uma noção em teatro pode ser entendida como um conceito, ou seja, “o conceito de noção como forma por intermédio da qual o planejamento - para além de um dispositivo de controle - poderia ser uma tecnologia educacional ressignificada” (Icle 2011: 72). Dessa forma, pode-se entender que uma noção teatral funciona como uma elaboração voltada para o planejamento ou para a orientação de um fazer teatral tanto em sala de aula como em sala de ensaio.

Icle (2011) esclarece que esse modo de funcionar vai além de uma organização do material a ser trabalhado. Passa a ser uma construção/criação coletiva particular àquele grupo, vinculada diretamente à prática. Trata-se de uma

---

<sup>9</sup> The concept of performing then embraces a number of practices, each with a status of rough understanding for practitioners and theorists; physical theatre, performance theatre, visual performance, performance art, some forms of non-character dance, stand-up comedy and so on. (Murray & Keefe 2007: 68)



construção pedagógica que transcende sua característica educacional e perpassa o fazer teatral como instrumento sempre acessível e provisório em experiências de criação. Dessa forma:

Uma noção não se localiza nem na prática, tampouco na teoria teatral. Ela está mais ou menos aparente num entrelugar da prática e da teoria. Nós não podemos encontrar as noções prontas nas teorias teatrais, embora indícios das noções habitem os textos de teóricos e artistas da cena. [...] É necessário criá-la no corpo para que ela exista. Trata-se de imaginar que as noções estão por aí, no mundo, esperando que nós as descubramos; elas precisam ser praticadas, tornadas corpo, experienciadas. Indícios das noções podem ser encontrados nos escritos, mas diferentemente dos conceitos científicos, as noções não têm existência senão na efemeridade da prática. (Icle 2011: 75)

As vias para praticar PerFormAção envolvem os processos que estão na minha base de experimentação e que compõem a prática: o Lessac Work e os Viewpoints. Junta-se a eles uma experiência de tradução de poemas selecionados da autora americana Emily Dickinson em uma tríade de processos intercontaminates que ofereceram caminhos para discutir como as informações somáticas se inserem nesse processo experimental que engloba aspectos de formação e criação para o performer. Seus desdobramentos requerem compreensão como noções teatrais. A seguir descrevo os elementos do funcionamento de PerFormAção.

## 2.1 PILARES DE PERFORMAÇÃO

PerFormAção, nessa configuração, inclui práticas do Lessac Work, dos Viewpoints e um trabalho de tradução denominado *tradução corporificada* sobre poemas selecionados de Emily Dickinson (Johnson, 1960). Alguns princípios descritos nessa seção reaparecem de experiências minhas anteriores, mas com a convivência em que se somam vários anos após a sua apreensão anterior. Vêm acompanhados de uma vivência mais aprofundada dessas práticas e de outra forma de delineá-las, voltadas para a formação e a cena simultaneamente. Esse é o resultado de um aprofundamento e de um reencontro que permite o contato atual e considera os encontros anteriores, nesse momento em que as questões de pesquisa estão voltadas para as repercussões somáticas na formação e no processo de criação.

### 2.1.1 Lessac Work

Sutil turbulência perceptiva. Além de uma linda imagem, como sugere o autor da expressão, carrega um mundo de possibilidades para um corpo em movimento, em cena. Alimenta uma condição perceptiva, portanto com consciência; turbulenta, portanto instável e sutil, tênue. É um enigma talvez nunca perfeitamente compreensível na mesma medida em que pode ser acessível na vivência de uma prática. É uma expressão que sintetiza certa forma de funcionar característica que interessa à prática do performer. Trata-se de uma condição corporal ao mesmo tempo intelectual e intuitiva, que permite absorver as sensações com percepção e consciência atentas.

Arthur Lessac (1990, 1997), em sua elaboração sobre o processo das sensações, sugere que o corpo está em uma condição de atenção ampliada ao movimento sensorial quando em um momento de sutil turbulência perceptiva. Para o autor, essa condição permite absorver diferentes tipos de sensações com percepção e consciência atentas. A informação sensorial não é repassada na forma de julgamento sobre o estímulo em si, mas na forma de percepção da sua informação. Essa percepção não é inteiramente orgânica e nem inteiramente intelectual.

Segundo afirmações do autor, são tipos de informação e de comunicação que se estabelecem em termos de sensações e percepções antes de poderem ser articulados de forma intelectual. Se puderem vir a sê-lo, a intelectualidade parece alcançar esses fenômenos apenas parcialmente. Nesse “meio-do-caminho” entre o intelectual e o orgânico, o consciente e o inconsciente, são percebidos fenômenos que podem ser considerados *pré-intelectuais* ou *pré-conscientes*, em que a corporeidade funciona em sincronia com seus sistemas: memória, processos de imagem e associação, sistema nervoso, sistemas vocal e muscular (Lessac, 1990).

Assim, estabelece-se uma conjuntura fundamental, uma sutil turbulência perceptiva, que permite estimular e realizar ações com uma percepção de conexão. Nesse limiar de turbulência, a informação somática transita para a atenção e a percepção.

Esse tipo de compreensão considera sentidos além dos cinco sentidos fundamentais e a possibilidade da sua apreensão como linguagens. Lessac atesta que as sensações, na forma de linguagens corporais, funcionam como portadoras "de

inteligência pessoal, percepção pessoal, imaginação pessoal e cultura pessoal; **linguagens sensoriais** em nós que podem ser 'nativas' e 'estrangeiras', voluntárias e involuntárias"<sup>10</sup> (Lessac 1990: 30). Nessas condições de percepção sobre tais processos, embora sejam elusivos e não-lineares, há um universo da corporeidade disponível para a criação artística, se aquilo que estiver envolvido puder ser reconhecido e estudado. Para Lessac (1990:15),

A ecologia do potencial humano está na coexistência pacífica entre os dois ambientes - interno do corpo e externo, entorno, para que a pequena ecologia interna, tão potencialmente fértil, possa sentir-se suficientemente protegida para encarar a aridez do ambiente externo.<sup>11</sup>

O Lessac Work, também conhecido como Kinesensic Training (Lessac, 1990, 1997) é uma experiência de *afinação/tuning* de corpo e voz a formas harmoniosas e construtivas de ter uma experiência corporal integrada. Segundo Lessac (1997: 3), o Kinesensic Training é "um processo sensorial no qual as qualidades de energia são sentidas e percebidas fisicamente, então afinadas e usadas para a expressão criativa".<sup>12</sup> Nesse contexto, pode-se perceber que o processo sensorial é a fonte de experiências e informações somáticas. A expressão criativa que essa definição da prática oferece é ampliada e pode tanto estar relacionada ao dia-a-dia da expressão criativa humana, como à expressão artística.

A palavra Kinesensic foi criada pela combinação de ideias que se complementam e sintetizam a filosofia de trabalho em termos de um processo neurofísico (Lessac 1990). Em síntese, é um tipo de *escuta do corpo* a que Lessac (1990, 1997) defende como um meio de ativar diferentes dominâncias da inteligência humana e pode levar ao aprofundamento do autoconhecimento. Os resultados esperados são formas de funcionamento corporal mais plenas.

Assim, entendendo o corpo como um instrumento musical buscando afinação, as energias corporais e vocais são consideradas instruções orgânicas, uma forma de linguagem, que ajuda a perceber e desenvolver *afinação/tuning* através de

---

<sup>10</sup>Languages of the body that function as bearers of personal intelligence, personal intelligence, personal perceptiveness, personal imagination, and personal culture; **sensory languages** within each of us are both native and foreign, voluntary and non-voluntary. (Lessac 1990: 30)

<sup>11</sup>The ecology of the human potential requires a process of peaceful co-existence between the two environments; that the small human environment, so potentially fertile, may be sufficiently protected to resist the pulls of the larger, more arid outside environment. (Lessac 1990: 15)

<sup>12</sup>"An intrinsic sensory process in which the qualities of energy are felt and perceived physically, then tuned and used for creative expression". (Lessac 1997: 3)

informações somáticas. A informação sensorial, chamada energia, é compreendida como forma de comunicação intracorpórea que, se reconhecida e estudada, aprimora os resultados uma vez que os *eventos familiares* desencadeadores e relacionados a esse tipo de funcionamento forem experienciados e reconhecidos.

A aprendizagem de novas qualidades de movimento se dá por esse reconhecimento e *transição/carryover* para outros contextos em que o corpo se engajar. A sensação de se estar *afinado/in tune* é reconhecida e *transita* a novas possibilidades de movimento e voz através de explorações sugeridas e descobertas pessoais.

#### 2.1.1.1 Modo de funcionamento – Estética corporal – Consciência Sensorial

A construção de uma forma de funcionamento que busca alternativas mais plenas leva ao entendimento de estética corporal, oriundo de sua explicação literal – natureza da sensação (Lessac 1990) –. Portanto, o que promove sensibilidade e inclui consciência, se aproxima do que Lessac (1990) chama de esteticamente corporal; e o que diminui essa consciência, como em um anestesiamiento, é considerado não-estético.

Lessac (1990: 26) lista alguns exemplos de sensações estéticas como: “equilíbrio, leveza, ausência de peso, agilidade, fluabilidade, eletricidade, força flexível, extensão corporal, ritmo corporal, vida vocal, atividade cinestésica”<sup>13</sup>. Outras experiências corporificadas que envolvem satisfação e prazer também são ingredientes de estética corporal e nos aproximam de um *funcionamento corporal pleno*.

Inversamente, algo não-estético reflete competição interna no corpo como: esforço corporal excessivo, peso corporal, flacidez muscular, exaustão, sensação de incapacidade e outras condições estressantes (Lessac 1990). É importante ressaltar que concepções intelectuais de estética e outros valores externos aplicados ao corpo, sem integrarem níveis de sensações, são entendidos como informações conflitantes que interferem em nossa autoconsciência e empobrecem a compreensão das informações sensoriais.

---

<sup>13</sup> Balance, lightness or weightlessness, nimbleness, buoyancy, electricity, flexible strength, body extension, body internalized rhythm, vocal life, synesthetic activity. (Lessac 1990: 26)

O responsável pelo trânsito intracorpóreo de informações é o *sistema sensorial harmônico secundário* (Lessac 1990,1997) e permite o reconhecimento de *afinação/tuning*. Esse sistema envolve as sensações cinestésicas e proprioceptivas que permitem o trânsito de informação no ambiente intracorpóreo e sua relação com o entorno. Esse sistema é acionado constantemente em qualquer engajamento vital à cadeia de comunicação sensorial funcional sobre esses estímulos. Funcionamentos com potencial criativo são regidos pelas apreensões oriundas de nossa compreensão das sensações intracorpóreas. Essa rede de ressonância permite a sincronia no funcionamento.

A esse sistema se relacionam outros princípios: *consciência habitual, despadronização e despreocupação*<sup>14</sup>. O princípio da *consciência habitual* “não se refere a uma consciência habitualmente construída. Pelo contrário, sugere “um ato quase involuntário de reunir informações inteligentes sobre atos conscientes e até subconscientes”<sup>15</sup> (Lessac 1990: 6). Parece estar associado ao que se refere à propriocepção, ou seja, a percepção de si mesmo. O princípio da *despadronização* está associado às informações inteligentes reunidas pelo princípio de consciência habitual e à transformação de padrões pré-existentes pela auto-aprendizagem. O princípio da *despreocupação* é um princípio de *checagem*. Quando uma sensação que mistura segurança, motivação e bem-estar é detectada, ela dá sinais do funcionamento da estética corporal. A *despreocupação/carefreeness* é o oposto de um relaxamento auto-complacente ou indolente (*carelessness*). É um *feedback* pessoal sobre o processo de auto-ensinamento.

Essas circunstâncias que desencadeiam uma sutil turbulência perceptiva permitem que as sensações estéticas fiquem relativamente acessíveis através da percepção e da atenção. Esse fenômeno leva à exploração das linguagens intracorpóreas pessoais que funcionam como portadoras de inteligência, percepção e imaginação criando uma cultura extremamente pessoal, em que linguagens sensoriais em nós que são “nativas” e “estrangeiras”, voluntárias e involuntárias. Apesar de não-lineares, permitem seu reconhecimento, estudo e proficiência.

---

<sup>14</sup> Habitual awareness principle, De-patterning principle, Carefreenes Principle. Conforme Lessac, 1990, página 6.

<sup>15</sup> Does not here imply a habit-formed awareness. On the contrary, habitual awareness suggests an almost non-voluntary accompaniment of information-gathering intelligence to every conscious and indeed, every subconscious act. (Lessac 1990: 6)

A unidade de linguagem na comunicação intracorpórea é denominada energia. Ao serem experimentadas de forma cinestésica e pré-intelectual, as energias podem ser reconhecidas em suas interrelações e percebidas como *eventos familiares*. A apropriação de uma série de exercícios ou experimentos que exploram as diferentes sensações de energia partem de ações do dia-a-dia como caminhar, correr, agachar, levantar, falar e cantar. O aprendizado a identificar as suas características essenciais e qualidades de energia relacionadas a *eventos familiares* extremamente pessoais faz parte do processo de trânsito e acesso às informações somáticas para outras configurações e necessidades de engajamento múltiplas.

No entendimento corporificado da palavra energia, além de energia como ativação e propagação, está contida a noção de relaxamento de forma bem específica e peculiar. Assim, o relaxamento é também entendido como *ativo* ou *dinâmico* e energia passa a conter a informação de *descanso* ou *equilíbrio*. Isso quer dizer que experimentamos relaxamento através de suas propriedades dinâmicas intrínsecas e percebemos a dinamicidade da energia com suas propriedades também intrínsecas de relaxamento (Lessac 1990).

O sistema de ressonância intracorporal mantém-se ativo na não dissociação desses opostos, portanto a informação somática que transita na forma de energia, como linguagem a decodificar, deve possuir características relaxantes-energizadoras. Quando essas formas de energia são experienciadas e decifradas como *eventos familiares*, o resultado é maior clareza a respeito do funcionamento conectado acionado pelo sistema de ressonância e, por consequência, percebido como pertencente ou não à estética corporal.

Quando reconhecida a experiência de engajamento corporal, os caminhos para revisitar este funcionamento também compõem o processo de auto-aprendizado que se dá pela observação cada vez mais aprimorada do próprio funcionamento. Com prática contínua, é possível gradativamente identificar linguagens sensoriais intracorpóreas, ou seja, diferentes estados de energia, que podem parecer muito sutis à primeira vista. As sensações entre tensão e relaxamento se tornam cada vez mais conscientes ou pré-conscientes e a estética corporal pode se aproximar de um equilíbrio entre acesso e recesso.

Ao construir uma cadeia de *eventos familiares* ligados à identificação das linguagens sensoriais intracorpóreas, ou energias, essa compreensão pré-intelectual

se une a nossa experiência anterior de diferentes inteligências ou dinâmicas de funcionamento. Apesar de nossa experiência diária usual frequentemente encontrar corpo e mente em percepções de funcionamentos opostos ou incompatíveis, condições de reconhecimento e acesso a informações somáticas na forma de energia fazem diferença no desempenho da voz, da fala, do movimento e levam a noções relacionadas a: equilíbrio corporal generalizado, atenção e concentração generalizadas, consciência corporal generalizada, experiência rítmica generalizada e até consciência plena, atenção plena, meditação em movimento, entre outras. No próximo capítulo essas relações são exploradas a partir de estudos específicos das ciências cognitivas e da psicologia positiva.

#### *2.1.1.2 Elementos da linguagem intracorpórea – instruções orgânicas – relaxantes-energizadores*

Os relaxantes-energizadores são normalmente voluntários ou semivoluntários (respirar, engolir, bocejar, suspirar, sorrir, etc.). O desafio é reconhecê-los como desencadeadores de informação somática que pode potencialmente se propagar em outros engajamentos corporais na forma de energia. Pode-se definir como relaxante-energizadora qualquer atividade corporal que libera músculos, alivia tensões, mantém a consciência corporal, vem carregada de sensações corporais prazerosas e sustenta a vitalidade. Assim, no auto-aprendizado, os relaxantes-energizadores podem derivar dos sugeridos por Lessac (1990, 1997) e se tornarem pessoais, desde que sejam detectados a partir de suas qualidades principais:

- Devem ter o aspecto relaxante e energizador ao mesmo tempo;
- Os aspectos relaxantes e energizadores devem ser detectados de forma consciente ou pré-consciente;

Lessac (1990) aponta que uma forte pista para detectar os relaxantes-energizadores é o seu caráter instintivo. O desafio está em descaracterizar o comportamento habitual coberto de padrões aprendidos ou restritos, impostos ou condicionados, muitas vezes atrelados aos relaxantes-energizadores.

### 2.1.1.3 Movimento no corpo - Ritmo

O ritmo é definido como instrução orgânica de movimento no corpo. É uma manifestação cinestésica relaxante-energizadora. Lessac (1990) não o considera uma energia em si, mas o relaciona com o trânsito de energia e o classifica como desencadeador de diferentes níveis de percepção somática.

### 2.1.1.4 Elementos da linguagem intracorpórea - Energia e movimento

Lessac sugere a compreensão e o emprego criativo de energia em movimento como uma forma de funcionamento corporal pleno. Nesse contexto, equilíbrio e ritmo se tornam dialetos do movimento que podem ser vivenciados em diferentes formas. Ele afirma que o equilíbrio e o ritmo estão em funcionamento desencadeador de estética corporal propício para a decodificação de informações somáticas quando estamos em engajamentos com entusiasmo, como em descobertas e explorações com ludicidade. Para isso, utiliza a palavra *play*. Lessac define *play* como:

O “trabalho” da criança, do bebê, de filhotes. O “trabalho” de atletas músicos, atores, dançarinos, palhaços e contadores de histórias. O “trabalho criativo” de inventores, arquitetos, escultores e outros que fazem do seu trabalho algo criativo, imaginativo e saudável. Em suma, “play” é o “trabalho” realizado em qualquer atividade feita com amor.<sup>16</sup> (Lessac 1990: 71)

*Play*, na língua inglesa, possui uma amplitude de traduções como nessas atividades acima citadas. Todas essas possibilidades fazem parte do conceito geral utilizado por Lessac (1990, 1997) em sua prática. Considero benéfico o uso dessa palavra como estrangeirismo especialmente pela ludicidade que evoca e pela sensação de estar em funcionamento diferente da ideia de *trabalho* como um esforço com resultado obrigatório que não envolve prazer.

A imagem da “criança brincando” resgata sensações de ludicidade que podem também ser naturais para adultos e evocar qualidades de relaxamento vivaz, especialmente úteis nessa pesquisa. Ademais, o funcionamento em sutil turbulência perceptiva frequentemente acessa imagens como pertencentes ao processo de auto-

---

<sup>16</sup> Play is the “work” of babies, children, and kittens. Play is the “work” of athletes, musicians, actors, dancers, circus clowns, and story tellers. Play is also the “creative labor” of innovators, inventors, architects, sculptors, and others who make of their work something imaginative, creative, and healthful. In point of fact, “play” is the “work” that takes place in any labor of love! (Lessac 1990: 71)



aprendizagem. Lessac (1990) entende que certas imagens podem ter uma aplicabilidade bastante compreendida pela maioria dos praticantes como, alongar, espreguiçar ou flutuar. Porém, diferentes ênfases do Lessac Work despertam associações e criam acessos a imagens e metáforas muito significativas e singulares a cada praticante.

#### 2.1.1.5 Formas de comunicação intracorpórea – Energias corporais

Em um processo de sensibilização, as primeiras explorações envolvem descobertas acerca das formas de comunicação intracorpórea individual desencadeadas por vivências criadas para despertar sete energias corporais potentes, em que quatro são primordiais e três são derivadas. São consideradas energias corporais primordiais ou iniciais: *Buoyancy*, *Radiancy*, *Potency* e *Interenvolvimento*. Cada uma possui suas complexidades, suas próprias características, qualidades de alcance e extensão sustentáveis e suas sensações particulares. Suas relações diferem em certa medida para cada praticante. É importante ressaltar que as energias não podem ser pensadas como entidades separadas, mas formas de comunicação inter-relacionadas.

##### 2.1.1.5.1 *Buoyancy*

Nesse funcionamento, as sensações corporais se assemelham a um abalamento, como se o corpo se inflasse de oxigênio. A sensação dominante é de flutuação, através de uma extensão fluente sustentada. *Buoyancy*, comunica uma volatilidade corporal leve e possui três variações distintas:

- Crescente: sensação de flutuação como uma expansão (massa crescendo sob o efeito de fermento);
- Flutuante: flutuação como uma pena em ar sem vento;
- Pousado: pousado ao alcançar uma superfície, sensação sem peso como um balão.

Esses três dialetos alcançam um “relaxamento dinâmico” como uma sensação corporal de ausência ou diminuição de peso. A relação entre *Buoyancy* e a respiração é muito próxima. A respiração pode ajudar nas sensibilizações, mas dependendo do grau de fluência do praticante em seus *eventos familiares* dessa energia, a respiração não precisa mais estar coordenada e pode funcionar de forma independente.

Porém, quando em coordenação, uma respiração no estágio de inspiração dá a sensação de *Buoyancy* crescente, uma respiração em estágio de expiração parcial, dá a sensação de *Buoyancy* flutuante e total expiração oferece a sensação de *Buoyancy* em pouso. A dinâmica da respiração em *Buoyancy* pode estar associada a outras formas de comunicação: equilíbrio, ritmo, movimento plástico ou suscitar combinações.

#### 2.1.1.5.2 *Radiancy*

Nas sensações que envolvem *Radiancy*, a experiência é de se estar carregado de impulso. O movimento é elétrico e ágil, sem ser nervoso ou frenético. Desencadear *Radiancy* estimula pelo menos três dialetos corporais:

- Movimentação muscular sofisticada e sensação de vibração corporal;
- “Fagulha elétrica” corporal que provoca agilidade e destreza;
- Sensação de alerta ou antecipação.

Como uma forma de comunicação vital acelerada, representa a personificação da agilidade e da vivacidade. É uma vitalidade como a da criança, despreocupada, mas significativa, curiosa e exploradora. Lessac (1990) convida a sensibilização a ser iniciada pelo movimento dos olhos. Pode ser definida como uma alteração, uma agitação da energia *Buoyancy*, mas *com a* manutenção, em certa medida, da sensação de flutuação.

#### 2.1.1.5.3 *Potency*

*Potency* pode ser definida como um *bocejo muscular*. O *evento familiar* que acompanha essa forma de comunicação acarreta uma sensação corporal de extensão

elástica como a do bocejo, de alcance flexível e potente ao mesmo tempo em que o apoio muscular, o alongamento e a força se combinam.

A sensação de *bocejo muscular* é desencadeada pelo espreguiçar. Esta sensação de alongamento, em espiral ou curvatura sem emprego de força excessiva e sem atrito, gera bastante aproveitamento. A experiência em *Potency* combina suavidade e liberdade com potencial de força física. A descoberta e o emprego de *Potency* oferece a informação de intensidade.

#### 2.1.1.5.4 *Interenvolvimento*

A energia de *Interenvolvimento* é relacional, criadora de sentido e de intencionalidade. O alcance de *Interenvolvimento* ultrapassa a comunicação intracorpórea e se torna relacional, aberto ao ambiente e “de si para outro”. *Intervenolvimento* acontece quando se torna possível acessar as informações somáticas intracorpóreas em relação com o entorno e as outras pessoas, incluindo as manifestações emocionais.

As energias, portanto, quando percebidas e reconhecidas podem ser consideradas como formas de comunicação com entonações, inflexões e ênfases próprias. A proficiência na compreensão e aplicação dessas formas de funcionamento em outros contextos, seu uso individual ou em variações, criam estilos estéticos e dinâmicos de comunicação relacional com origem na experiência intrapessoal.

Através da percepção do engajamento em *Interenvolvimento*, a sensação de significado em trânsito da informação somática entra em *transição/carryover*, um entrelugar que passa a integrar o ambiente externo. A diferença é que essa energia se liga às outras com uma carga de interrelação que funciona como transição da experiência pessoal para a vivência com o entorno. O alcance é amplo, apesar de partir de nossa rede intracorpórea de linguagem.

Esse sistema de aprendizado consiste em desenvolver uma consciência corporificada em níveis, qualidades e ritmos diferentes, derivados dessas formas de comunicação intracorpórea intrínseca. O processo envolve observação acerca de seus aspectos relacionais.

Há um direcionamento para a estética corporal em uma busca fortemente associada a sensações prazerosas de conforto, saúde, desenvolvimento corporal e

alívio de tensões psicofísicas. Envolve também uma construção de estratégias que tornam possíveis diferentes respostas serem entendidas como pertencentes à estética corporal. Assim, o praticante pode trabalhar no seu desenvolvimento considerando suas idiossincrasias, sem ser submetido a determinados modelos pré-estabelecidos.

#### 2.1.1.6 Formas de comunicação intracorpórea - Energias vocais

Arthur Lessac (1997) se refere ao estudo e ao aprimoramento da voz como uma possibilidade de vida vocal, ou seja, é mais abrangente do que produção de voz e articulação da fala. O aprimoramento se dá por explorações criativas de possibilidades de conexão com as energias de/com ênfase vocal também consideradas como formas de comunicação intracorpórea pessoal. O autor considera que o estudo da voz e da fala precisa acessar e ressignificar hábitos menos favoráveis levando em conta as tendências pessoais.

A noção de trabalho vocal explorada por Lessac (1997) está ligada à emissão de som através das cordas vocais como ondas sonoras amplificadas. A comunicação na forma de energia se dá em como essas ondas ressoam e vibram em outras partes do corpo e como a informação somática em trânsito na estrutura corporal é decodificada dinamicamente para o aprimoramento da fala e do canto. As percepções de alternativas de *afinação/tuning* perpassam também as explorações vocais.

A fala engloba aspectos como entonação, inflexão, sotaque, ênfase e nuances que dão conteúdo emocional e intelectual. O canto deve ser visto da mesma maneira, com a diferença da percepção de som sustentado. Esses elementos se aplicam às características da voz como tom, volume, tempo ou cor.

A percepção de aprimoramento envolve ressignificação progressiva de padrões anteriores. Um aparente aliado, o ouvido, surpreendentemente, não é considerado fonte de avaliação acerca da qualidade do som emitido. A informação sonora através da percepção de estimulação do tímpano isoladamente pode gerar engano. As sensibilizações e eventos familiares que voltam a atenção para o reconhecimento das sensações cinestésicas, vibratórias e táteis que se deslocam principalmente pelas cavidades faciais e cranianas levam a um aprimoramento das emissões vocais e da fala. Ao realizar explorações, não se estimula a perceber o som através do ouvido, e sim, encontrar formas de *senti-lo*.

Dessa maneira, as energias vocais são formas de comunicação que incluem ações voluntárias, ou seja, podem ser direcionadas conscientemente e inteligentemente, assim como podem ter uma dimensão que envolve o limiar pré-consciente. Elas podem ser resumidas em três categorias principais: energia tonal, energia estrutural e orquestra das consoantes. Lessac afirma que ao serem reconhecidas e realizadas de forma coordenada, as energias informam as ações de falar ou cantar *com vida*.

#### 2.1.1.6.1 Energia tonal

A energia tonal envolve sensações musculares e memória cinestésica – tendência dos músculos de assumir posições – que levam à consciência dos contornos e movimentos da face e da cavidade oral que ajudam a produzir uma melhor qualidade sonora da voz. Através de exercícios de alongamento estrutural, certos músculos das maçãs do rosto são estendidos e a face assume uma postura específica: o chamado *megafone invertido*.

A sensação buscada deve incluir conforto e facilidade. Essa percepção estrutural não é estática, e, sim, dinâmica e flexível – uma consciência muscular constante do movimento em que não se percebe rigidez –. As explorações da energia tonal desenvolvem o tom de voz completamente em seu alcance, poder e projeção. Essas explorações ajudam a trabalhar a nasalidade, os sons abafados, de garganta e com muito ar.

No estudo de extensão da energia tonal, há dois recursos principais: o *Y-Buzz*<sup>17</sup> e o *Call*<sup>18</sup>. O *Y-Buzz* pode ser detectado em emissões da voz mais intimistas e “aveludadas” e o *call* aparece nos tons mais agudos e com maior volume.

*Y-Buzz* é uma emissão de voz grave, no formato em português da vogal *i* em um som *fechado*. A sua vibração sonora é concentrada na cavidade oral atrás dos dentes superiores. Similar a um mantra, é um relaxante-energizador que aquece as cordas vocais. O resultado das explorações com o *Y-Buzz* está próximo do que se pode denominar de voz “limpa”, “sonora” e “aveludada”.

---

<sup>17</sup> *Y-Buzz* pode ser explicado como um “zunido” vocal com a emissão da letra Y em um tom grave.

<sup>18</sup> *Call* - pode ser traduzido da língua inglesa como: o chamado. A palavra *Kall* de origem hebraica significa literalmente: a voz. (Lessac 1997)

O *call* é um som ressoante e de amplo alcance. Disponibiliza volume e ênfase vocal. Vincula a produção sonora vocal, a voz falada e a voz cantada. Lessac (1997) considera que praticamente todo o alcance da voz feminina pode ser desenvolvido através do *call* e a voz masculina, principalmente com o *Y-Buzz*.

#### 2.1.1.6.2. Energia Estrutural

Envolve as vibrações associadas à emissão das vogais. Quando a voz é utilizada em sua maior potência, as cavidades das maçãs do rosto e da testa atuam como ressonadores que amplificam as ondas sonoras emitidas até as costelas e coluna, produzindo a ressonância torácica, embora a ação mais consciente aconteça nas regiões da cabeça. A sensação característica é uma vibração em sua maioria óssea nestes pontos específicos do corpo.

As sensações de controle e comando estão concentradas no reconhecimento da vibração combinada com o uso da forma estrutural mais apropriada. Muitas vezes, de forma intuitiva, essa postura facial aparece e é possível focar a voz nas áreas de ressonância. O propósito é chegar à estrutura de forma dinâmica através das informações somáticas que comunicam as possibilidades mais favoráveis.

#### 2.1.1.6.3. Orquestra das consoantes

O trabalho com a emissão das consoantes é denominado *orquestra das consoantes*. Lessac (1997) considera as consoantes como estruturas da palavra que oferecem inteligibilidade, ritmo, cor e melodia à fala. Ele ressalta que elas oferecem contrastes e variações de forma percussiva, melódica e de efeitos especiais, por isso criou uma sequência de analogias entre as consoantes e os instrumentos musicais. Seu funcionamento na fala e no canto foi associado a uma orquestra.

O objetivo é explorar a identidade instrumental/musical das consoantes em detalhe. As explorações com as consoantes são vivenciadas como se estivéssemos *tocando* o som de cada letra ao falar ou cantar. O som de cada consoante pode ser repetido precisamente se a sensação física apropriada for reconhecida somaticamente. As vivências com as consoantes apoiam e contêm as energias estruturais e tonais.

Na imagem abaixo, a analogia das consoantes com instrumentos musicais é descrita na íntegra. Observa-se que nem todos os instrumentos a que se atribuem os sons das consoantes são análogos aos de uma orquestra composta somente com instrumentos musicais consagrados. Aos sons do *f* e do *h*, por exemplo, se atribui o instrumento *ventilador/fan*.

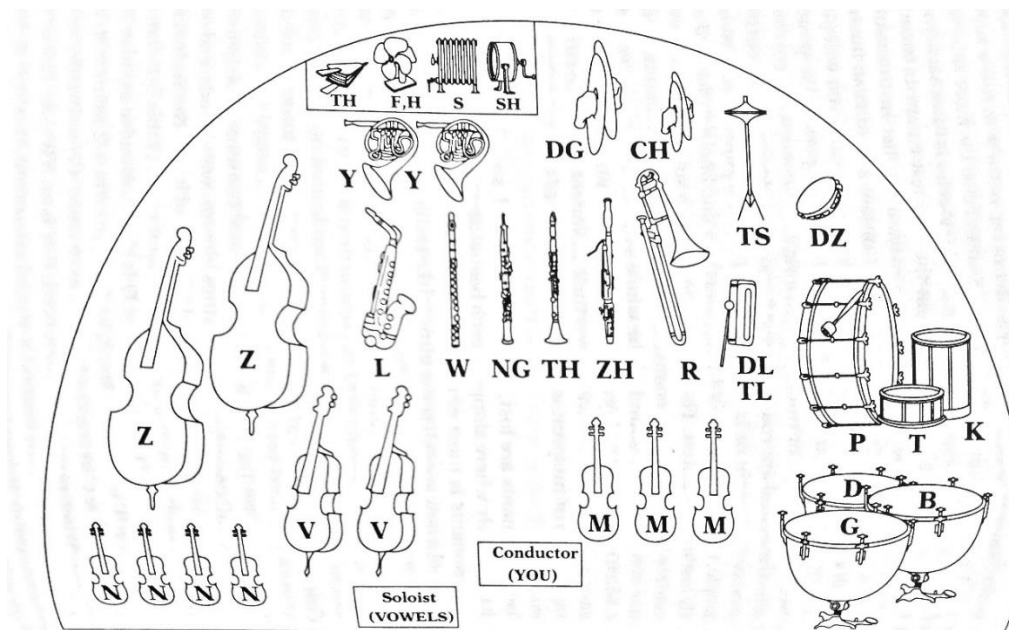


Imagem 1 – Orquestra das Consoantes (Lessac 1997: 70)

Vale ressaltar que as vogais são consideradas solistas nessa orquestra e nós, os experimentadores, tomamos o lugar do maestro. A ação de cada instrumento musical simulado pela emissão vocal ou percussiva oral estimula a sensação de *tocar*, sempre permeada pelo movimento vocal/corporal integrado. É o que se entende como *tocar uma consoante*.

Como se pode perceber pela Imagem 1, a funcionalidade da orquestra das consoantes está diretamente ligada às suas combinações na língua inglesa, como por exemplo, na palavra *gifts*. Em *gifts*, tanto o estudo do *f* como o do *ts* permite que as letras sejam *tocadas* como instrumentos sonoros e tenham sua ênfase assegurada na fala ou no canto. O *v* é associado ao violoncelo nos exercícios da orquestra das consoantes. Em explorações vocais como se o *v* fosse um violoncelo, a emissão dessa consoante é estudada e aprimorada. A estrutura do *v* sem som, apenas com sopro, se torna a letra *f*, associada ao ventilador. A combinação *ts* é, por sua vez, associada ao címbalo/prato. O resultado é uma dicção aprimorada. O grande ganho das vivências da orquestra é essa relação extremamente comum na língua inglesa.

Em português, a maioria das palavras tem intercalação entre vogais e consoantes e esse efeito de consoantes em sequência é de outra ordem. São necessárias pesquisas mais detalhadas para que a orquestra das consoantes possa ter um efeito similar ao da língua inglesa.

#### *2.1.1.7. Respiração e postura dinâmica em relação à voz*

A voz e a fala refletem a personalidade individual e as condições de cada soma. Neste contexto a respiração e a postura entendidas como dinâmicas têm um papel importante. Segundo Lessac (1997), embora grande parte das pessoas não tenha uma respiração plena na posição ereta, é possível para a maioria encontrar outras formas de respiração ao ajoelhar, agachar, pular ou deitar. O encontro com o evento familiar que comunica uma respiração mais plena pode estar em alguma dessas posições.

A união das técnicas do Lessac Work perfaz as manifestações do movimento corporal e vocal e esse se torna o ponto de vista dessa pesquisa. O olhar pesquisador parte dessa ótica e constrói um olhar para a experiência do praticante em diálogo com as outras ênfases. Esse item foi explorado mais aprofundadamente por ainda não ter publicações traduzidas na íntegra para o português. A seguir, elenco os principais princípios dos outros elementos de PerFormAção.

## 2.2. VIEWPOINTS

Os Viewpoints concentram características atemporais e princípios inerentes ao movimento, como tempo, espaço e interação (Bogart & Landau, 2005). A sistematização entre essas relações e a cena resultou em "pontos de consciência que um performer ou criador faz uso enquanto trabalha"<sup>19</sup> (Bogart & Landau 2005: 8).

As características minimalistas, democráticas e não hierárquicas da prática de Bogart e Landau são compatíveis com as experimentações em improvisação que eu estava buscando. Tais atributos permitem ajustes de objetivos por parte dos

---

<sup>19</sup> Points of awareness that a performer or creator makes use of while working. (Bogart & Landau 2005: 8)



performers em tempo real, com ferramentas objetivas que, em coordenação, reforçam a característica investigativa de PerFormAção.

Além disso, os Viewpoints “recusam categorização em um único estilo teatral e podem ser trabalhados em releituras radicais de peças clássicas do século XX, musicais, performance *site-specific*, dança-teatro e teatro físico”<sup>20</sup> (Murray & Keefe 2007: 142-143). Essa versatilidade foi fundamental nessa pesquisa, pois permitiu que se pudesse observar como as informações somáticas podem aparecer em elementos comuns a vários estilos cênicos. Outra conexão fundamental foi o fato de que no sistema dos Viewpoints,

Consciência não é essencialmente uma construção mental ou cognitiva, mas corporal, que se aplica a todos os sentidos do performer em uma relação somática e visceral com o mundo. Evidentemente, como outros diretores pedagogos do século XX que trabalharam com tarefa, ação, movimento e fisicalidade, Bogart não dispensa psicologia, intenção e emoção, mas procura por uma forma mais produtiva de engajamento para o ator-criador.<sup>21</sup> (Murray & Keefe 2007: 143)

Os Viewpoints são considerados um processo aberto, um sistema muito mais do que uma metodologia. Bogart e Landau (2005, 2017), em seu livro-guia da prática, descrevem e explicam os passos para a sua compreensão e prática. Os elementos estão voltados para exercício e ensaio.

A ação de seus precursores, no processo de sistematização dos Viewpoints surgiu com a premissa de desprender a coreografia da psicologia e do drama convencional. A improvisação tornou-se um recurso para colocar os elementos em prática e a base das relações se fortaleceu através do companheirismo e da democracia que reafirmavam essa forma de trabalhar.

Os Viewpoints primários eram os seguintes: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história. Esses preliminares foram ampliados para nove: relação espacial, resposta cinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, ritmo, duração e

---

<sup>20</sup> Refuses categorisation within any single theatre genre and has ranged over radical reworkings of (largely) twentieth-century classic play texts, musicals, site-specific work and physical/dance theatre. (Murray & Keefe, 2007, p.142, 143)

<sup>21</sup> Awareness is not primarily a mental or cognitive construction but a corporeal one that employs all the performer's senses in a visceral and somatic relationship with the world. Of course, like other twentieth-century teacher directors working from task, action, movement and physicality, Bogart does not dismiss psychology, intention and emotion, but is searching for a more productive route into these for the creative actor. (Murray & Keefe, 2007, p. 143)

topografia. Imprescindível aos *Viewpoints* é o fato de serem “uma filosofia traduzida em uma técnica para (1) treinar *performers*; (2) construir conjunto; e (3) criar movimento para o palco”<sup>22</sup> (Bogart & Landau 2005: 7).

Estão agrupados em físicos e vocais. No presente trabalho, os *Viewpoints* explorados foram:

1) *Viewpoints* de *Tempo*: a velocidade em que um movimento ocorre em cena; a duração em que um movimento ou sequência continua, inclusive quanto tempo se explora uma ação até o momento em que ela evolui ou simplesmente se transforma; e a resposta cinestésica, ou seja, uma reação espontânea ao movimento e o tempo de para responder a estímulos externos.

2) *Viewpoints* de espaço: o contorno desenhado no espaço em relação à arquitetura e em relação aos participantes; os gestos – noções de gesto público e gesto privado, distinção entre ações realizadas com a atenção voltada para si mesmo e as ações realizadas com a consciência ou proximidade dos outros –; a arquitetura, ou seja, o “diálogo” com a sala e o entorno – paredes, teto, janelas e portas, luz e sombras –; a relação espacial – distâncias entre os participantes e em relação à arquitetura.

3) Foco aberto ou *soft focus*: relaxamento no olhar que permite a informação visual vir ao encontro do praticante.

A composição cênica se concentra na relação entre os *Viewpoints* e os demais elementos de cena ou de criação. As autoras a consideram uma

Prática de selecionar e arranjar os componentes soltos de linguagem teatral em um trabalho coeso de arte no palco. [...] No teatro, trata-se de *escrever em pé*, com outros, no espaço e no tempo, usando a linguagem do teatro. [...] Devido ao fato de que normalmente fazemos composições em ensaio em um curto período de tempo, não temos tempo de pensar. A composição oferece uma estrutura para trabalhar com impulsos e intuição.<sup>23</sup> (Bogart & Landau 2005: 12)

Segundo as autoras, “a composição é para o criador (seja o diretor, escritor, performer ou designer, etc.) o que os *Viewpoints* são para o ator: um método para

---

<sup>22</sup> *Viewpoints* is a philosophy translated into technique for (1) training performers; (2) building ensemble; and (3) creating movement for the stage. (Bogart & Landau 2005:7)

<sup>23</sup> Practice of selecting and arranging the separate components of theatrical language into a cohesive work of art for the stage. [...] In theatre, it is *writing on your feet*, with others, in space and time, using the language of theatre. [...] Because we usually make Compositions in rehearsal in a compressed period of time, we have no time to think. Composition provides a structure for working from our impulses and intuition. (Bogart & Landau 2005: 12)

praticar a arte”<sup>24</sup> (Bogart & Landau 2005: 13). Nessa afirmação, as autoras discutem a prática e tratam o ofício do performer como processual e contínuo. Nesse contexto, se oferece ferramentas de tempo e espaço para a prática dos elementos das artes do palco em um crescimento coletivo, que favorece a coesão do grupo e a fluência do trabalho.

Assim destacam-se os *presentes*, descritos por Bogart e Landau (2005), que se recebe ao trabalhar com essa abordagem. São eles:

1) *render-se*: aliviar a pressão de criar, pois os “Viewpoints ajudam a confiar em *deixar algo acontecer* no palco, ao invés de *fazer acontecer*. A fonte de ação e invenção vem dos outros e do mundo físico ao nosso redor”<sup>25</sup> (Bogart & Landau 2005:19);

2) reconhecer possibilidades: ampliar as condições de escolha leva os praticantes a agirem com liberdade e consciência, além do seu olhar habitual;

3) crescer: com a consciência aumentada, estabelecer outros critérios sobre forças, fraquezas ou inibições pessoais.

Portanto, os “Viewpoints são uma ferramenta para descobrir ação, não a partir da psicologia ou história pregressa, mas de estímulos físicos imediatos”<sup>26</sup> (Bogart & Landau 2005: 125). Esse sistema ofereceu interação entre as ênfases dadas pelo Lessac Work e o seu encaminhamento para a cena em uma transição que oferece possibilidade de (re)acesso contínuo da informação somática. O sistema dos Viewpoints se coloca como mantenedor e potencializador da informação somática enquanto a expressão artística se configura com elementos teatrais. Como forma de completar a tríade de PerFormAção, a seguir, detalho o trabalho com as traduções dos textos da autora norte-americana Emily Dickinson como norteadora da construção de dramaturgia nessa configuração.

---

<sup>24</sup> Composition is to the creator (whether director, writer, performer, designer, etc.) what Viewpoints is to the actor: a method for practicing the art. (Bogart & Landau 2005: 13)

<sup>25</sup> Viewpoints helps us trust in *letting something occur* onstage, rather than *making it occur*. The source for acting and invention comes to us from others and from the physical world around us. (Bogart & Landau 2005: 19)

<sup>26</sup> Viewpoints is a tool for discovering action, not from psychology or backstory, but from immediate physical stimuli. (Bogart & Landau 2005: 125)

## 2.3 POESIA E EMILY DICKINSON

Em teatro, o texto escrito é apenas um dos elementos da encenação (Kowzan 1977; Pavis 2008). Nesse contexto, a relação de tradução pode ser realizada à parte ou em coordenação com os elementos cênicos que se somam à palavra falada. Em termos de estratégia, o tradutor pode elencar os elementos de maior relevância para seu processo. Os caminhos de tradução nessa investigação refletiram a relação com a língua materna e a condição do pesquisador.

A relação com a língua estrangeira traz outras esferas de afeto. No meu caso, a língua inglesa promove uma vivência em que eu encontro a autoria. As palavras brotam sem a carga de responsabilidade da língua materna e das instituições que a acompanham. Essa relação modifica as experiências de tradução.

Em um mergulho nas concepções de transcrição (Campos, H. 2006) e de tradução-arte (Campos, A. 2007) e considerando a tradução como uma leitura sempre diversa que não compreende a transposição total de um texto (Flores 2016), estratégias entrelaçaram as vivências entre línguas e esse contexto. Nos procedimentos aqui discutidos, criou-se um ponto de referência que é a relação entre a primeira língua e a língua estrangeira na tradução, um tipo de interlocução concebida como *tradução corporificada*.

O trabalho com poesia foi cogitado, pois permitiria que atmosferas se estabelecessem e se dissipassem como nuvens trazidas e levadas pelo vento. Na busca em meu acervo pessoal de poesia, havia uma coleção de poetas que foi adquirida devido a meus estudos anteriores da obra de Shakespeare. Entre os poetas da coleção, estava Emily Dickinson<sup>27</sup>. Os estudos prévios com os sonetos de Shakespeare tinham despertado sensações de um machismo nas entrelinhas de alguns versos. Essa impressão afastou Shakespeare das escolhas e impulsionou a curiosidade pela única representante feminina da coleção.

A potente e espirituosa forma de expressão da poeta, acompanhada de sua notável capacidade de concisão, gerou afinidade instantânea e instigou as buscas por

---

<sup>27</sup> Dickinson, Emily. Selected Poems Unabridged. In: Five Great Poets: Shakespeare, Keats, Poe, Dickinson and Whitman. Dover Thrift Editions. Canada: General Publishing Company, Ltd., 1990. Essa coletânea proporcionou o primeiro encontro com a obra de Dickinson, embora não tenha sido a fonte adotada para as traduções devido a, segundo Augusto de Campos (2007), ser menos fiel aos manuscritos originais.

alternativas de tradução. O mergulho em cada poema era possível em poucos versos, sendo depois iminente a troca e o mergulhar em uma nova experiência.

Os pensamentos da autora sobre natureza, eternidade, solidão, por exemplo, sintetizam de forma apurada e intensa, em curtos espaços de texto, desde percepções da vida cotidiana a questões universais. O trabalho corporal de tradução e encenação constituiu-se em uma negociação entre o possível e o impossível do encontro com o universo colocado pela autora. Essa dinâmica permitiu construir e montar os elementos como blocos de encaixar.

As atmosferas se estabeleciam e evanesciam como a formação de imagens nas nuvens: um minuto era possível detectar certa imagem, no próximo, somente se poderia perceber uma névoa, em seguida, outra imagem poderia surgir inesperadamente. A experiência corporificada de tradução intensificou a convivência com as diferentes possibilidades em cada língua e a criação de universos complementares.

A atenção de Dickinson na escolha das palavras, no encadeamento dos versos e de seu jogo semântico-poético têm algo de paradoxal. Transgressão e versos tradicionais coexistem de forma muitas vezes adjacente. A escolha das palavras é muito exata, muito precisa, ao mesmo tempo em que a rima é muito *dançada*, ou seja, ela se move no texto como em música e dança.

Procuramos na língua portuguesa quais seriam essas *danças*, e as respostas resultaram no exercício de tradução que, dessa forma, teve algo de uma pequena morte e de uma pequena vida. Foi um exercício de recriação de possíveis condições necessárias para que os textos selecionados pudessem viver no nosso tempo, contexto específico e em língua portuguesa. Aquilo que não pôde sobreviver foi criação, recriação, ganhou novas nuances, emergiu em tradução.

Tedlock (1996) recupera, parafraseia e acrescenta a célebres entendimentos a respeito da tradução de poesia que ressoam com o processo vivenciado. O autor começa citando Robert Frost<sup>28</sup>, que afirma: “poesia é o que se perde na tradução”, em seguida apresenta a releitura de Octavio Paz<sup>29</sup> a respeito dessa frase, dizendo que “poesia é o que é traduzido” e finaliza contribuindo para essa trama ao dizer que

---

<sup>28</sup> Robert Lee Frost, poeta norte americano. Reconhecido por seus retratos da vida rural e pela utilização de linguagem cotidiana. Fonte: Poetry Foundation Website - Robert Frost Bio (<http://www.poetryfoundation.org/bio/robert-frost>)

<sup>29</sup> Poeta mexicano. Conhecido por expressar o ser humano em sua condição cultural, social, histórica e política com características antropológicas (Cataño, 2010).

“poesia é tradução”. A atitude e os desafios diante dos estudos de tradução para a peça-estudo ressoam com essas afirmações, pousando ora em uma, ora em outra. Tedlock acrescenta, sobre a performatividade da poesia:

Se um poema precisa das palavras exatas, então há múltiplos mundos em que poemas não são acabados, nunca bem fechados. Em alguns desses mundos, os poetas usam escrita. Mas nada na escrita exige que um texto seja fixo. Escrever, como falar, é uma performance. (Tedlock, 1998: 178)<sup>30</sup>

Através da construção de uma dramaturgia, a performatividade da escrita ressoou no movimento do corpo e da voz e o resultado foi uma versão com uma musicalidade próxima do corpo. Por vezes, a busca da palavra certa foi um balanço entre a música certa e o sentido que se aproximaria do texto na outra língua, ao mesmo tempo em que criou uma gama de relações complementares. A definição da essência que foi capturada em cada trecho foi marcada pela a indissociabilidade entre forma e conteúdo e a vivência que reverberou em nossos corpos.

A construção de tradução atravessada pelo corpo, vívida e criadora, é em si uma experiência artística estimulada pelo trânsito entre as línguas e as relações de afeto/affect (Arnold, Jane & Brown 1999). Essa invenção/reinvenção conecta-se com os trânsitos que o performer precisa desencadear em seu processo de criação. Nesse sentido, procuramos Emily Dickinson através da tradução e esse foi um exercício necessário para a criação que foi aprofundado em grau de igual importância em relação aos demais elementos de PerFormAção. Por isso, a peça-estudo foi denominada *Procurando Emily*. Tornou-se um desencadeador de experimentação e instigou a curiosidade da descoberta das narrativas que vieram a se tornar cenas. Procurar Emily também se tornou um modo para encontrar as informações somáticas que gerariam a poética do corpo e para a escolha dos elementos dos Viewpoints que dariam o jogo das cenas.

A primeira escolha de tradução se deu no contato com o poema I'm Nobody! Who are you?. O encontro com a tradução de Augusto de Campos (Dickinson 2008) Não sou ninguém! Quem é você? confluiu para as versões em *Procurando Emily* e forneceu um olhar acerca das técnicas que poderiam ser utilizadas. As formulações

---

<sup>30</sup> If a poem is supposed to consist of exactly the right words and no others, then there are multiple worlds in which poems are never quite finished, never quite closed. In some of these worlds poets use writing, but there is nothing about writing, in and of itself, that requires a text to be fixed for all times and places. Writing, like speaking, is a performance. (Tedlock: 1998: 178)

iniciais sobre como lidar com a semântica, a rima, questões acerca do deslocamento de rimas, sonoridades e, inclusive, algo da relação ganha-perde entre esses elementos tiveram a sua origem nessa primeira impressão.

A escolha dos demais poemas se deu através de uma conexão por empatia e entendimento do universo de cada texto, levando em conta suas impressionantes sínteses em que as atmosferas ultrapassam as imagens. Os poemas trabalhados foram os seguintes: 135 – Water, is taught by thirst; 288 – I'm Nobody! Who are you?; 362 – It struck me – every Day –; 650 – Pain has an Element of Blank; 701 – A Thought went up my mind today; 739 – I many times thought Peace had come; 764 – Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn; 794 – A Drop fell on the Apple Tree; 875 – I stepped from Plank to Plank; 917 – Love – is anterior to life; 919 – If I can stop one heart from breaking; 937 – I felt a cleaving in my mind; 953 – A Door just opened on a street; 1159 – Great streets of silence led away; 1176 – We never know how high we are; 1212 – A word is dead; 1277 – While we were fearing it, it came; 1335 – Let me not mar that perfect Dream; 1732 – My life closed twice before its close. Essa ordem corresponde ao trabalho de compilação e numeração cronológica de todos os 1775 poemas de Dickinson realizado por Johnson (1960), considerado por Augusto de Campos (2007) o editor que publicou a obra da poeta com mais fidelidade aos manuscritos originais.

Uma vez selecionados os tipos de estratégia, por afinidade com a tradução de Augusto de Campos para I'm Nobody! Who are you?, foi desenvolvida uma linha de abordagem para os estudos preliminares levados para testes em salas de ensaio. As técnicas de tradução elencadas, mais a intuição e a dimensão corporal/vocal configuraram, portanto, esse experimento de tradução.

Os encontros com esses poemas foram portas abertas em nós, diretora e performers, para o mundo das sensações daqueles microuniversos. As escolhas de tradução, incluindo as exploradas nesse recorte, circularam entre as opções citadas acima com a determinante relação desses elementos e a sua proximidade do corpo, da fala em cena, do diálogo com os outros elementos de PerFormAção e, evidentemente, da nossa relação particular de afeto com as palavras na língua portuguesa. O olhar sobre essas traduções requer que esse contexto seja considerado.

As técnicas de tradução, denominadas estudos de *tradução corporificada*, foram exploradas em cena nos encontros com os poemas selecionados de Emily Dickinson. Tratou-se de uma experiência vivenciada que contribui para um caminho de tradução envolvendo o corpo no fazer teatral. Não houve a intenção de aprimorar traduções já existentes ou contemplar todos os entrelaçamentos possíveis que envolvem atos tradutórios. A tradução que emerge do universo de um tradutor sentado em sua escrivaninha ou em uma busca de respostas subjetivas pessoais, como nos relatos de Lira (2000) acerca de suas reinvenções de Dickinson, se envolve com questões que perdem importância na experiência dramática. A posição do travessão, fundamental para a performatividade do poema em seu veículo escrito, por exemplo, dança em cena na tradução corporificada de cada verso. Isso cria dimensões e complexidades diferentes. A performatividade dos poemas encontra respostas de outra ordem.

O estilo transgressor da poeta permitiu estudos de deslocamentos e movimentos da rima em português. Acerca da rima na poesia de Dickinson, Lira (2000: 80) considera que “tão grande foi sua contribuição para a renovação da rima na língua inglesa que um tradutor não pode ficar alheio a essa que é uma das características mais marcantes de sua poesia”. O autor deixa claro, também, os perigos e armadilhas a que o tradutor está exposto ao lidar com esse desafio nos textos de Dickinson e concorda com Small que as rimas da poeta

São inesperadas, desconcertantes, inquietantes, discrepantes. Não soam como as rimas de outros poetas [em sua época]. Ainda que diferentes, elas oferecem uma estrutura à poesia, marcando o encadeamento dos versos sob uma sintaxe frequentemente intermitente. Elas oferecem um som peculiar, um estilo reconhecivelmente de Dickinson. A rima era importante para ela. Quando Higginson<sup>31</sup> sugeriu que ela corrigisse ou descartasse suas rimas, ela respondeu com uma recusa elegante: "Eu não poderia descartar os Sinos cujos sons refrescam a minha Indolência", e ela persistiu em suas rimas peculiares. A importância dessas rimas e aliterações recém começamos a compreender.<sup>32</sup> (Small, Judy 1990: 5)

---

<sup>31</sup> Editor que se correspondia com a poeta. (Campos 2007)

<sup>32</sup> They are unexpected, disruptive, unsettling. They do not sound like the rhymes of other poets. Yet, however different or faint they sometimes may be, they provide a structural bone for the poetry, marking a fundamental stanzaic regularity underlying the frequently jagged, disjunctive syntax. And they provide a strangely distinctive sound, recognizably Dickinson's. Rhyme was important to her. When Higginson evidently suggested that she amend or discard her rhymes, she answered with a polite refusal: "I could not drop the Bells whose jingling cooled my Tramp" (L 265), and she persisted in rhyming in her own way. The importance of those rhymes and of her experiments with aural effects in her poetry we have scarcely yet begun to understand. (Small, Judy 1990: 5)



Assim, a relação com a rima nessa abordagem se posiciona como experimental e inquieta. Possui o ímpeto vivo da procura, da busca em movimento, já que o caminho mais marcante esteve ligado à performatividade da poesia no corpo, em uma tradução vivenciada, corporificada, com desdobramentos polifônicos experienciados no calor da sala de ensaio.

O estilo da escrita com “as excentricidades gráficas da poeta – as maiúsculas atribuídas a certas palavras e os traços ou travessões que interceptam os textos, em lugar da pontuação convencional, e que acenam com pausas e recortes sintáticos significativos e imprevistos” (Campos 2007: 14) revelam a singularidade da expressão de Dickinson e tem sua plena expressão na língua inglesa. Em português, nossa relação com esse estilo ressoou em singularidades ditadas pela fala cênica, em caminhos não inteiramente possíveis de serem expressos em veículo escrito.

Muitas vezes, por exemplo, uma rima, um dístico rimado ou uma palavra maiusculizada pode ter sua expressão alterada no encontro com a dramaturgia, como em pausas inusitadas, ênfases inesperadas, modulações de voz contaminadas pelo movimento corporal, relações de afeto com o universo semântico que ultrapassam a palavra escrita e se desenham no corpo em cena. O potencial dramático dos poemas guiou e instigou o corpo das performers.

Acerca da rima, segundo Lira,

Ela tornou rotina o que para seus antecessores era exceção, ao adotar todo tipo de rimas consideradas “inexatas”, as off-rhymes, slant rhymes, partial rhymes e tudo o mais que os poetas de língua inglesa rotulavam como inferior, e criou novos e insuspeitados efeitos rítmicos. Para ela a rima não era mero jogo fonético, mas elemento semântico inseparável de seu próprio discurso poético. É por isso que a rima, na tradução de seus poemas, tem de ser uma descoberta e não um acidente de trabalho. (Lira 2000: 80)

Com atenção às palavras de Lira, o afastamento da rima perfeita não se tornou uma preocupação nessa experiência de tradução, já que uma vivência de cena poderia nos oferecer efeitos *inexatos* em outros elementos. A musicalidade da língua portuguesa, com palavras mais longas, em comparação com o grande número de palavras curtas da língua inglesa, cria uma relação em que as sonoridades rimadas nos entremeios dos versos e as aliterações surgiram como formas de explorar essa característica de Dickinson, aproximando-a da nossa vivência com a língua portuguesa.

Com essa percepção, a tradução emergiu com diferentes opções de rima em lugares diferentes do texto em inglês, devido às especificidades do português, mas que procuraram recriar um jogo análogo. O encadeamento dos versos e a pontuação criaram tempos e compassos em português que celebram corporalmente a musicalidade da nossa língua. Essa musicalidade, flagrada pela interação entre os elementos de PerFormAção, foi o impulso seguido para a tradução: ao mesmo tempo uma música que se canta, se fala e que se dança no corpo em cena. A característica experimental de Dickinson em seu vínculo com a métrica (Oberhaus, Dorothy 1993) também foi um convite às soluções a respeito da forma e do ritmo.

Essas vivências dos corpos e afetos nas tentativas de adentrar os universos semânticos de Emily Dickinson foram inspiradas por algumas escolhas de Augusto de Campos (2007). O tradutor considera central “manter o clima emocional do texto permanecendo em sua área semântica”, e afirma que isso “é um grande desafio para o tradutor” (Campos 2007:13). Fernanda Lourenço (2014) reflete que o trabalho de tradução de Campos envolve semântica, forma e alma, rastreando a *alma* através das palavras, mesmo estando sujeito a perdas sintáticas. Lourenço (2014) afirma ainda que a produção de correspondências e funções semelhantes em diferentes níveis como os ligados à semântica, sintaxe, fonologia e morfologia contém uma concepção de compensação como uma provocação ao tradutor.

Nessa experiência, a semântica, a sintaxe, a morfologia e a prosódia foram exploradas em transferências, perdas e ganhos que pudessem trazer o texto para próximo das propostas cênicas. O acréscimo e o deslocamento de expressões, em diálogo com a liberdade dada pela movimentação e pelas necessidades do corpo diante das palavras em cada momento foram congruentes com a abordagem sensorial marcante nessa configuração de PerFormAção.

Em buscas por pesquisas e artigos recentes em bancos de teses e periódicos CAPES que contivessem o termo *performance* ou neologismos similares foram encontradas poucas referências. Apenas dois estudos utilizam termos com grafia semelhante. Um deles, sob o título de “A mentira da verdade onto-teo-lógica: logos e areté em (per)formação”, de autoria de Lúcia Schneider Hardt, Danilo José Scalla Botelho e Rodrigo Mafalda, na área de Educação possui o objetivo de,

a partir do Prólogo e do capítulo O adivinho, da obra Assim falou Zaratustra, de Nietzsche, diferenciar genealogicamente dois tipos de *logoi*, que implicam

distintas *aretai* (excelências políticas): um tipo onto-teo-lógico, ligado a alguma verdade incondicional, outro logo-lógico ou performático (sofista), em que se performam verdades condicionais.” (Hardt, Botelho & Mafalda 2016: 316)

O outro, de autoria de Afonso Henrique Lisboa da Fonseca (2009), na área da Psicologia, é intitulado “Gestalt'terapia: metodológica da atualização performática improvisativa da performance figura e fundo, performática da forma, performática da ação, do contato, performática da atualização”. O estudo entende performance no sentido fenomenológico existencial e "a performática da ação, da atualização, é o que almejamos na metodológica da dialógica inter-humana da relação cliente/grupo-terapeuta/facilitador de Gestalt'terapia” (Fonseca 2009: 27).

PerFormAção, como no entendimento da presente pesquisa, não foi encontrado. Isso revela seu ineditismo e o funda como um neologismo voltado para o trabalho de artistas da cena que concentra formação e processo de criação com simultaneidade e relação recíproca. Caracteriza, inclusive, uma possibilidade de generalização para tal sincretismo com outros elementos de interação.

Essa forma de compreender o processo de artistas da cena requer esclarecimentos sobre esse funcionamento. Requer, inclusive, que a compreensão acerca do que está em interrelação quando se ativa a informação somática em práticas formativas e em processos de criação para que esteja ao alcance de performers. No próximo capítulo, concentro o enfoque nas formas em que o funcionamento corpo-mente tem sido entendido no tocante à experiência vivida. Dessa forma, a seguir, transito por campos teóricos distintos em coordenação, a fim de compreender e discutir a prática.

# Sussurros da escrita

## Parte 2

Foto da Autora. Caminhando com Lygia Clark. Aula no PPGAC com Silvia Esteves. Arquivo Pêlico.

Teímo com algo livre, com movimento próprio  
Esse desalento é meu. É seu?  
Eu só faço o que é do meu momento, na hora  
que eu bem entender  
Aflição desse meu jeito de ser.  
O que me inspira é a caça,  
Mas quando cessa,  
Ah, é quando aparece, então jorra  
E me divirto ao correr para agarrar.

Espaço aberto  
para contribuições sussurrantes 2

### 3 PSICOFÍSICO, CORPORIFICADO E SOMÁTICO EM SUTIL TURBULÊNCIA

Em meus estudos a respeito do fenômeno *sutil turbulência perceptiva* de Lessac, termo chave que eu intuía ser uma síntese de sua proposta, tornou-se relevante investigar esse funcionamento e relacioná-lo com o trabalho do performer. Nesse processo, visitei diferentes campos epistêmicos tentando descobrir analogias e associações a fim de localizá-lo e compreendê-lo até chegar na área de estudo da somática, onde estabeleci essenciais elos de ligação.

O século XX ofereceu um legado de estudos que aproximam o performer do funcionamento corporificado, entre os quais estão os denominados psicofísicos e somáticos. Essas ênfases reúnem diferentes relações de filiação, interrelação e convivência que ora se entrelaçam, ora se afastam, dependendo de seus objetivos específicos. Nesse capítulo, discuto aspectos do entendimento de psicofísico e somático, explicando a experiência corporificada através de conceitos das ciências cognitivas, da filosofia e da psicologia positiva com o objetivo de criar conexões com a sutil turbulência perceptiva de Lessac.

O funcionamento em coordenação corpo-mente já esteve em meu caminho desde os estudos de 2010, em meu trabalho de Especialização (Donadel 2010). Na ocasião, parti da curiosidade sobre as diferenças e pontos de contato entre o Lessac Work (1973, 1978) e a Antropologia Teatral (Barba 1994; Barba & Savarese 1995), que faziam parte da minha prática artística naquele momento e tinham pontos de contradição e de contato muito peculiares.

No decorrer daquela pesquisa, o campo se ampliou para incluir cotejamentos com os trabalhos de Jacques Coupeau (Aslan 2007), Constantin Stanislavski (2007, 2009), Vsévolod Meyerhold (Picon-Vallin 1990, 2006) e Jerzy Grotowski (Grotowski 1987; Flazsen & Pollastrelli 2001).

Eu estava em busca de respostas acerca do porquê certas abordagens do século XX continuam muito revitalizadas no século XXI e permanecem no centro da formação do ator. Certos aspectos, que na época eu ainda percebia de forma muito intuitiva a respeito do Lessac Work, pareciam engendrar outros funcionamentos, mais holísticos, mais próximos da experiência corpo-mente que eu considerava na iminência do pleno. As pistas naquele momento estavam em torno das repercussões na saúde do praticante, bastante claras no Lessac Work e em desequilíbrio em nosso

contexto local de prática com abordagens psicofísicas desenvolvidas século XX, no acesso a um estado de ser/fazer criador para o ator. Essas pistas determinaram as escolhas posteriores e estão entranhadas na presente pesquisa.

Naquela ocasião, a fim de criar os cotejos, realizei uma análise com a utilização de quadros comparativos. Elenquei princípios fundamentais seguidos por esses diretores pedagogos e confrontei-os com premissas que considerei dentro do mesmo alcance, no Lessac Work. Abaixo, cito algumas comparações elencadas naquele trabalho com referência à Antropologia Teatral e proponho debates renovados a partir das minhas vivências atuais:

- Quadro comparativo – Antropologia Teatral (Barba 1994, Barba & Savarese 1995) e Lessac Work (Lessac 1973, 1978):

<b>Antropologia Teatral</b>	<b>Lessac Work</b>
Extracotidiano: baseado no máximo emprego de energia para um resultado mínimo sem desperdício, máxima energia é entendida como vitalidade.	Princípio da diminuição do cansaço: traduz-se em termos de sabedoria corporal como se uma atividade fosse dividida pelo maior número de músculos possível, se cada músculo demandar mínimo esforço, há um mínimo desperdício, então resultarão menos fadiga e aumento da capacidade de o músculo funcionar. Pontos de energia são distribuídos e a “fluência de energia” é estimulada. Quando há ausência de sobrecarga, há relaxamento em ação.
Presença do ator – o nível pré-expressivo –: manifestação ao mesmo tempo física e mental em que o corpo e a mente dilatados mantêm uma interdependência recíproca.	Princípio do equilíbrio da tonicidade muscular: em cada performance, não importa a sua intensidade, deve-se experienciar certo grau de descanso ativo ou relaxamento. Por outro lado, em cada experiência de relaxamento corporal, deve-se ser capaz de identificar algum grau de energia dinâmica. Isto sugere uma contínua revitalização psicofísica em nível muscular e nervoso que gera vibração e vida (nunca rígido, nunca morto, sempre energizado).

<p>O ato de ficar parado exige a mobilização de diversos músculos que estão em trabalho para sustentar o corpo. É nestes micro-movimentos, ao serem modelados e ampliados, que se encontra a resposta sobre a “vida”, a presença do ator. A imobilidade passa a ser dinâmica. Este estado define a “energia” do ator: sua potência nervosa e muscular.</p>	<p>Princípio do espaço de tempo de relaxamento: considera que os músculos estão sempre “em ação”, estando ativos ou relaxados. Sobre este princípio deve-se ter em mente que os músculos nunca devem ser “trabalhados” em uma direção ao seu máximo e, ao invés disso, oscilar em direções opostas do seu máximo durante todo o tempo, passando pelo ponto de esforço mínimo, assim criando a sensação de um “terceiro esforço otimizado”. Músculos nesta sintonia estarão em “ação” e não em “trabalho”, ou melhor, devem estar “em ação” enquanto “trabalham”. Trata-se de um ciclo constante entre trabalho e relaxamento, cada um interagindo integralmente com o outro.</p>
<p>Energia: potência muscular e nervosa - <i>anima</i> e <i>animus</i>.</p>	<p>Energias corporais: <i>Buoyancy</i>, <i>Radiancy</i>, <i>Potency</i> e <i>Inter-envolvimento</i>.</p>
<p>Tensões opostas ressaltam as ações mais simples que passam a ser reveladas com mais precisão e intensidade.</p>	<p>Princípio da distribuição: é um princípio de comando que ajuda a distribuir a força de trabalho, ou fluência de energia, ou outra ação física aumentada ao máximo.</p>

(Donadel 2010: 61-63)

Os contrastes entre os entendimentos sobre energia, oposições, precisão, fluência e intensidade de movimento têm consequências diretas na sobrecarga ou alívio de tensões na busca por presença cênica. Esse paradoxo sempre me instigou no período de prática com essas duas abordagens simultaneamente.

De um lado, para conquistar um corpo extracotidiano, um máximo de tensões e energia deveria ser concentrado em um movimento mínimo, ou até antes de um movimento se manifestar, em nível pré-expressivo. Todavia, se recorria ao Lessac Work para conseguir essa característica, que, no entanto, desencadeava a percepção de esforço, ou carga de força, diluída pelos princípios de “trabalho e relaxamento” simultâneo.

A minha percepção era de que a experiência de relaxamento ativo como em Lessac liberava espaço da atenção para que o corpo funcionasse “com presença” ao



mesmo tempo em que outras necessidades/oportunidades cênicas pudessem ser consideradas no campo de atenção. Na busca pelo corpo da Antropologia Teatral, tudo o que eu ganhava com o resultado de presença extracotidiana e pré-expressiva, perdia tentando manter aquele esforço tensional excessivo e o conseqüente e bastante acentuado desconforto. Eu não tinha espaço para presença relacional.

A dilatação de presença dada pelas tensões e variações de energia com o emprego de esforço excessivo mantinham o corpo num estado de conflito. Embora esse estado pareça aumentar a capacidade de comunicação da ação, mantendo-o vivo em cena, parece ter o mesmo resultado, se não até mais restrito, do que quando se emprega princípios praticamente opostos, como os do Lessac Work.

As diferentes tensões do corpo lidas cinesteticamente pelo espectador fazendo com que ele perceba e seja “cativado” por esta dilatação da presença mesmo sem decifrar intelectualmente ações individuais e seus significados, afirmada por Barba e Savarase (1995), não necessita de estratégias que lidem com esforço excessivo e estados de desconforto. Estudos sobre o funcionamento dos neurônios espelho, oriundos da neurociência, porém voltados para as Artes Cênicas, descritos mais adiante, informam que mesmo um investimento muito sutil ou até acidental por parte do performer pode desencadear esse mesmo fenômeno através da interrelação dada pela empatia cinestésica (Raynolds, Dee 2012a, 2012b; Meekums, Bonnie 2012; Rabinowitch, Cross & Burnard, Pamela 2012; Foster, Susan 2011).

Na verdade, com o emprego desse esforço aumentado que gera um desconforto, nada ganhei a não ser o próprio desconforto e lesões. Essa espécie de termômetro chamada desconforto sobre a percepção das tensões extracotidianas, é explicada da seguinte forma:

O desconforto, então, torna-se um meio de controle, uma espécie de radar interno que permite que os atores-bailarinos se observem enquanto em ação. Não com seus olhos, mas por meio de uma série de percepções físicas que confirmam que as tensões extracotidianas, não habituais, estão trabalhando no corpo. (Barba & Savarese 1995: 12)

Se ao invés de sintonizarmos o “radar” para o desconforto, expandirmos o nosso alcance de atenção para o sistema de comunicação intracorpóreo a fim de que se permita perceber a fluência de energia, há menos fadiga e simultâneo aumento da tonicidade muscular. Dessa forma, a partir do próprio funcionamento individual, reconhecido como conectado e fecundo, há ausência de sobrecarga e relaxamento

ativo. O resultado é uma ação física com dilatação de presença melhor aproveitada. Esse aproveitamento não precisa ser sempre maior e mais extremo para ser extracotidiano, pois tem características de plenitude e dinamicidade por sua própria natureza, singulares a cada indivíduo. Seu benefício ainda se estende à possibilidade de ser empregado em diferentes estilos artísticos de movimento.

Outro contraste entre o Lessac Work e a Antropologia Teatral é o entendimento de treinamento. Para Lessac (1990, 1997) a prática possui explorações sistematizadas que estimulam o aprendiz a se engajar de forma criativa e pessoal, através de princípios pedagógicos corporizados, colaborativos e multimodais (Munro *et al.* 2017), enquanto descobre os princípios através de experiências vivazes e abertas. Barba (2002) entende os exercícios de treinamento como algo que possui um fim em si mesmo. Trata-se de um encontro com os limites de cada praticante através de formas que podem ser repetidas até que sejam realizadas de forma bem-sucedida. Ele explica da seguinte forma:

O exercício é a forma de recusa: ensina renúncia através da fadiga e do comprometimento a uma tarefa humilde. [...] Um exercício não é trabalho sobre o texto [da peça], mas sobre si mesmo. Ele coloca o ator em teste através de uma série de obstáculos. Permite ao ator se conhecer através de um encontro com seus próprios limites, não através de auto-análise. [...] Exercícios nos ensinam a trabalhar no visível usando formas repetíveis. Essas formas são vazias. No início, são preenchidas de concentração necessária para a execução bem-sucedida de cada fase. Uma vez dominados, morrem ou se preenchem de capacidade de improvisação. Essa capacidade consiste na habilidade de variar a execução de diversas fases, as imagens por trás delas (por exemplo, um astronauta caminhando na lua), seus ritmos (a músicas diferentes), as correntes de associações mentais.<sup>1</sup> (Barba 2002: 101, 102)

Na Antropologia Teatral, o extracotidiano, delimitado pelo termômetro do desconforto, é sempre o objetivo do treinamento, que deve se estender em superação dos limites anteriores. Esse treinamento aumenta a capacidade do ator de chegar no desconforto, assim sua capacidade de entrar em desconforto deve se ampliar sempre.

---

<sup>1</sup> The exercise is the way of refusal: it teaches renunciation through fatigue and commitment to a humble task. [...] An exercise is not work on the text but on oneself. It puts the actor to the test through a series of obstacles. It allows the actor to get to know him- or herself through an encounter with his or her own limits, not through self-analysis. [...] Exercises teach how to work on what is visible through using repeatable forms. These forms are empty. At the beginning, they are filled with the concentration necessary for the successful execution of each single phase. Once they have been mastered, either they die or they are filled by capacity for improvisation. This capacity consists on the ability to vary the execution of the diverse phases, the images behind them (for example, to move like an astronaut on the moon), their rhythms (to different music), the chains of mental associations. (Barba 2002: 101-102)

O resultado é um treinamento que gira em torno desse eixo com o comprometimento da saúde e do bem-estar geral do praticante. Destaco aqui a duvidosa efetividade, já que na minha experiência, o Lessac Work era empregado como técnica associada. Se a técnica associada era recorrida com o fim de aprimorar o treinamento, por que ela não poderia *ser* o treinamento para que se pudesse pensar em outros aspectos, como os relacionais de espaço e tempo ou referentes à construção de cenas, ao invés de treinar para melhorar o treinamento? Com esses questionamentos a minha forma de ver o funcionamento psicofísico ganhou desdobramentos, ampliou questões e gerou caminhos de discussão a respeito da formação para a cena.

Zarrilli (2002) propôs um incremento no trabalho psicofísico para a cena utilizando Artes Marciais e meditação. Com essa abordagem, construiu a sua noção de *habitar* para o ator que aprende a “estar imóvel”, e “não estar imóvel” simultaneamente, explorando esse paradoxo na busca de estados para a cena que lembram conceitos dos diretores pedagogos do século XX, inclusive da Antropologia Teatral, como presença, prontidão, pré-expressividade, impulso e ação na forma de um cultivo do corpo-mente em que o praticante:

(1) Está centrado, mas livre para se mover desse “centro” para qualquer lugar a qualquer momento; (2) está em equilíbrio, mas capaz de parecer em desequilíbrio; (4) imóvel e pronto, mas emanando um poder em potencial e movimento nesse estado de imobilidade.<sup>2</sup> (Zarrilli 2002: 182)

Zarrilli (2002) está de acordo com Barba (1995) que “um dos problemas do performer é a natureza da sua “energia” como presença cênica. Entretanto, ao invés de sugerir que “energia” tenha um significado a priori, coloca a questão da energia do performer como: “Qual é a relação entre o praticante (performer) e a prática (o que é feito em performance)?”<sup>3</sup> (Zarrilli 1986: 104). Zarrilli inclui o performer como um ser com particularidades e acrescenta a relação individual do performer com a prática através de qualidades dadas pela meditação.

Camilleri (2013) revê os preceitos de Zarrilli (2002) e acrescenta ao seu entendimento de *habitar*, a palavra *ação*, o que resulta em *ação habitada*. À primeira

---

<sup>2</sup> (1) Centred, but free to spontaneously move from this "centre" anywhere anytime; (2) balanced, yet able to appear imbalanced; (3) controlled, yet simultaneously in a state of released/fluid "flow" (4) still and ready, but emanating potential power and movement in that state of stillness. (Zarrilli 2002: 182)

<sup>3</sup> I generally agree with Barba that one of the most "elementary [. . .] problem(s)" for the performer is the nature of her/his "energy." However, rather than suggesting that "energy" has a priori significance, I would pose the question of the performer's energy as follows: What is the relationship between the doer (performer) and the done (the acts of performance)? (Zarrilli 1986: 104)

vista, parece simplesmente uma alteração no discurso, porém Camilleri esclarece que a partir do momento em que os termos utilizados durante a prática se alteram, se alteram também as perguntas e a forma de encarar a prática. Se o dualismo atribuído ao pensamento cartesiano não faz sentido, e corpo-mente são encarados como um todo indivisível, a experiência e os meandros da prática devem se relacionar com esse aspecto de forma que reflita essa unicidade.

Por mais que seja pertinente se dizer que há uma experiência interna do corpo com proeminências diversas e que o corpo tem os seus limites dados pela pele e, por isso, há uma experiência externa de relação e negociação com o entorno, tratar esses elementos separadamente não auxilia na experiência conectada nem mesmo para fins didáticos. Assim, se nos referirmos a qualquer ação como *ação habitada*, nela está contida toda experiência, seja ela relacionada com ênfase em estímulos internos ou externos. É pertinente refletir sobre como Camilleri entende a escolha das palavras e sua consequência na prática:

Já que a “ação habitada” ocupa um território “entre” devido à pesquisa no *training performance continuum* que a instigou, trabalhar nela engloba um impacto na capacidade do praticante de ação externa e interna. Além do contexto da minha pesquisa, é possível aplicar o termo para denotar um aspecto do trabalho que engloba o psicofísico. Tal possibilidade indica o potencial de um projeto maior. Não é apenas o caso de mudar um componente (palavra) por outro de um mecanismo existente (discurso). Ao invés disso, o reescrever (repensar) o que o termo necessita tem o potencial de estimular uma mudança de discurso em torno do trabalho do performer. Libera espaço de questões como a divisão, separação ou integração do “corpo-mente” e torna possíveis que outras questões emirjam.<sup>4</sup> (Camilleri 2013: 33)

Camilleri afirma que mudar a forma de se relacionar com a prática passa por formas de reinventar o discurso que se alinham e acrescentem o que a prática já vivencia. E, também, que a forma pela qual nos aproximamos da prática, incluindo o discurso sobre ela, pode reforçar uma experiência dual. Assim, chega-se à *ação habitada* no trabalho de Camilleri e essa analogia se tornou relevante para pensar a

---

<sup>4</sup> Since ‘habitational action’ occupies an in-between ground due to the research on the training–performance continuum which instigated it, working on it entails impacting on the practitioner’s capacity for outer and inner action. Beyond the context of my research, it is possible to apply the term to denote an aspect in the practitioner’s work that encompasses psychophysicality. Such a possibility indicates the potential of a larger project. It is not simply the case of exchanging one component (word) for another in an existing mechanism (discourse). Rather, the rewiring (rethinking) that such a term necessitates has the potential to stimulate a shift in discourse around the performer’s work. It frees space from issues such body–mind ‘split’, ‘division’, and ‘integration’ to enable new questions to be asked. (Camilleri 2013: 41)

sutil turbulência perceptiva de Lessac (1990). Ou seja, o funcionamento passa pela forma com que nos aproximamos dele e o denominamos. O que define uma competência de artistas da cena, oferece também caminhos para compreender as implicações e a ressignificação da prática. Camilleri (2013) aprofunda sua definição citando o entendimento de Zarrilli (2002):

A natureza do fenômeno sugerido pelo “habitar” de Zarrilli é assim um tipo de consciência perceptiva que sobrevê e informa de uma forma que não bloqueia, predetermina ou exclui. Não é uma forma bem controlada de foco, mas, ao invés disso, um tipo de consciência que sobrevê de uma maneira tridimensional e multissensorial que emana e retorna a si: o espaço atrás, na periferia ou acima pode e deve estar tão habitado quanto o que está à frente.<sup>5</sup> (Camilleri 2013: 41)

Esses entendimentos de *habitar* e de *ação habitada* geram aproximações com ideias das ciências cognitivas, nas quais o humano tem sido entendido sob o ponto de vista da experiência, desde o final do século XX. Segundo Christine Greiner (2005), no início das incursões que desenvolveram as ciências cognitivas explicava-se o funcionamento humano com a analogia de um computador em que a cognição, entendida como qualquer funcionamento mental, poderia ser definida por representações simbólicas, imagens. Maiores aprofundamentos foram apresentados a partir do surgimento do termo *embodied*, *corporizado* ou *corporificado*, que voltou o foco para o “mundo empírico e em tornar visíveis os significados de nossas vidas redefinindo quem e o que somos” (Greiner 2005: 34).

Especialmente através da ligação entre as vivências de *habitar* e *ação habitada* e estar em sutil turbulência perceptiva, faço uma interrelação importante com as ciências cognitivas particularmente através de *The Embodied Mind: Cognitive science and human experience* (Varela, Thomson & Rosch 2016). Essa é considerada uma das principais publicações que explica fundamentos da plurivocal e ainda não madura ciência cognitiva, desde a sua primeira edição em 1991 até a última edição revisada, em 2016. Nesse estudo, Varela, Thomson e Rosch (1992, 2016) discutem a gênese de seu conceito de *enação* – *enaction*, ou seja, *ação corporificada*<sup>6</sup> ou *embodied*

---

<sup>5</sup> The nature of the phenomenon suggested by Zarrilli’s ‘inhabit’ is thus a kind of open perceptual awareness that oversees and informs being in a manner that does not block, predetermine, or exclude. It is not a tightly controlled form of focus but, rather, a kind of three-dimensional and multi-sensory overseeing awareness that emanates and returns to the self: The space behind or on the periphery or above can and should be as fully inhabited as the place of the gaze ahead. (Camilleri 2013: 41)

<sup>6</sup> Utilizo as palavras *corporizado* e *corporificado* como traduções sinônimas para *embodied*. Evitei encarnado e incorporado pelas conotações de algo extra-corpo a que podem remeter. Esse não é o

*action*. A autora brasileira Greiner revê o conceito desses autores e o explica da seguinte forma:

A ação corporificada (*embodied action*) passa a ser chamada de "enação" e, de acordo com esta perspectiva, não se poderia mais pressupor um observado desencarnado ou um mundo existente apenas na mente de alguém. A ideia de enação era a convicção a partir da qual a cognição, longe de ser uma representação de um mundo pré-existente, seria o conjunto de um mundo e de uma mente a partir da história de diversas ações que caracterizam um ser no mundo. A abordagem enativa, afirmava, portanto, a interdependência entre práticas biológicas, sociais e culturais e a necessidade de ver nas atividades, os efeitos de uma estrutura, sem perder de vista o imediatismo da experiência. Para Varela, a experiência e a compreensão científica eram como "as duas pernas que precisamos para andar". (Greiner 2005: 35)

O cerne desse ponto de vista é uma crítica aos desdobramentos do pensamento desde Husserl (2006, 2008) até a fenomenologia de Merleau-Ponty (2006), em que o conhecimento ocidental tentou aproximar, segundo Varela, Thomson e Rosch (2016) de forma malsucedida, processos mentais e experiência humana. Greiner explica da seguinte forma:

No Ocidente, à primeira vista, parece ter sido o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908, 1961) e toda a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir de Edmond Husserl (1859-1938) que disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isto significou um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos. [...] Assim, a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos. (Greiner 2005: 22)

Apesar da pertinência e relevância desses estudos até hoje, "Husserl voltou-se para a experiência e para 'as coisas em si' de forma inteiramente *teórica* ou, em outras palavras, sem nenhuma dimensão *pragmática*"<sup>7</sup> (Varela, Thomson & Rosch 2016: 19). E, embora a fenomenologia de Merleau-Ponty ainda seja reconhecida como referência para a discussão acerca da experiência humana,

Sob o ponto de vista de Merleau-Ponty, a ciência e a fenomenologia explicam nossa existência concreta e corporificada sempre após o fato. A tentativa foi

---

caso para o termo *embodied*. Nas construções de pensamento de minha autoria em convivência com o Lessac Work, prefiro o termo corporificado.

<sup>7</sup> Husserl's turn toward experience and "the things themselves" was entirely *theoretical*, or, to make the point the other way around, it completely lacked any *pragmatic* dimension. (Varela, Thomson & Rosch 2016: 19)

de compreender o instante da nossa experiência não reflexiva e dar voz a ela em reflexão consciente. Mas, precisamente por ser uma atividade teórica após o fato, não poderia recapturar a riqueza da experiência; poderia ser apenas um discurso sobre a experiência.<sup>8</sup> (Varela, Thomson & Rosch 2016: 19)

Com essa conclusão, os autores precisaram ampliar os horizontes e incluir formas de conhecimento não-ocidentais como a “que deriva de um método Budista de examinar a experiência chamado *meditação de presença plena, consciência aberta/mindfulness meditation*”<sup>9</sup> (Varela, Thomson & Rosch 2016: 21). Nessa abordagem, a reflexão e a razão não são compreendidas como atividades puramente abstratas e descorporizadas.

Por esses caminhos, há diversas outras linhas de estudo da consciência, que demonstram diferentes âmbitos de alcance e funcionamento. Uma referência bastante citada em estudos de Artes Cênicas é António Damásio (2000, 2011, 2012). Damásio (2000) concentra as suas reflexões nos funcionamentos biológicos, por exemplo, localizando regiões do cérebro que são ativadas em determinadas circunstâncias e reações químicas ligadas à emoção. O autor aglutina suas considerações, portanto, nos aspectos fisiológicos da razão e da emoção em relação ao comportamento social. Nessa conjuntura, a emoção passou a ser considerada como parte do raciocínio, apesar de ser mais elusiva à percepção. Damásio (2012) criou importantes entrelaçamentos ente humanidades e neurobiologia, desvendando também a intuição como um marcador somático que informa razão e emoção.

Eloisa Domenici (2010) resume uma ideia de consciência, compartilhada por Damásio (2000, 2011, 2012) e recorrente em diferentes corpos de literatura ligados às ciências cognitivas:

Existem variados níveis de consciência, onde se destacam a autoconsciência ou consciência de alta ordem, dependente do relato da linguagem – o sujeito é capaz de dizer “eu sei que tal coisa está ocorrendo” – *consciousness*. Já a consciência inferior ou primária, independe do relato da linguagem — *awareness* —, e pode ser equivalente ao estado de alerta ou prontidão. (Domenici 2010: 77)

---

<sup>8</sup> In Merleau-Ponty’s view, both science and phenomenology explicated our concrete, embodied existence in a manner that was always after the fact. It attempted to grasp the immediacy of our unreflective experience and tried to give voice to it in conscious reflection. But precisely by being a theoretical activity after the fact, it could not recapture the richness of experience; it could be only a discourse about that experience. (Varela, Thomson & Rosch 2016: 19)

<sup>9</sup> That which derives from the Buddhist method of examining experience called *mindfulness meditation*. (Varela, Thomson & Rosch 2016: 21)

Enquanto em língua portuguesa o termo consciência pode estar ligado aos fenômenos de autoconsciência e de estados de atenção dominados por imagens<sup>10</sup>, independentes da linguagem, em inglês há essas diferentes palavras para denominar qualidades de funcionamento específicas: *consciousness* e *awareness*. Há também outro termo aproximado: *conscience* que pode ser traduzido como consciência moral, ligada aos entendimentos de comportamento certo e errado. Essa última dimensão dos entendimentos de consciência é também aprofundada por Damásio (2000) em suas discussões sobre o comportamento humano como resultado da sua investigação sobre razão e emoção. Damásio (2011) explica ainda o cérebro como criador da mente em mapas, imagens, emoções e memória. O corpo é considerado como estrutura também mapeada.

O entendimento Budista abrange *awareness/consciência aberta/mindfulness meditation*. Os estudos nesse sentido abriram caminho para se compreender o corpo como “um processo complexo que começa antes mesmo de se organizar uma representação passível de reconhecimento” (Greiner 2005: 36). A partir da aproximação com o entendimento Budista, reflexão e ação estão em um patamar corporizado e o acesso ao que se costuma compreender como fora dos limites conscientes muda de configuração. Assim também muda o que passa a pertencer, em certa medida, ao patamar da experiência percebida.

Varela, Thomson e Rosch (2016) informam que a palavra meditação possui uma série de significados populares que podem não contemplar o que realmente se estabelece quando se refere a processos de *mindfulness*. Ressaltam que todos os significados populares destacam um esforço para acessar outro estado que não o habitual. Todavia, para os autores, a referida prática budista trata exatamente do oposto. Afirmam que:

Se a ciência cognitiva for incluir a experiência humana, deve ter algum método para explorar e conhecer o que a experiência humana é. Por essa razão, estamos focando na tradição Budista da meditação *mindfulness*. Para entender o que é essa forma de meditação, deve-se primeiro considerar em que medida as pessoas frequentemente não estão presentes. Normalmente tentamos a propensão da mente em divagar somente quando estamos tentando realizar uma tarefa e a divagação interfere. Ou quando percebemos que concluímos uma ansiosa atividade prazerosa sem notar. De fato, mente

---

<sup>10</sup> Imagens mentais são entendidas como “padrões mentais em qualquer modalidade sensorial, como imagem sonora, imagem tátil”, etc. (Damásio 2000: 26)



e corpo raramente estão estreitamente coordenados. No sentido budista, não estamos presentes.<sup>11</sup> (Varela, Thomson & Rosch 2016: 24)

Os autores não querem dizer que mente e corpo não estão em funcionamento simultâneo. Os autores esclarecem o fato de que hábitos de funcionamento suscitam uma percepção de desconexão atribuindo alguns processos ao corpo e outros à mente. Em minha experiência como docente e pesquisadora, percebi que muitos praticantes têm grande dificuldade de experimentar e compreender uma conexão *habitada* como modo de funcionar. Há uma compreensão um tanto teórica sobre o que significa funcionar de forma atenta e conectada, inclusive no próprio discurso, ao explicar os fenômenos que vivenciam<sup>12</sup>. O alcance a uma experiência de conexão é, também, dificilmente atribuído a uma forma de funcionar que pode ser cultivada pelo praticante ao mesmo tempo em que compartilha as vivências de forma relacional.

Zarrilli (2007) conecta a abordagem enativa de Varela, Thomson e Rosch ao trabalho do ator da seguinte maneira:

Atuar de acordo com um paradigma enativo não trata significado e representação como primeira instância. Ao invés disso, implica em um “teatro de energia” ou “teatro energético” – um “teatro não de significado, mas de “forças, intensidades, afetos presentes”. Significado e representação pode se apresentar para o espectador ou crítico de uma performance, mas eles são o resultado do engajamento energético imediato no ato da performance e da experiência do espectador daquela performance. Com esse ponto de vista, o ator praticamente negocia “interior” e “exterior” via percepção-em-ação em resposta a um ambiente. Embora a psicologia possa informar a construção de ações em particular que o ator habita de acordo com as necessidades de uma determinada dramaturgia-em-ação, atuar em si não é primordialmente psicologia ou comportamento. Com esse ponto de vista, o ator-como-percebedor se submete de preferência a um treinamento que o permita se tornar como um animal, pronto para “pular e agir”.<sup>13</sup> (Zarrilli 2007: 647)

---

<sup>11</sup> We believe that if cognitive science is to include human experience, it must have some method for exploring and knowing what human experience is. It is for this reason that we are focusing on the Buddhist tradition of mindfulness meditation. To get a sense of what mindfulness meditation is, one must first realize the extent to which people are normally not mindful. Usually one notices the tendency of the mind to wander only when one is attempting to accomplish some mental task and the wandering interferes. Or perhaps one realizes that one has just finished an anticipated pleasurable activity without noticing it. In fact, body and mind are seldom closely coordinated. In the Buddhist sense, we are not present. (Varela, Thomson & Rosch 2016: 24)

<sup>12</sup> Constatação a partir da experiência de mestrado (Donadel 2012) e como professora substituta na área de práticas de interpretação, atividades já mencionadas na Introdução.

<sup>13</sup> Acting according to an enactive paradigm is not in the first instance about meaning or representation; rather, it implies an “energetic theatre”—a “theatre not of meaning but of ‘forces, intensities, present affects.’” Meaning and representation may present themselves to the viewer or critic of a performance, but they are the result of the actor’s immediate energetic engagement in the act of performance and the spectator’s experience of that performance. In this view, the actor practically negotiates “interior” and “exterior” via perception-in-action in response to an environment. Although psychology may inform the construction of particular actions the actor inhabits according to the needs of a particular dramaturgy-in-action, acting per se is not primarily about psychology or behavior. In this view, the actor-as-perceiver

Uma condição tão eficaz parece exigir grande esforço e dedicação, já que dificilmente aceitamos um engajamento *anti-esforço* ou *de deixar acontecer* como válido em qualquer prática séria. Varela, Thompson e Rosch (2016) explicam muito bem essa condição e o que está se passando no caso do aprendiz de meditação. Os autores elucidam que as instruções para iniciantes nessa atividade às vezes soam enganosas, como se fosse necessário esforço para encontrar uma habilidade de virtuosismo ou até o desenvolvimento de uma espiritualidade elevada ou evoluída. No entanto,

Ao invés disso, trata-se do abandono de hábitos de ausência/*mindlessness*, como uma *desaprendizagem* ao invés de uma aprendizagem. Essa desaprendizagem pode exigir treinamento e esforço, mas é um tipo diferente de esforço daquele dedicado a adquirir uma nova habilidade. Precisamente quando o praticante aborda o desenvolvimento de *mindfulness*/consciência plena com as maiores ambições – adquirir uma nova habilidade através de determinação e esforço – sua mente se fixa e foge, e *mindfulness* se torna mais fugidia. Por isso, a tradição de *mindfulness* fala sobre esforço sem esforço e por essa razão usa a analogia de afinação para a meditação. Ou seja, ao invés de tocar um instrumento de cordas, o instrumento deve ser afinado de forma não tão firme nem tão solta. Quando o praticante finalmente começa a *deixar acontecer* ao invés de lutar para adquirir um estado específico, o corpo e a mente se encontram naturalmente coordenados e corporizados. A reflexão *mindful* é então considerada uma atividade completamente natural<sup>14</sup>. (Varela; Thomson & Rosch 2016: 29-30)

É muito elucidativa a analogia de encontrar uma vivência *mindfulness* como *deixar acontecer* o encontro de mente e corpo em um funcionamento considerado coordenado, corporizado e intrínseco. Os autores sugerem que quando o praticante começa a despertar o funcionamento em *mindfulness*, ao invés de *tocar* um instrumento de cordas, o seu engajamento é o de *afiná-lo*. O importante, assim, é o processo de *afinação*.

---

ideally undergoes training that allows one to become like an animal, ready “to leap and act.” (Zarrilli 2007: 647)

<sup>14</sup> But rather as the letting go of habits of mindlessness, as an *unlearning* rather than a learning. This unlearning may take training and effort, but it is a different sense of effort from the acquiring of something new. It is precisely when the meditator approaches the development of mindfulness with the greatest ambitions—the ambition to acquire a new skill through determination and effort—that his mind fixates and races, and mindfulness/awareness is most elusive. This is why the tradition of mindfulness/awareness meditation talks about effortless efforts and why it uses the analogy for meditation of tuning, rather than playing, a stringed instrument—the instrument must be tuned neither too tightly nor too loosely. When the mindfulness meditator finally begins to let go rather than to struggle to achieve some particular state of activity, then body and mind are found to be naturally coordinated and embodied. Mindful reflection is then found to be a completely natural activity. (Varela; Thomson & Rosch 2016: 29-30)

O modo de funcionar entendido como presença plena/consciência aberta/*mindfulness*, especialmente em seus aspectos de desaprendizagem ao invés de aprendizagem, como um esforço sem esforço, possui afinidade com o entendimento de sutil turbulência perceptiva no Lessac Work. Vivências da prática de Lessac (1990, 1997) lidam com turbulências suaves, por exemplo, bocejar ou suspirar como formas de comunicação intracorpóreas, denominadas energia, que informam relaxamento e ativação ao mesmo tempo em um processo dinâmico de *afinação/tuning*. É possível perceber ressonâncias com o entendimento de repouso dinâmico da Somática. Além disso, essas vivências lidam com um tipo de presença comparável à atenção plena do sentido budista. Essas analogias são recuperadas mais adiante e ao longo da tese.

Em paralelo, conceitos de *habitar* e *ação habitada* se ligam a esses funcionamentos, pois essas apreensões de experiência corporizada guardam semelhanças. Facilitar essa condição no trabalho voltado para a cena transitiva, portanto, pelo seu desencadeamento. Nessa pesquisa, a combinação de princípios do Lessac Work, dos Viewpoints e dos poemas de Emily Dickinson tomaram essa dimensão.

Trazendo a discussão para mais perto dos processos expressivos e de criação sob o ponto de vista do bailarino, com um olhar sobre a filosofia, José Gil (1987, 2004, 2005) discute a criação artística como pertencente à escala de pequenas percepções. O autor vê o ato de criação corporizada como: “uma ‘experiência’ que constantemente nos invade, se impregna e nos atinge o inconsciente” (Gil, 2005: 12). Segundo Gil, essa experiência acontece sem a mediação da consciência. Há um paradoxo em que a consciência – entendida por Gil como clareza, consciência de si – acontece ao percebermos as modificações que estão envolvidas na criação ou depois de as termos sofrido, enquanto o ato da criação nos atinge o inconsciente. Gil (2005) parece considerar o instante de criação como um fenômeno *não consciente*. Acrescenta, no entanto, que é necessária uma *sensibilidade* muito aguçada para sentir o tipo de influência – de força – que se exerce sobre nós, as pequenas percepções. O autor afirma:

Impessoais e plásticas, as pequenas percepções permitem a apreensão de atmosferas, estados afetivos não categóricos que existem como campo de sensações, ações, expressão de afetos e criação. Vê-se mais e melhor por meio das pequenas percepções, que são subliminares e sensoriais. Com o

poder de penetração maior que as macropercepções, afetam-nos sem que nos demos conta. (Gil 2005: 113)

Para Gil, tratam-se de pequenas percepções<sup>15</sup>, ou seja, percepções muito remotas para serem consideradas conscientes. Em paralelo com as concepções de *enação*, que têm os processos cognitivos entendidos sob o ponto de vista de *mindfulness*, a compreensão sobre o acesso a fenômenos corporizados sutis como pré-intelectuais se encontra no campo de consciência *awareness*. Essa apreciação pode ajudar a localizar o acesso a essas informações. Esse é mais um ponto de vista voltado para a criação corporificada que engendra uma forma de funcionamento bastante singular.

No *Lessac Work*, a percepção está calcada na descoberta de relações funcionais do corpo para explorar as habilidades mais refinadas de comunicação vocal, verbal e corporal. No momento em que aproximarmos as pequenas percepções como trazidas por Gil (2005) com as modalidades de informação ligadas a sensações orgânicas, como em Lessac (1990, 1997), podemos concluir que sua compreensão é também consciência física. A busca pela atenção, ainda que oscilante a estes fenômenos pode configurar uma fronteira entre o consciente e o não consciente que constitui em um entrelugar.

A atenção voltada para este sistema de envio e recepção contínuo de informações em uma sequência de intenções e ações está repleta de potencialidades de criação. Sugere quase uma conexão de inteligências para agregar informações a quaisquer movimentos, conscientes ou pré-conscientes. É um funcionamento de percepção-sensação que engloba a resposta de cada indivíduo para si mesmo e em relação ao entorno. Se for possível manter-se atento às pequenas variações que permitem o trânsito por outras forças/intensidades em cena, em criação, ou se atentarmos mesmo que momentaneamente à escala dessas pequenas percepções em que tudo se transforma em instável, poderemos ampliar as possibilidades de acesso a material para criação artística.

---

<sup>15</sup> Essa compreensão de pequenas percepções é uma leitura de José Gil das pequenas percepções de Gottfried Wilhelm Leibniz em sua obra de 1765, encontrada no Brasil em *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Tradução Luiz Jordana Baraúna. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

A consciência alerta/*awareness* em relação à vivência espaço-temporal como desaprendizagem é uma pista de suma importância para compreender como se processa a sutil turbulência perceptiva e compará-la aos entendimentos de Gil sobre pequenas percepções. Quando acontece movimentação corporal mais conectada, as chances de criar e servir-se das oportunidades aumentam. Gil (2004) explica o fenômeno análogo ligado às pequenas percepções da seguinte forma:

O movimento do bailarino transformou o seu corpo num sistema tal de ressonância da ação da consciência que o infinito tornou atual, quer dizer que o infinitamente pequeno se atualizou em uma imagem atuante e participante desse mesmo movimento; e isto, graças ao efeito de ampliação infinita obtido na ressonância de todo o movimento dentro de um sistema em equilíbrio instável. (Gil 2004: 28)

A meu ver, esse contexto abrange o trabalho do ator-bailarino-performer, ou seja, nessa pesquisa, os atravessamentos para esses profissionais buscam se complementar. Gil (2004) acredita que a ação da consciência corporal em movimento amplia as ações como em ressonância da ação da consciência. Esse contato “consigo mesmo” através da percepção dos micromovimentos e sua relação com o entorno parece ser a raiz para a ativação e a reassociação de informações, terreno em que também parece ocorrer a sutil turbulência perceptiva descrita por Lessac.

Trabalhar nesse plano evidencia um “olhar” que “apreende o que é invisível para a visão objetivadora: tensões, aberturas e quebras de espaço, movimentos orientados de forças, suas cargas e suas potências” (Gil 2005: 113). Menos acessíveis à visão objetiva, mas evidentes no campo das sensações e micromovimentos, as pequenas percepções revelam o que pode se tornar material artístico. Nesse patamar pode-se compreender as distinções entre movimento e gesto:

Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto inscreve nas distâncias entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento<sup>16</sup> em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui. (Godard 1995: 17)

---

<sup>16</sup> Godard explica o pré-movimento como "essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar" (Godard 1995: 13).

Nesse lugar das pequenas percepções encontra-se também a gênese do gesto como explicado por Godard, no trecho citado. Além disso, a essa dimensão, percepções tornam-se mais claras juntamente com impressões de conexão, acolhimento, liberdade e pertencimento no entrelugar da experiência – si mesmo/entorno –. Para artistas da cena, isso se estabelece nos elementos envolvidos em prática, ensaio e performance; na relação entre estudantes, performers, pedagogos e diretores.

Todavia, esse entrelugar de acesso pode evidenciar também repulsa e afastamento, dependendo da atitude impressa pelos participantes de um grupo. À essa escala proliferam-se formas de lidar com os desafios com os quais performers, professores ou diretores se defrontam e a dinâmica das forças envolvidas em prática e criação. Esse entendimento acrescenta camadas à forma de ver a percepção sensorial.

No que diz respeito ao entendimento de percepção, segundo Nöe (2006):

Percepção não é algo que acontece conosco, ou em nós. É algo que se faz. [...] O mundo se faz disponível para o percebedor através de movimento físico e interação. [...] A experiência perceptiva adquire conteúdo graças a nossas habilidades corporais. O que *percebemos* é determinado pelo que estamos *prontos* para fazer.<sup>17</sup> (Nöe, Alva 2006: 1)

Reis (2004) vê a percepção da seguinte maneira:

Perceber, portanto, não é um ato neutro. Perceber significa investir com forças e afetos, equivale a criar um “mundo próprio” em que sujeito e objeto não existem como entidades distintas, separadas em sua substância. Percebemos com o corpo real, fazendo agenciamentos que criam espaços de desejo. (Reis, Eliana 2004:118)

Essas autoras têm em comum o entendimento da percepção como processo ativo. Essa dimensão ativa do ato de perceber parece inclusive ser cultivável, atenuando a sua volatilidade. Para Zarrilli, de forma similar e com o olhar específico para as Artes Cênicas, entende que “a percepção é ativa e relacional”<sup>18</sup> (Zarrilli 2007:

---

<sup>17</sup> Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do. [ . . . ] The world makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction. [...] Perceptual experience acquires content thanks to our possession of bodily skills. What *we perceive* is determined by what we are *ready* to do. (Nöe 2006: 1)

<sup>18</sup> Perception is active and relational. (Zarrilli 2007: 643)

643). Ele considera essas informações difusas como não passivas e destaca o patamar de compreensão que podem atingir, como no seguinte trecho:

Para o ator/praticante como um percebedor sensível em cena, percepção não deve ser reduzida a meramente ter sentimentos/sensações subjetivos. A percepção ocorre quando experienciamos sensações que façam “sentido” suficientemente para nós, quer dizer, que possamos “compreender” que as sensações constituam essencialmente alguma coisa.<sup>19</sup> (Zarrilli 2007: 644)

Zarrilli (2007) acrescenta ao entendimento de percepção das autoras citadas anteriormente que a qualidade do estímulo recebido inclui o nosso uso do conhecimento sensório-motor a fim de compor uma experiência perceptiva e isso não apenas *sugere* uma forma de conhecimento, é conhecimento prático, desenvolvido a partir de um repertório.

Através do aprofundamento da percepção sobre as sensações, cogito que o trânsito por habilidades orientadas pré-intelectualmente pode ser explorado, fazendo agenciamentos em resposta a estímulos (de si mesmo e do entorno), desde os mais sutis. Essas respostas, ao estarem mais abertas à consciência e por serem repletas de informações não completamente identificáveis, podem vir carregadas de possibilidades imbuídas de potencial criador. “A percepção humana é enativa, relacional e específica a um ambiente”<sup>20</sup> (Zarrilli 2007: 647). Isso quer dizer que uma atenção ampliada da consciência pode vir em “assistência”. Pode-se dizer que a consciência atenta, aberta e perceptiva, awareness, nesse caso, assiste a vivência de um momento de criação no sentido de, ao mesmo tempo, apoiar e observar, sem tornar-se um empecilho ou dominá-la.

O ato de organizar e orquestrar o material criado, realizado sobretudo pelas habilidades predominantemente intelectuais é posterior a essa vivência. Porém, pode conter traços das percepções enativas em um possível ir e vir entre essas condições de sutil turbulência perceptiva e a forma de funcionar habitual, menos caótica, menos atenta e mais linear. No entanto, essa forma de funcionamento habitual também é provisória e pode ser invadida pela condição de turbulência a qualquer momento. Reis

---

<sup>19</sup> For the actor/performer as a sentient perceiver onstage, perception should not be reduced to merely having subjective feelings. Perception occurs when we experience sensations sufficiently that make a certain sort of “sense” to us, that is, we “understand” that the sensations we experience are constitutive in some way. (Zarrilli 2007: 644)

<sup>20</sup> To summarize my argument, human perception is enactive, relational, and specific to an environment. (Zarrilli 2007: 647)

(2004), citando Stern (1987) analisa o fenômeno do constante acesso e recesso às percepções psicofísicas a partir do olhar da psicanálise:

São domínios sempre disponíveis que reivindicam atenção para a sua experiência relacional, tanto do corpo como do eu. A experiência estética, por exemplo, é um mergulho intensivo nesse reservatório de experiências. Mas será o artista um ser privilegiado e único que tem capacidades que o homem comum não tem? Stern demonstra que não só o homem comum, mas também os bebês muito novos trazem consigo essa possibilidade de abertura para a percepção emergente. O fato de que todos nos alimentamos sem cessar dessa massa primitiva emergente nos aproxima da capacidade erógena do corpo. Paradoxalmente, quando surgem subitamente na vida cotidiana, esses modos de organização podem causar uma reação de terror, ao romper com o sentimento de continuidade egóica construído em um complexo processo de repetições e seleções que servem de filtro para as intensidades e visam ao mínimo do desprazer. (Reis 2004: 98)

Talvez o artista esteja em uma posição de ousadia em relação ao funcionamento auto-protetor e desatento habitual. Expõe-se a uma relação de aventura e flerte com o que é aparentemente oculto e renova a atenção para possibilidades de abertura a intensidades que pedem passagem. Em seguida, ao mesmo tempo agarra e deixa escapar o material artístico para tornar obra o que vier desse lugar e retornar a ele a qualquer momento.

Gil (1987) define a "experiência sensível" à escala microscópica como caótica. Parece ser exatamente desse caos que se dá "forma a uma força". Com efeito, "cada sensação torna-se intensidade, ou seja, energia de metamorfose" (Gil 1987: 70). Isso significa que o processo de criação artística passa por essa construção, cabendo à consciência orquestrar o que é vivenciado e que vai se tornar obra. Nessas esferas, como nos explica Gil, em que a consciência do corpo se torna inconsciência do corpo, abre-se a percepção aos movimentos e às configurações que os corpos deixam entrever.

Lessac (1990, 1997) acredita que a percepção está calcada na descoberta de relações funcionais do corpo para explorar as habilidades mais refinadas de comunicação vocal, verbal e corporal. Considera as capacidades de *Interenvolvimento*<sup>21</sup> – de si para outro – como energia, em que a comunicação entre corpo e ambiente ganha contornos somáticos.

Como formas de explicar esse lugar de interrelação em práticas criativas corporizadas se destacam ainda outros estudos da neurociência e das ciências

---

<sup>21</sup> Ver capítulo 2.



cognitivas, como os relacionados aos neurônios espelho e à empatia cinestésica. “A pesquisa dos neurônios espelho reacendeu interesse no conceito de empatia cinestésica, originalmente desenvolvido através da estética” <sup>22</sup> (Raynolds & Reason 2012: 17). Esse tipo particular de neurônios, estudado inicialmente em primatas, “mimetiza” as tarefas realizadas. A mesma região do cérebro é ativada quando uma ação é observada ou realizada, como um espelho:

**Neurônios espelho** são neurônios pré-motores que disparam quando o macaco realiza ações direcionadas a um objeto, mas também quando o animal observa alguém realizando o mesmo tipo de ação.<sup>23</sup> (Iacoboni *et al.* 2005: 529–32 citados por Murray & Keefe 2007: 45)

A partir das observações e dos estudos sobre esse sistema, “uma gama de evidências indica que tais neurônios também existem no cérebro humano e que o mecanismo de espelho unifica a produção e a observação da ação, permitindo a compreensão das ações dos outros de dentro” <sup>24</sup> (Rizzolatti & Sinigalia, 2010 citados por Raynolds & Reason 2012: 19). Esse fenômeno explicaria o ato de “colocar-se no lugar do outro” como corporizado e possível a partir desse sistema. Raynolds e Reason (2012) mencionam, inclusive, paralelos com estudos em que “a atividade de neurônios espelho nos permite experienciar pensamentos e sentimentos de outros através da simulação” <sup>25</sup> (Di Pellegrino *et al.* 1992; Gallese *et al.* 1996 citados por Raynolds & Reason 2012: 19).

Dessa forma, a cinestesia, como uma escuta do corpo que engaja e interliga os sentidos, como a audição, a visão e a propriocepção, estaria em atividade nesse sistema de espelho. É importante ressaltar a dimensão fisiológica da empatia, diluindo a sua atribuição predominantemente psicológica. A estrutura funciona da seguinte forma:

É como se neurônios nessas áreas motoras comesçassem a “ressoar” no momento que o estímulo visual se apresenta. Essa “ressonância” não necessariamente produz um movimento ou uma ação. É uma representação

---

<sup>22</sup> Mirror neuron research has reignited interest on the concept of kinesthetic empathy that was originally developed through aesthetics. (Raynolds & Reason 2012: 17)

<sup>23</sup> **Mirror neurons** are pre-motor neurons that fire when the monkey performs object directed actions... but also when the animal observes somebody else... performing the same class of actions... (Iacoboni *et al.* 2005: 529–32 citados por Murray & Keefe 2007: 45)

<sup>24</sup> A range of evidence indicates that such neurons also exist in the human brain and that the mirror mechanism... unifies action production and action observation, allowing the understanding of the actions of others from the inside. (Rizzolatti & Sinigalia 2010 citados por Raynolds & Reason 2012: 19)

<sup>25</sup> Mirror neuron activity enables us to experience others' thoughts and feelings through simulation. (Di Pellegrino *et al.* 1992; Gallese *et al.* 1996 citados por Raynolds & Reason 2012: 19)

motora do evento observado que, subsequentemente, pode ser usada para diferentes funções. <sup>26</sup> (Foster 2011: 141)

Em consequência, “a empatia cinestésica é um conceito interdisciplinar chave na nossa compreensão da interação social e da comunicação em práticas criativas e culturais, desde artísticas até de entretenimento e de esportes a terapias corporais” <sup>27</sup> (Raynolds & Reason 2012: 17-18). Além disso, “o contexto mais amplo desse tema é um momento de sinergia, possibilidade de importância histórica entre pesquisa em Artes, Humanidades e as ciências, que acompanha uma mudança paradigmática em direção à cognição corporificada” <sup>28</sup> (Raynolds & Reason 2012: 20). Dessa forma, quando se pensa nesse conceito relacionado às Artes Cênicas:

Seja como espectador de teatro, ator ou diretor, ao tentar oferecer testemunho da história de outra pessoa, ou como membro de um grupo de psicoterapia ou terapeuta, o processo parece ser de conexão empática corporificada e imaginativa com o outro. Esse componente imaginativo talvez seja ignorado na ênfase atual do papel dos neurônios espelho. Quando temos reação física (que pode ser mediada pelo trabalho involuntário dos nossos neurônios espelho), nós então fazemos algo com isso: nós o imbuímos de significado. Os significados que adicionamos a nossa experiência são determinados em parte por nossas histórias de vida, individuais e culturalmente compartilhadas/determinadas. Até que analisemos isso, eles permanecem amplamente inconscientes e aparentemente automáticos. No entanto, há sempre uma parte desse fazer-sentido que está acessível às nossas elaborações criativas.<sup>29</sup> (Meekums 2012: 60)

Aprofundando ainda mais esses pensamentos e ajustando o foco para participantes de um processo de criação, “desenvolvimentos recentes na psicologia

---

<sup>26</sup> It is as if neurons in these motor areas start to “resonate” as soon as the appropriate visual input is presented. This “resonance” does not necessarily produce a movement or an action. It is an internal motor representation of the observed event which, subsequently, may be used for different functions. (Foster 2011: 141)

<sup>27</sup> We feel comfortable, therefore, in stating that kinesthetic empathy is a key interdisciplinary concept in our understanding of social interaction and communication in creative and cultural practices ranging from art through entertainment and sport to physical therapies. (Raynolds & Reason 2012:17-18)

<sup>28</sup> The wider context for this topic is a moment of synergy, possibly of historical importance between research in the arts/humanities and the sciences, that accompanies a paradigmatic shift towards embodied cognition. (Raynolds & Reason 2012: 20)

<sup>29</sup> Whether as audience in a theatre, as actor or director attempting to offer witness of another's story, or as psychotherapy group member or therapist, the process appears to be one of embodied and imaginative empathic connection to the other. It is this imaginative component that perhaps is overlooked in the current emphasis on the role of mirror neurons. Once we have a physical reaction (which may be mediated by the involuntary workings of our mirror neurons) we then do something with this; we imbue it with meanings. The meanings we add to our experience are determined in part by our own lived stories, both individual and culturally shared/determined. Until we analyse these, they remain largely unconscious and seemingly automatic. However, there is always a part of our meaning making that is accessible to our own creative elaborations. (Meekums 2012: 60)

cognitiva sugerem que os significados não são os domínios do indivíduo, mas co-criados”<sup>30</sup> (Meekums 2012: 60). Isso indica que há um entrelugar em que o “ato de fazer-sentido não surge simplesmente de processos internos, mas ao contrário, de um banco de memórias corporizadas, que são interacionais”<sup>31</sup> (Meekums 2012: 60). Não somente o fazer-sentido está nesse entrelugar, é possível entender também que “a sensação não está no mundo e nem no indivíduo, mas na relação que desabrocha de um para o outro através de um corpo criado na interface”<sup>32</sup> (Grosz, 2008 citado por Reynolds, 2012b: 121). Constata-se que “o cérebro-mente social está em ‘dança’ constante com outros cérebros. O fato de sermos “movidos” pelo outro tem uma conotação literal”<sup>33</sup> (Shermer 2010 citado por Meekums 2012: 61).

A forte interação e cooperação em um trabalho coletivo de criação exerce influências sobre esse mecanismo de espelho, que podem ser explicadas da seguinte forma:

A colaboração criativa pode ter um papel crucial na empatia cinestésica, em que a atividade dos neurônios espelho sozinha não é suficiente; entretanto, igualmente não é suficiente a razão intelectual. De fato, a empatia corporificada (afetiva) parece ser mais forte quando se renuncia à razão intelectual e o indivíduo entra em um estado de receptividade tranquila.<sup>34</sup> (Meekums 2012: 62-63)

A partir dessa fala, se pode observar a intersecção com o funcionamento em *mindfulness* em uma experiência que ultrapassa os limites da vivência individual e o entende em um patamar relacional. Segundo Gallese:

Assim, temos um espaço centrado-em-nós em instâncias neurais. Eu afirmo que um mecanismo funcional subjacente – a simulação corporificada – media nossa capacidade de compartilhar o significado de ações, intenções, sentimentos e emoções, assim fundamentando nossa identificação e conexão com os outros.<sup>35</sup> (Gallese 2012: 57)

---

<sup>30</sup> Recent developments in cognitive psychology suggest that meanings are not the domain of the individual, but co-created. (Meekums 2012: 60)

<sup>31</sup> This meaning-making does not arise simply from some internal process, but rather from a bank of embodied memories, which are interactional. (Meekums 2012: 60)

<sup>32</sup> Sensation is neither in the world nor in the subject but is the relation of unfolding of the one for the other through a body created at their interface. (Grosz 2008 citado por Reynolds 2012b: 121)

<sup>33</sup> The social brain-mind is in a constant "dance" with other brains. [...] That we are "moved" by another has a literal connotation'. (Shermer 2010 citado por Meekums 2012: 61)

<sup>34</sup> Creative elaboration may play a crucial role in the kinesthetic empathy, in that mirror neuron activity alone is not enough; however, neither is intellectual reasoning. In fact, embodied (affective) empathy appears to be strongest when intellectual reasoning is relinquished and the individual enters a state of quiet receptivity. (Meekums 2012: 62-63)

<sup>35</sup> Thus, we have a neurally instantiated we-centric space. I posit that a common underlying functional mechanism – embodied simulation – mediates our capacity to share the meaning of actions, intentions,

Gallese (2012) coloca um tipo de intersubjetividade como tendo uma base corporificada a que chama de “inter-corporalidade”, como em uma “ressonância mútua de comportamentos sensório-motores intencionalmente significativos” (Gallese 2012: 59), que são ligados pela similaridade, gerando uma *afinação/attunement* intencional de identificação mútua e corporificada. Meekums sugere que a empatia cinestésica “potencialmente supõe a interconexão e a equivalência da humanidade sem impor uma igualdade artificial” (Meekums 2012: 62) e cita Paxton com referência a processos de criação como em Contato Improvisação:

O aumento da consciência de nossa experiência intersubjetiva, uma sensação prazerosa de ‘reconhecimento mútuo’ e ‘amor, o senso de descobrir o outro’. Essa descrição de reconhecimento mútuo parece ressoar com a experiência de improvisação em movimento na qual não há um líder, como por exemplo, em contato improvisação.<sup>36</sup> (Paxton, 1982 citado por Meekums 2012: 62)

Portanto, é possível inferir que processos de criação colaborativa que acessam informações sensoriais estabelecem relações intensas de intersubjetividade, uma subjetividade compartilhada em que espaços de criação são vivenciados em união, em empatia cinestésica. Há uma experiência de conexão, unicidade e compartilhamento de forma prazerosa, com cumplicidade e pertencimento em que a sincronicidade e a sensação de “transmissão de pensamento” é dominante. Segundo Reynolds (2012a), pode-se experimentar uma sincronia na experiência sensorial, também manifesta em improvisação musical em *jazz jams*, que pode levar a uma indistinção self-outro, uma subjetividade em fusão. Rabinovitch, Cross e Burnard explicam esse fenômeno da seguinte forma:

Embora a intersubjetividade possa se tornar intensa, os indivíduos ainda se sentem como sujeitos distintos. Entretanto, sob certas circunstâncias, esse senso de distinção pode se omitir, levando ao que chamamos de “fusão de subjetividade”. Isso envolve um tipo diferente de experiência, em que um indivíduo pode considerar o outro quase como ele mesmo a ponto de que um

---

feelings, and emotions with others, thus grounding our identification with and connectedness to others. (Gallese 2012: 57)

<sup>36</sup> Increased awareness of our own subjective experiencing, a pleasurable sense of 'mutual recognition' and 'love, the sense of discovering the other'. This description of mutual recognition appears to resonate with the experience of movement improvisation in which there is no leader, as for example in contact improvisation (Paxton 1982 citado por Meekums 2012: 62)

possa experienciar as sensações do outro como se fossem suas.<sup>37</sup> (Rabinowitch; Cross & Burnard 2012: 111)

É possível circunscrever essa condição através de diferentes pontos de vista. As maneiras de inter-relacionar a empatia cinestésica e suas diferentes intensidades podem passar por apreensões de ação corporificada ou enação (Varela, Thomson & Rosch 2016), *ação habitada* de Camilleri (2013), o *habitar* de Zarrili (2002), as pequenas percepções de José Gil (2005) e a *sutil turbulência perceptiva* de Lessac (1990). Todos parecem estar tocando em certa medida nesse patamar de experiência que liga corpo e corpos de forma holística, processual e relacional. Essas aproximações criaram uma convivência com termos, modos de pensar e compreender o caráter corporificado de experiências de criação que lidam com esses funcionamentos.

Outra forma de aproximação a um patamar de consciência que permita a percepção desses processos comumente ignorados é a explicação sobre *flow*. *Flow* (Csikszentmihalyi 1992, 1996, 2014) é um conceito associado à:

Um estado pleno de experiência interna no qual há ordem na consciência. Ele acontece quando energia psíquica – atenção – é investida em objetivos realistas, quando as habilidades e as oportunidades se completam voltadas para a ação. A busca por um objetivo traz ordem na consciência atenta/awareness) porque a pessoa precisa concentrar atenção na atividade à mão e momentaneamente esquecer tudo mais<sup>38</sup>. (Csikszentmihalyi 1992: 6)

Em suas considerações, Csikszentmihalyi (2014: xv), emblema da psicologia positiva, explica *atenção* como *energia psíquica* pois em “psicologia, a atenção toma um papel análogo ao da energia na física”<sup>39</sup>. Embora essa descrição tenha diferença em comparação com os processos de atenção *mindfulness* descritos por Varela,

---

<sup>37</sup> As intense as intersubjectivity may become, individuals still feel themselves to be distinct subjects. However, under certain circumstances, this sense of distinction may be elided, leading to what we shall term 'merged subjectivity'. This involves a different kind of experience, where one subject may regard another participating subject almost as himself to the point that one may experience another's sensations as one's own. (Rabinowitch; Cross & Burnard 2012: 111)

<sup>38</sup> The optimal state of inner experience is one in which there is order in consciousness. This happens when psychic energy - attention - is invested in realistic goals, and when skills match the opportunities for action. The pursuit of a goal brings order in awareness because a person must concentrate attention on the task at hand and momentarily forget everything else. (Csikszentmihalyi 1992: 6)

<sup>39</sup> In psychology, attention plays a role in many ways analogous to the role that energy plays in physical mechanics. (Csikszentmihalyi 2014: xv)

Thomson e Rosch (2016), é bastante útil para discutir uma ideia de funcionamento integrado mais próxima de atividades executáveis ao praticante ocidental.

Na descrição de *flow*, Csikszentmihalyi (1996) ressalta aspectos importantes para uma aproximação da experiência conectada. O autor destaca a *atenção* como um aspecto chave e acrescenta outros elementos que considera fundamentais desencadeadores dessa experiência. Associa a predisposição de se engajar nesse tipo de atividade a uma urgência em romper uma “programação biológica” de nosso sistema límbico, que se resume, a grosso modo, em economizar energia como um mecanismo de sobrevivência.

Esse funcionamento regulador de sobrevivência é chamado de *força de entropia*. “Quando não há demandas externas, a força de entropia entra em ação, e a menos que o mecanismo seja compreendido, ele ocupa corpo e mente. Nós entramos em conflito entre essas duas instruções programadas em nós: o imperativo do menor esforço de um lado e as demandas de criação no outro”<sup>40</sup> (Csikszentmihalyi 1996: 109-110). A nossa demanda por investir em quebrar a *força de entropia* e encarar desafios vai determinar as nossas experiências mais ou menos próximas de *flow*.

Csikszentmihalyi (1996: 79-80) elencou cinco passos como pertencentes ao processo criativo comum em diferentes atividades e áreas do conhecimento: preparação ou imersão; incubação em que as ideias ultrapassam o limiar da consciência; o insight; a avaliação a fim de definir se vale a pena investir nesse insight; e a elaboração, que é a realização. O autor reconhece a simplificação desse processo em sua explicação, mas considera útil enumerar essas etapas mesmo que possam ser realizadas de forma justaposta ou em outros graus de complexidade.

O mais interessante no entendimento de *flow*, no entanto, são os passos que normalmente estão envolvidos quando se tem essa qualidade de experiência. Csikszentmihalyi (1996) enumera e elucida nove aspectos ligados à experiência de *flow* que ocorrem simultaneamente: trabalho com objetivos claros; feedback pessoal imediato, ou seja, sabemos exatamente o que estamos fazendo; há um equilíbrio entre desafios e habilidades; ação e consciência estão amalgamados; as distrações naturalmente são ignoradas; não há uma preocupação com falhar; a autoconsciência

---

<sup>40</sup> When there are no external demands, entropy kicks in, and unless we understand what is happening, it takes over our body and our mind. We are generally torn between two opposite sets of instructions programmed into the brain: the least-effort imperative on one side, and the claims of creativity on the other. (Csikszentmihalyi 1996: 109-110)

desaparece, o que nos mantém afastados de mecanismos de defesa e ansiedade; a percepção de tempo se distorce, pois esquecemos do tempo; e, a atividade se torna autotélica, ou seja, adquire sentido em si mesma, mesmo que não haja mecanismos compensatórios.

Com esse ponto de vista sobre esse tipo de experiência, pensando em nossa vida ocidental, é possível criar aproximação com a presença plena em *mindfulness* explicada por Varela, Thomson e Rosch (2016). A grande diferença parece ser na relação com o entorno. Em *flow*, Csikszentmihalyi afirma que o foco está direcionado completamente para a tarefa a ser realizada. As relações com o entorno, na forma de distrações, por exemplo, estão fora do campo de investida da atenção. Em *mindfulness*, e essa parece a chave para o trabalho do performer, a experiência de atenção inclui o entorno.

O entorno não é entendido como fator de distração, mas um elemento de relação. A experiência de atenção atinge também as relações com aquilo que não está diretamente ligado com uma tarefa. A enação, contempla, reflete e age de forma ampla em uma mesma medida de importância. O funcionamento em *flow* parece estar contido no trabalho do artista e no entendimento de enação, mas se pensarmos no aspecto relacional do performer, *flow* é uma parte e não abrange o todo.

Há estudos sobre *flow* para o trabalho do artista da cena que podem ser encontrados, como por exemplo: a relação entre *flow*, presença e a capacidade de se arriscar em Contato Improvisação (Urmston, Elsa & Hewinson 2014); uma metodologia de trabalho a que Laberge-Côté (2018) denominou de *corpo poroso*, relacionando as experiências em *flow* com autoconsciência em seu processo de busca pelo que chama de maleabilidade corporal na dança; e um estudo relacionando *flow* à busca pela verdade cênica no trabalho do ator em paralelo com Stanislavski e Grotowski (Puerta Agüera, María; Cañizares, Ana; Ortega Ruiz, Rosaio 2015). Além disso, o *flow* de Csikszentmihalyi é citado na publicação de Marisa Fonterrada (2015) em formas criativas de composição na educação musical.

A partir dessas considerações sobre a experiência corpo-mente em conexão, com explicações sobre o funcionamento humano que desencadeia ou alcança essa experiência, reflito acerca das necessidades de artistas da cena. A aproximação com vivências que possam facilitar o acesso a práticas corporizadas é potencialmente fértil para a prática artística.

A partir desses comparativos, dada a minha história profissional, o aspecto de saúde do praticante aliado ao desenvolvimento de habilidades de corpo e voz expressivas precisa fazer parte dessa equação. O trabalho com o Lessac Work sempre apresentou características muito relevantes de intersecção entre saúde e prática artística. Isso me aproximou dos estudos da somática.

O entendimento de saúde e de corpo capaz possui particularidades para atores e bailarinos. Há um discurso dominante sobre os corpos aptos ou não aptos para a prática e ambas as ênfases artísticas excluem ou invisibilizam determinados corpos que resistem a esse discurso. Tais discursos influem na decisão sobre quais corpos são capazes como norma ou esteticamente desejáveis e induzem o entendimento corrente de corpos dentro da normalidade (Fortin, Sylvie 2016).

No discurso de saúde e bem-estar “o individualismo é um conceito chave” (Fortin 2016: 9) e cabe ao praticante desenvolver o senso de manutenção da sua saúde de forma individual. No entanto, práticas dominantes para artistas da cena não costumam considerar idiossincrasias e exigem conformidades com padrões dominantes de saúde e entendimentos excludentes acerca de corpo capaz:

Os cidadãos são encorajados a assumir voluntariamente o cuidado de si mesmos, mas o resultado deste autocuidado está alinhado com o interesse de outros, como os empregadores, o governo ou o mercado comercial. Assumir que as pessoas vão agir em seu próprio interesse é problemático, já que a saúde individual está sujeita a forças externas. (Crawford 2006 citado por Fortin 2016: 10)

Nesse contexto, se observa que muitas práticas não permitem o cuidado de si por não enxergarem que os praticantes se submetem às exigências. Essa é uma maneira de mascarar e silenciar o real contexto de saúde dos corpos considerados dentro do padrão de aptidão e de excluir corpos não normativos por não alcançarem a “excelência exigida”. Muitas práticas se alinham com exigências estáticas e necessidades relacionadas a estereótipos tornando o acesso difícil ou inviável para corpos que resistem ou não se encaixam.

Mesmo com o discurso do psicofísico e do funcionamento integrado corporeamente originado nas práticas para o ator do século XX, pelo menos da forma com que são desenvolvidas em nosso contexto local, não costumam levar em conta as particularidades e interpretações de saúde do praticante como parte de sua estrutura base. Esse é um aspecto a que o artista é encorajado a solucionar *apesar da* prática



e não *com* a prática. Há funcionamentos que exigem saúde e potência física, porém as práticas em si não lidam com a experiência do praticante a partir da sua construção de saúde. Fortin explica essa ocorrência da seguinte maneira:

Enquanto a vocação ou a paixão pela forma de arte são muitas vezes apresentadas como explicações para a razão pela qual os artistas colocam em risco a sua saúde e aceitam condições de trabalho difíceis, concluímos que o discurso dominante do teatro ocidental, ao valorizar a supremacia do trabalho artístico e a superação de limites, encabeça uma longa sequência de decisões que impactam negativamente na saúde dos artistas. (Fortin 2016: 11)

Nesse contexto, atores-bailarinos vivenciam uma silenciosa batalha entre a superação dos limites, o encaixe nos padrões normativos sob a ameaça de não ter trabalho e o silêncio quanto à dor e ao sofrimento em práticas que não consideram as suas idiossincrasias e a sua constituição de saúde. Vivenciei um contexto paradoxal quando praticava lado a lado um treinamento baseado em princípios de Antropologia Teatral enquanto, ao mesmo tempo, se recorria ao Lessac Work como trabalho associado. Ou seja, havia algo ali que poderia fazer diferença.

Numa linha de resistência e busca por uma construção de saúde que permita ao artista vivenciar as práticas que estão na sua formação e no seu mercado de trabalho, as abordagens somáticas têm se tornado objeto de atenção e de estudos. Mesmo que sua busca tenha tido ênfase inicial concentrada na “melhora da técnica, prevenção e cura de traumas e desenvolvimento das capacidades expressivas” (Fortin 1999: 44), hoje se observa um campo potencial para pesquisas que levem mais a fundo essas ênfases posicionando a somática em um lugar de protagonismo em práticas artísticas. Por isso, podem ser consideradas parte de um campo de estudo e prática em expansão em ambientes acadêmicos e profissionais no teatro e na dança (Strazzacappa, 2009).

Tendo em vista essa necessidade, uma profusão de práticas corporificadas, com diferentes origens e abrigando abordagens específicas, métodos e técnicas têm, de forma mais ou menos acertada, assumido posição sob o escopo da somática. Segundo Fernandes (2015: 10), “a somática tem se tornado um campo epistemológico contemporâneo fundamental” que “vem justamente resolver a fragmentação entre diferentes formas e áreas do saber, entre prática e teoria, educação e contexto, estética e cura, técnica, criação e performance, experiência e reflexão”.

A delimitação do campo da somática foi realizada por Hanna (1976), a partir do seu entendimento de que:

Organismos vivos são somas, quer dizer, são um processo integral e ordenado de elementos corporizados que não podem ser separados por um passado evolutivo ou futuro adaptativo. Um soma é qualquer corporização individual de um processo que resiste e se adapta com o tempo, mas permanece um soma enquanto viver. O momento em que morre, deixa de ser um soma e passa a ser um corpo<sup>41</sup>. (Hanna 1976: 31)

Com esse ponto de partida, os processos que envolvem o soma, quando norteadores de abordagens, métodos e técnicas se tornam os princípios da somática. Hanna (1976) destaca o aspecto holístico dessas práticas, sua integração em unicidade e dinamicidade. Fortin (1999: 40), em sua definição, explica que “a Educação Somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes.”

Martha Eddy (2016: 6) afirma que “ao prestar atenção no corpo, presta-se atenção na mente”<sup>42</sup>. A autora explica a diferença entre cinestesia e propriocepção, entendimentos importantes ao se trabalhar com abordagens somáticas:

A percepção do corpo é conhecida como *propriocepção* e a percepção do próprio movimento é *cinestesia*. Propriocepção e cinestesia são sentidos básicos, tão onipresentes quanto os cinco sentidos que recebem estímulos externos; são o “sexto e o sétimo sentido” e compõem o kit essencial da consciência somática.<sup>43</sup> (Eddy 2016: 6)

Eddy também traz uma importante reflexão que inclui um entendimento sobre *mindfulness* associado à consciência somática:

Quando esses “receptores internos” [cinestesia e propriocepção], sentidos que prestam atenção na nossa experiência interna, são conscientemente despertados, eles permitem consciência somática e trazem “mindfulness” ao movimento. Receptores externos - os cinco sentidos: visão, audição, paladar, olfato, tato - são importantes também na Educação Somática, pois conectam

---

<sup>41</sup> Living organisms are somas: that is, they are an integral and ordered process of embodied elements which cannot be separated either from their evolved past or their adaptive future. A soma is any individual embodiment of a process which endures and adapts through time, and it remains a soma as long as it lives. The moment that it dies it ceases to be a soma and becomes a body. (Hanna 1976: 31)

<sup>42</sup> By paying attention to the body, one is paying attention to the mind. (Eddy 2016: 6)

<sup>43</sup> The perception of one's own body is known as *proprioception* and the perception of one's own movement is *kinesthesia*. Proprioception and kinesthesia are basic senses, as omnipresent as the five exteroceptors: they are the "sixth and seventh senses" and make up the essential somatic awareness toolkit. (Eddy 2016: 6)

os indivíduos ao ambiente externo com o qual as pessoas negociam.<sup>44</sup> (Eddy 2016: 6, comentário meu)

Outra importante reflexão de Eddy é a forma com que essas percepções se relacionam como construção de conhecimento e saúde, também em uma perspectiva *mindful*:

Cada uma dessas percepções delineiam o conhecimento. Em última instância, a informação sobre a vida é multissensorial. Viver de forma ideal inclui um equilíbrio entre a leitura das sensações corporais e as sugestões (dos receptores internos) ao estar alerta à experiência externa (recebida dos cinco sentidos). A Educação Somática apoia esse equilíbrio - ensinar como prestar atenção às sensações corporais e interpretá-las com uma perspectiva que visa o aumento da qualidade de vida na qual se permanece presente, *mindful*, mesmo em movimento, agindo conscientemente.<sup>45</sup> (Eddy 2016: 7)

Essa perspectiva *mindful*, que abrange o patamar de consciência como *awareness*, está presente em abordagens somáticas desde os seus precursores como em: Frederick Matthias Alexander (1946; Rosenberg 2016); Mabel Elsworth Todd (Todd 1997; Huxley, 2011; Bernard, Steinmüller & Stricker, Ursula 2005); Elsa Gindler (Geuter, Heller & Weaver, Judith 2010) em seu trabalho em colaboração com Heirich Jacoby de psicoterapia corporal; Moshé Feldenkrais (1977, 1981, 1988); Rudolf Laban (Laban 1978; Maletic, Vera 1987); Irmgard Bartenieff (Bartenieff & Lewis 1980); Ida Rolf (1979); e Charlotte Selver (2005), em seu trabalho sobre Sensory Awareness. Essas formas de trabalho se reúnem, com particularidades diferentes, em um arcabouço de abordagens que posicionam o soma como o centro da construção de conhecimento, saúde e inter-relação. De acordo com Eddy:

Em estudos somáticos, o corpo é percebido como a fonte de inteligência humana – que aprende através do corpo vivo. É exatamente pelo fato de que o soma está vivo e consciente que tem condições de lembrar de experiências e responder com consciência a eventos da vida. Os sentidos de consciência corporal, propriocepção e cinestesia, formam a base das redes de comunicação no corpo vivo, o *soma*. Quando estamos conscientes/*mindful*

---

<sup>44</sup> When these "interoceptors", senses that pay attention to our inner experience, are consciously awakened, they allow for somatic awareness and bring "mindfulness" to movement. Exteroreceptors are important in somatic education too - the five senses - vision, hearing, tasting, smelling and touching - connect humans to the outer environment providing information about the body in relationship to the world that people negotiate. (Eddy 2016: 6)

<sup>45</sup> Each of these perceptions shape knowledge. Ultimately, information about life is multi-sensory and ideally living includes a balance of both reading bodily sensations and cues (intero-reception) and being alert to external experience (extero-reception). Somatic education supports this balance - teaching how to pay attention to body sensations and interpreting them with a perspective that aims to enhance a quality of life in which one stays present, *mindful*, even while moving, consciously acting. (Eddy 2016: 7)

sobre ações e comportamentos, a informação somática do corpo é constantemente integrada com a informação dos sentidos externos. Os tipos de informação coletados são: O que é mais confortável (sem dor)? Mais relaxado? Mais natural? Mais eficiente? Mais capaz de expressão plena? <sup>46</sup> (Eddy 2016: 7)

Outros pontos em comum entre as abordagens somáticas estão relacionados às buscas por novos padrões de movimento e autorreflexão. Fernandes (2015) destaca os aspectos relacionais e de integração nas diferentes instâncias do soma:

De fato, a somática desestabiliza inclusive a ênfase contemporânea no corpo, trazendo algo tão aparentemente simples como a pulsão da vida no *continuum espaço-tempo* como fundamento constituinte e, por isso mesmo, revolucionário e de aplicação irrestrita [...]. Nesse sentido, *soma* é uma interação que dilui a objetificação do corpo em prol da autonomia do ser vivo integrado em todas as suas instâncias, multiplicidades e idiossincrasias, inclusive constituído como paradoxal e metafísico, autocoordenando-se holisticamente rumo ao próprio crescimento com o/no meio. (Fernandes 2015: 13)

Outra destacada pesquisadora brasileira, Strazzacappa (2012), fez um apanhado histórico dos principais reformadores do movimento que engendraram os princípios do que conhecemos hoje como Educação Somática e pormenorizou os princípios e aplicações desta área de estudo. Seu trabalho oferece suporte para compreender os fatores que influenciaram e ainda permanecem como fundamentais nas abordagens somáticas para os estudos de dança e teatro.

Strazzacappa (2012), que se aprofundou sobre as influências dos precursores da Educação Somática no Brasil, aponta para três influências principais: a americana, através de Mabel Elsworth Todd (1997), a australiana, Matthias Alexander (Alexander 1946), e a européia, Jacques-Dalcroze (Greenhead, Karin & Habron 2014) e Moshé Feldenkrais (1977, 1981, 1988). Strazzacappa (2012) demonstra que durante o século XX, os discípulos desses reformadores pioneiros e suas influências eram fáceis de identificar. Entretanto, no século XXI, através de uma grande expansão de técnicas e referências, afirma ser mais difícil traçar as origens de algumas práticas.

---

<sup>46</sup> In somatic studies, the body is perceived as *the* source of human intelligence - one learns through the living body. It is exactly because the soma is alive and conscious that it can remember experiences as well as respond with awareness to life events. The body awareness senses of proprioception and kinesthesia form the underpinning of communications networks within the living body, the *soma*. When being mindful about one's actions and behaviours, somatic information from the body is constantly integrated with information from outer senses. The types of information gleaned are: What is more comfortable (pain-free)? More relaxed? More natural? More efficient? More capable of full expression? (Eddy 2016: 7)

Especialmente em práticas no Brasil, um frequente mal-entendido sobre as técnicas de Educação Somática, citado por Strazzacappa (2012) e Fernandes (2015), é o fato de serem frequentemente entendidas de forma desvirtuada como “técnicas de relaxamento”. Ao mencionar formas de “‘respeitar os limites’ e eliminar os maus hábitos, acabam sendo resumidas a ‘não fazer tensão’, ou relaxar a tensão do cotidiano” (Strazzacappa 2012: 165-166). O ato de “respeitar os limites” e “não fazer tensão” acaba causando uma impressão de que a somática incentiva o praticante a “poupar-se” e “não superar” suas limitações. Esse mal-entendido reduz e prejudica a compreensão das reais potencialidades dessas práticas. Fernandes esclarece que:

Todas as atividades somáticas se procedem por via da experiência sensorial sensível, portanto, eminentemente pessoal, criativa e imprevisível. De fato, essa estrutura aberta de aprendizagem é bem mais exigente do que a simples imitação e não é nem um pouco fácil de ser apreendida em sua totalidade plena de detalhes. Assim, o objetivo de reviver os Padrões Neurológicos Básicos não é o de adestrar o corpo rumo a uma forma ideal (por mais ontogenética ou filogenética que ela seja), mas sim estimular o desenvolvimento de aptidões relacionais e adaptativas a partir da experiência sensorial, através da interação criativa com o ambiente. (Fernandes 2015: 19)

Essa compreensão profunda oferecida pelas atividades somáticas nos leva à compreensão de que aspectos sensório-motores e de expressão criativa estão em coordenação constante. Esse fator é especialmente significativo para atividades de criação corporificada. “Gestos fundamentais são de alguma forma uma espécie de pré-requisito sobre o qual pode-se implantar as aprendizagens motoras mais complexas. Eles são abordados tanto sobre uma base motora quanto simbólica” (Fortin 1999: 44). Isso significa que a partir de uma estrutura de preparação com orientação somática, se pode, como característica intrínseca, trabalhar em aprimoramentos sensório-motores enquanto se estabelecem as expressões simbólicas, criadoras.

Por essa característica peculiar, “a Educação Somática não está mais sendo oferecida como um treinamento complementar, nem para o estudo da técnica; cada vez mais, ela está sendo integrada à própria aula técnica” (Fortin, 1999: 64). Strazzacappa, em consonância, afirma que na atualidade “a Educação Somática ocupa um espaço importante ao lado de coreógrafos e diretores teatrais” (Strazzacappa 2012: 168).

Destaca-se, portanto, a relevância atual e a necessidade de discussão sobre as abordagens consideradas somáticas para a formação do performer. Apesar das

vantagens, abordagens somáticas não podem ser recorridas como resposta para todos os tipos de necessidades. Conforme Fortin:

Um discurso baseado em Educação Somática não é exceção e precisa ser visto de forma crítica. [...] A Educação Somática se localiza sob o grande guarda-chuva de abordagens de consciência plena e, até certo ponto, pode ser associada a um discurso marginal, uma vez que contesta certos aspectos arraigados nos valores neoliberais como produtividade, meritocracia, consumo, beleza, responsabilidade pessoal pela a saúde, etc. No entanto, esta abordagem ressalta, sim, uma responsabilidade mais individual do que social pela saúde, que é uma característica do discurso neoliberal. [...] Nossa posição na rede social de relações de poder nos torna capazes de facilitar a mudança, na esperança de que práticas futuras sejam menos desconfortáveis e dolorosas, e sim, mais igualitárias, não importando o peso, a aparência, a idade, o gênero, a capacidade e assim por diante. (Fortin 2016: 12-13)

Pensar o Lessac Work em seu posicionamento no campo epistemológico da somática tem um grau de complexidade e imprecisão. Seguindo as premissas elencadas por Fernandes (2015), gostaria de pensar um pouco sobre o como o Lessac Work dialoga com esse campo de conhecimento:

A premissa da primazia da experiência prática como geradora de inteligência celular ou Sabedoria Somática (Hartley, Linda 1995 *citada por* Fernandes 2015) faz parte do que poderíamos chamar de Abordagem Somática, que difere de Educação Somática. Ou seja, essa é uma premissa somática geral, mas que se torna bem específica quando se trata de técnicas somáticas que vêm sendo denominadas como parte do campo da Educação Somática. Essa diferenciação é sutil, mas muito relevante, principalmente em termos de formação profissional registrada, aplicações e generalizações da somática. (Fernandes 2015: 16)

Fernandes (2015) esclarece determinadas características que posicionam as práticas com diferenciações baseadas em sua estrutura constitutiva, como abordagem, técnica e método, dependendo de como se estabelece a sua orientação pedagógica. Segundo a autora:

O que hoje chamamos de somática, e que, muitas vezes, é utilizado nos contextos mais variados e imprevisíveis possíveis, originou-se de técnicas específicas altamente estruturadas em termos de princípios, procedimentos, treinamentos e aplicações. Essas técnicas não apenas têm premissas semelhantes, mas pertencem a arcabouços complexos diferenciados, inovadores e relevantes de atuação e formação que demandam tempo e dedicação. Portanto, não podem nem devem ser subestimadas ou generalizadas em prol da simples utilização de suas linhas gerais. Assim, podemos inferir que toda técnica de Educação Somática tem uma Abordagem Somática, mas nem toda Abordagem Somática está vinculada a alguma

técnica de Educação Somática, apesar de que isso seria altamente recomendado e coerente. (Fernandes 2015: 16)

Dessa forma, é possível compreender que nem toda abordagem somática, ou seja, que possui como norteadores os processos do soma, pode ser considerada Educação Somática, apesar de que, “em geral, essa diferenciação não diminui a validade de nenhuma das duas – Abordagem ou Educação –, apenas esclarece e reconhece os valores e utilizações de cada uma em seu contexto apropriado” (Fernandes 2015: 16). Ou seja, orientação pedagógica específica é necessária para a denominação como Educação. Além do mais, pode ter diferentes entendimentos em cada caso, em que pode ser considerada uma técnica ou um método. “A diferença básica entre uma técnica e um método está no arcabouço constitutivo, que é de exercícios (no caso da técnica) ou de procedimentos (no caso do método), ambos guiados por princípios” (Fernandes 2015:13).

Se buscarmos os fundamentos que delimitam uma técnica somática como seu arcabouço de exercícios e um método somático como delimitado por procedimentos, como explica Fernandes (2015), e uma abordagem somática como guiada por princípios práticos de funcionamento do soma, é possível considerar com certo grau de segurança que o Lessac Work possui a vivência do soma como norteadora dos conhecimentos e a inteligência somática como o direcionamento das explorações, portanto se trata de uma abordagem somática.

Dado o esforço dos Master Teachers, que conheci em 2011, em não utilizar a palavra *methodology* e, sim, *training* e *work*, concluo que o Lessac Institute possa não ter interesse em encaixar o Kinesensic Training em uma metodologia somática. Marth Munro (Munro & Coetzee 2007), uma das mais influentes Master Teachers, denomina o trabalho uma “disciplina somática aplicada ao trabalho do ator”, especialmente com ênfase em voz falada e voz cantada, como no trecho a seguir:

O corpo está no centro de muitas abordagens do treinamento do ator (Meyerhold, Grotowski, Suzuki, Staniewski, Alba Emoting and Viewpoints - ver Zarrilli, 2002; Watson, 2001; Tabish, 1995; Bogart, 2005; Richards, 1995) e disciplinas somáticas que são frequentemente aplicadas ao treinamento do ator (Alexander, Feldenkrais, Ideokinetics, Chladek, Laban, Lessac, Fitzmaurice e outros).<sup>47</sup> (Munro & Coetzee 2007: 99)

---

<sup>47</sup> The body is at the centre of many approaches to actor training (Meyerhold, Grotowski, Suzuki, Staniewski, Alba Emoting and Viewpoints - see Zarrilli 2002; Watson 2001; Tabish 1995; Bogart 2005; Richards 1995) and to somatic disciplines that are often applied to actor training (Alexander,

Porém, quanto a posicionar o trabalho dentro do escopo de Educação Somática surgem outros questionamentos. Se o Lessac Work não se coloca como um método, é preciso considerar se trata-se de uma técnica. O Lessac Work possui exercícios estruturados, práticas exploratórias e procedimentos específicos o que o deixam talvez no meio do caminho. O posicionamento do Lessac Work como Educação Somática se dá inicialmente através de pistas no encontro com as especificações de Hanna (1976), Fortin (1999), Strazzacappa (2012) e Fernandes (2015). Por ora, diante desses cotejamentos, considero o Lessac Work como uma prática participante do guarda-chuva da somática, podendo estar incluída no âmbito da Educação Somática, devido à seguinte definição sobre o Kinesensic Training em um artigo do ano de 2017, que reúne os principais Master Teachers do Lessac Work:

Uma abordagem pedagógica que se alinha especificamente com princípios pedagógicos corporificados, o Lessac Kinesensics reconhece e se engaja em estratégias cinestésicas, colaborativas e multimodais de forma consciente/mindful e deliberada, honrando as congruências humanas enquanto celebra o individualmente único. A sua premissa central atesta que, como seres dotados de corpo-mente, possuímos uma habilidade naturalmente extraordinária de nos engajarmos fisicamente e vocalmente porque somos concebidos para um funcionamento pleno e temos um propósito enraizado de fazê-lo. Padronização e condicionamento do mundo exterior (a que Lessac se referiu como Ambiente Externo<sup>48</sup>) potencialmente bloqueiam e limitam o alcance ao nosso potencial pleno e criam tensão, estresse e fadiga, que com o tempo desgastam o uso e as respostas naturais e orgânicas até nos tornarmos submersos em hábitos não funcionais nem expressivos.<sup>49</sup> (Munro *et al.*, 2017: 96)

No entanto, não há praticantes do Lessac Work vinculados ao ISMETA<sup>50</sup> e sua "filiação" ou "ascendência" não é conclusiva, já que não se encontra vínculo específico com nenhum dos considerados pioneiros reformadores do movimento ou seus

---

Feldenkrais, Ideokinetics, Chladek, Laban, Lessac, Fitzmaurice and others). (Munro & Coetzee 2007: 99)

<sup>48</sup> Conforme Lessac 1990.

<sup>49</sup> As a pedagogical approach that specifically aligns with embodied learning principles, Lessac Kinesensics mindfully and deliberately acknowledges and engages with kinesthetic, collaborative, and multimodal learning strategies, honoring human congruencies while celebrating the personally unique. At its core is the premise that we, as bodyminded beings, possess a naturally superb ability to engage ourselves physically and vocally because we are created/designed for optimal functioning and have an ingrained desire to do so. Patterning and conditioning from the external world (within LK this is referred to as the Outer Environment) potentially blocks or limits us from realizing our full potential and creates tension, stress, and fatigue, which over time erode the body's natural and organic responses and usage, until we become mired in habits that are neither effectively functional nor clearly expressive. (Munro *et al.* 2017: 96)

<sup>50</sup> International Somatic Movement Education and Therapy Association; <https://ismeta.org/>



herdeiros. Observa-se que Lessac foi contemporâneo de muitos, pois teve o ápice do desenvolvimento do seu trabalho entre as décadas de 1960 e 1990. E, apesar do seu falecimento aos 101 anos, em 2011 – ano do meu Summer Intensive –, o trabalho permanece em expansão ainda mais apaixonada pelos praticantes e professores.

No caso do Kinesensic Training, voltado para o trabalho de artistas da cena, há um diálogo com experiências análogas às de não dualismo explicadas pela meditação *mindfulness* de presença plena. Como abordado nos estudos desse capítulo, esse viés traz repercussões na expressão e no desenvolvimento de habilidades do performer. Dessa forma, uma atitude *mindful* para o artista da cena que se vale de princípios do Lessac Work requer uma compreensão que abraça as suas qualidades somáticas bem como respostas ativas em um contato com essa forma de funcionar voltada para o desenvolvimento de habilidades artísticas específicas. A consciência sensorial aprimora o autoconhecimento, distancia o praticante de uma imitação do professor e é capaz de criar material para uma técnica pessoal que permite autonomia e reforça uma consciência crítica sobre a prática (FORTIN, 1999).

Sentir-se em conexão oferece respostas e inspirações que nos levam para ação. Seria como dizer que é dado o acesso ao campo das possibilidades em cena. Talvez nesse tipo de funcionamento convirjam experiências com denominações diferentes e que podem abraçar semelhanças, tais como: *estado de jogo, prontidão, presença cênica, expressão artística, pré-expressão, estado de criação, disponibilidade para a criação, atenção generalizada, impulsos, ação habitada, flow, pequenas percepções, empatia cinestésica*, para citar as mais próximas de mim. Algumas estiveram presentes ao longo desse texto, mas podem estar entre outras, com particularidades específicas que tocam nesse campo. Vivenciamos, utilizamos e recriamos processualmente cada uma dessas noções, conforme nossos contextos pedagógicos e artístico-culturais. Para tanto, criamos caminhos metodológicos específicos para essas vivências sincréticas. No capítulo a seguir, discorro sobre essas conexões metodológicas.

# Sussurros da escrita

## Parte 3

Foto: Flávio Zaslavsky. Ligando os pontos. Arquivo poético.

Poeira Pensante  
Paírate, constante, desatento desalento  
No momento da escrita esqueço, perco, esmoreço,  
E me compadeço do falecimento da lembrança.  
Na falta, exalta-se a ausência de corpo na tela branca  
Na hora vazia, anseio,  
Esperneio por uma palavra na mão,  
Enquanto a página rasgada, censurada,  
Permanece envergonhada da imensidão  
De palavras não lidas  
Que teriam nutrido aquela página não escrita

Espaço aberto

para contribuições sussurrantes 3

## 4 CONEXÕES METODOLÓGICAS

Um princípio não é uma regra, é só um jeito de cuidar de algumas decisões e nos deixar livres para fazer o que fazemos melhor, que é usar a intuição. Às vezes é difícil usar a intuição quando se está coberto de possibilidades.

A principle is not a rule, it's just a way to take care of some of the decisions, leaving you free to do what you do best, which is to be intuitive. It's hard sometimes to be intuitive when you're overwhelmed by choice.  
(Burrows 2010: 2)

Essa investigação acessa “evidências” em potencial baseadas em “dados” sentidos, experienciados e vividos. Isso exigiu diretrizes que pudessem acessar traços e vestígios. PerFormAção e Procurando Emily estão em um lugar de intersecção entre formação do performer, pesquisa, tradução, expressão criativa, teatro, dança e música. Estão fundamentadas em uma singularidade de encontros entre práticas, pessoas e literaturas.

O retrato de Sarah Ahmed (2000) a respeito de encontros é essencial para visualizar minha disposição e meu posicionamento nesse processo com várias implicações. A perspectiva de Ahmed traça as relações entre estranhos e convida uma atitude em relação à alteridade através de uma ética do toque. Nesses caminhos da pesquisa, tive as primeiras inspirações sobre o que viria a ser essa prática pedagógica no início da trajetória de doutorado. Em seguida, realizei PerFormAção em Procurando Emily e depois passei um período de seis meses em estágio doutoral sanduíche no Reino Unido para outro encontro com práticas artísticas, de pesquisa, estudos de somática e extenso braço de literatura nesses domínios e áreas de contato.

Esses encontros múltiplos me fizeram sentir, por vezes, uma estranha, ao ver o ponto de vista de outros praticantes, outra cultura e literatura com apreensões diferentes das que já conhecia. Enquanto esse contraste pareceu impactante, a abertura que acompanhou a impossibilidade de evitar tais encontros tornou esse avizinhamo possível através de uma ética que abrange as relações.

Nessa exposição ao “toque”, os limites da proximidade criaram abertura através de negociações e movimentos que levaram em conta os “toques prévios”, únicos a cada trajetória. Meus encontros no transcorrer da pesquisa foram percebidos com a dinâmica de “tocar” e “ser tocado”. Ao mesmo tempo em que a “sensibilidade da minha

pele” por vezes revelou meus encontros anteriores, permitiu que o contato fosse possível. A confluência, singular e inevitável de cada encontro, devido aos diferentes backgrounds, revelou a falha em compreender totalmente o outro, mas permitiu relacionamento e movimento.

Com essa postura, eu criei competências metodológicas para cada segmento imbricado na pesquisa – prática, documentação e escrita - com o desafio de que cada etapa pudesse "respirar e funcionar como organismo vivo". Com o intuito de reavaliar continuamente as inquietações de pesquisa e com o propósito de adicionar perspectivas potenciais à discussão, o processo de Procurando Emily pode ser considerado como uma peça artístico-pedagógica e PerFormAção como uma metodologia experimental de criação artística que envolve práticas formativas para o performer. Os questionamentos que nortearam a prática buscavam acessar como uma abordagem somática pode influenciar práticas formativas e de criação artística simultaneamente. Nesses âmbitos, é importante destacar que “a prática não é idêntica às questões de pesquisa, mas a pesquisa é evidenciada pela prática”<sup>1</sup> (Nelson 2013: 10).

Na busca por perspectivas e discussões sobre como estímulos somáticos se relacionam nessa prática que une formação para o performer e processo de criação, reuni durante o percurso influências de Prática como Pesquisa (Nelson 2013), com particularidades da Pesquisa Somático-Performativa (Fernandes 2014). Especialmente na documentação, ou seja, no acompanhamento com registro do processo, se destacaram também aspectos da cartografia como método (Passos, Kastrup & Escóssia 2014) e procedimentos de coleta de dados associados à Prática como Pesquisa (Nelson, 2013). Nas argumentações e na escrita da tese, se entrelaçam princípios somático-performativos (Fernandes, 2014), de escrita corporificada (Anderson, 2000, 2001, 2002-03) e estratégias de validação dialógica (Saukko, 2003). É importante ressaltar que essas diferentes influências, que tornam essa pesquisa inter-metodológica, foram encaradas como complementares, elencadas com o objetivo de manter vivas como pesquisa as experiências das práticas artístico-pedagógicas.

A relação entre ensino, aprendizagem e criação artística esteve presente todo o tempo. Eu considerei esse fenômeno uma espécie de “contaminação”, tal como em

---

<sup>1</sup> The research inquiry is not identical to the practice, though it is evidenced by it. (Nelson 2013: 10)

uma infecção. As influências foram consideradas complementares em um processo intercontaminante. Essa noção pode soar negativa em um primeiro momento, mas ressoa com a visão de Kastrup (2001) sobre os pensamentos de Deleuze (1988), Tarde (s/d) e Isabelle Stengers (1987) acerca do processo de ensino-aprendizagem através de pontos de ramificação, como propagação ou contágio.

As dimensões da física ou da biologia, como no caso da propagação da luz, do calor ou da disseminação de um vírus em uma epidemia, ilustram esse ponto. Procuro ressaltar a emergência e a inevitabilidade do ensino-aprendizagem-criação artística como uma cadeia de eventos, tal qual um “contágio múltiplo” em que “cada organismo vivo infectado se torna ele mesmo um centro de propagação” (Kastrup 2001: 219). Nos itens a seguir, pormenorizo essas influências.

#### 4.1 PRÁTICA COMO PESQUISA/PRACTICE AS RESEARCH

Quando alguém reflete-em-ação, torna-se um pesquisador no contexto da prática. Não depende de categorias técnicas e teorias estabelecidas, mas constrói numa nova teoria desse caso único.

When someone reflects-in-action, he becomes a researcher in the practice context. He is not dependent on the categories of established theory and technique, but constructs a new theory of the unique case.  
(Nelson 2013: 65)

Durante o período de doutorado sanduíche, de agosto de 2018 a janeiro de 2019, estive em contato com outras pesquisas de doutorado na área de Artes, na Coventry University, e me aproximei dos entendimentos de Prática como Pesquisa/Practice as Research como empregados no Reino Unido. Com essa aproximação, descobri que essa abordagem abraça e preenche dinamicamente um número de necessidades metodológicas que possuem capacidade de generalização e diálogo com diferentes abordagens. Além disso, tem condições de ajudar a organizar diferentes tipos de pesquisa norteadas pela prática, mesmo que tenham tido origem em outros contextos culturais, como no meu caso.

No contexto do Reino Unido, “o termo Prática como Pesquisa/Practice as Research não teria sido criado se artistas não tivessem se envolvido em instituições

de ensino superior, particularmente em nível de doutorado”<sup>2</sup> (Nelson 2013: 3). A Prática como Pesquisa parece ter surgido, então, como uma série de parâmetros que contemplam pesquisas que não se beneficiam com metodologias tradicionais. Observo as evidentes consequências de acrescentar e convulsionar o modo de pesquisar, contribuindo para o avanço acadêmico-científico como um todo.

Uma das explicações sobre a necessidade de parâmetros singulares à Prática como Pesquisa é sua característica de englobar “um conhecimento que é uma questão de fazer ao invés de conceber abstratamente e ser articulado por meio de uma tese tradicional apenas com palavras”<sup>3</sup> (Nelson 2013: 9). Barrett e Bolt também relacionam o fazer e a prática como modo de pesquisar, afirmando que a “Prática como Pesquisa não apenas produz conhecimento que pode ser aplicado em múltiplos contextos, mas também tem a capacidade de promover uma compreensão mais profunda de como o conhecimento é revelado, adquirido e expressado”<sup>4</sup> (Barrett & Bolt 2010: xi).

Com isso, percebi que o que eu já tinha feito até aquele momento, utilizando diretrizes da cartografia como método em PerFormAção e Procurando Emily, encontrava relação com essas descrições. E, pelos parâmetros de lá, a experiência prática poderia ser a parte mais importante da pesquisa. A tese escrita poderia ter um caráter complementar em que os avaliadores poderiam acessar o conhecimento criado na prática em seu contato com o processo, ao vivo ou em uma gravação.

Além disso, os britânicos consideram uma série de fatores como vantagens dessa abordagem:

A relevância da pesquisa com base prática é estender e articular a nossa capacidade de descobrir novas formas de idealizar a consciência e delinear métodos alternativos de pesquisa capazes de gerar capital econômico, cultural e social. A implicação da pesquisa em Artes é estender nossa compreensão do papel da aprendizagem e de múltiplas inteligências na produção de conhecimento. O potencial de práticas de estúdio em pesquisa demonstra como o conhecimento é revelado e como adquirimos conhecimento. As formas através das quais os resultados da pesquisa em Artes podem ser aplicados para desenvolver pedagogias e metodologias de

---

<sup>2</sup> The term ‘Practice as Research’ would probably not have been coined had artists not got involved with modern higher education institutions in respect of programmes of learning, particularly at PhD level. (Nelson 2013: 3)

<sup>3</sup> Knowledge which is a matter of doing rather than abstractly conceived and thus able to be articulated by way of a traditional thesis in words alone. (Nelson 2013: 9)

<sup>4</sup> Practice as research not only produces knowledge that may be applied in multiple contexts, but also has the capacity to promote a more profound understanding of how knowledge is revealed, acquired and expressed. (Barret & Bolt 2010: xi)

pesquisa são geradoras e ultrapassam a disciplina em si. <sup>5</sup> (Barrett & Bolt 2010: 3)

Apesar disso, os britânicos reconhecem que “a efemeridade das Artes Cênicas impõe desafios singulares à sua inclusão em um já contestado meio de produção de conhecimento”<sup>6</sup> (Nelson 2013: 3). As instabilidades e os desafios em ter o conhecimento como fixo, mensurável e registrável são citados como elementos característicos dessa construção de conhecimento como pesquisa. No entanto, Nelson aponta que “o conceito de ‘performance’ contribuiu para um novo mapa conceitual – modo de conhecimento – para a academia e para a pesquisa. [...] ‘Performance’ e ‘performativo’ têm se tornado conceitos influentes em um número de disciplinas acadêmicas”<sup>7</sup> (Nelson 2013: 4).

Apesar desse contexto em mudança que começa a descobrir a Prática como Pesquisa, observo que no Reino Unido, assim como em nosso contexto no Brasil, abordagens de Prática como Pesquisa também lutam para se estabelecer como metodologias que apresentam rigor e qualidade. Nelson aponta um sintoma ainda comum desse empenho:

Projetos de Prática como Pesquisa são aqueles em que a prática é um método chave de investigação e em que, no que diz respeito à Arte, a prática (escrita criativa, dança, performance musical/partitura, teatro/performance, exibição visual, filme ou outra prática cultural) é entregue como evidência substancial de uma investigação de pesquisa. No entanto, para os céticos que desconsideram ou desmerecem a Prática como Pesquisa como não consistente ou com falta de rigor, eu reconheço que projetos de Prática como Pesquisa requerem ainda mais trabalho e uma amplitude maior de habilidades para se engajar em uma investigação multimodal, mais do que processos tradicionais de pesquisa e, quando bem feitos, demonstram um rigor equivalente.<sup>8</sup> (Nelson 2013: 8-9)

---

<sup>5</sup> The relevance that practice-based research has for extending and articulating our capacity to discover new ways of modelling consciousness and designing alternative methods of research capable of generating economic, cultural and social capital; the implication that creative arts research has for extending our understandings of the role of experiential, problem-based learning and multiple intelligences in the production of knowledge; the potential of studio-based research to demonstrate how knowledge is revealed and how we come to acquire knowledge; the ways in which creative arts research outcomes may be applied to develop more generative research pedagogies and methodologies beyond the discipline itself. (Barret & Bolt 2010: 3)

<sup>6</sup> The ephemerality of the performing arts poses particular challenges to their inclusion in an already contested site of knowledge-production. (Nelson 2013: 3)

<sup>7</sup> The concept of ‘performance’ has contributed a new conceptual map – and mode of knowing – to the academy and to research. [...] ‘Performance’ and ‘the performative’ have become influential concepts in a number of academic disciplines. (Nelson 2013: 4)

<sup>8</sup> PaR [practice as research] involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice (creative writing, dance, musical score/performance, theatre/performance, visual exhibition, film or other cultural practice) is submitted as substantial



Senti fortemente o emprego dessa dedicação extra para que o rigor no trabalho pudesse aparecer. Há algo que nós, como pesquisadores de Artes Cênicas, ainda precisamos exercitar: a confiança em nossas metodologias e em nossos modos de produção de conhecimento como pesquisa, abraçando as singularidades da nossa área com a mesma propriedade com que entramos em cena. Nesse processo, a prática englobou a reflexão que, de forma intrínseca e multimodal, se manifestou na própria prática e ainda se constituiu diligentemente na tese.

Barrett e Bolt afirmam que os ajustes necessários diante das características da pesquisa em Artes possuem “uma reflexividade intrínseca, o aspecto emergente das metodologias em Artes pode ser considerado positivo, a ser levado em conta no planejamento de projetos de pesquisa ao invés de ser considerado uma falha, a ser minimizada ou evitada”<sup>9</sup> (Barrett & Bolt 2010: 7). Esse ajuste múltiplo e metamórfico é uma característica do fazer em Arte. Não poderia deixar de estar presente nessa área do conhecimento.

Mesmo assim, as características interdisciplinares da Prática como Pesquisa podem se tornar pontos críticos, já que o trânsito por diferentes áreas do conhecimento traz o risco de que certas apreensões não apresentem um mergulho característico de pesquisas de doutorado tradicionais. Barrett e Bolt visualizam essa característica multimodal da seguinte forma:

No contexto da produção de conhecimento, as relações sociais são implicadas em quase todos os campos disciplinares. Como considerar e explorar isso, ao invés de desculpar-se por essa dimensão inevitavelmente interdisciplinar da pesquisa em Arte, é uma questão que precisa ser repetidamente priorizada no discurso e na formação em práticas como pesquisa.<sup>10</sup> (Barrett & Bolt 2010: 7)

---

evidence of a research inquiry. In contrast to those sceptical scholars who dismiss, or look down upon PaR as insubstantial and lacking in rigour, I recognize that PaR projects require more labour and a broader range of skills to engage in a multi-mode research inquiry than more traditional research processes and, when done well, demonstrate an equivalent rigour. (Nelson 2013: 8-9, comentário meu no original em inglês)

<sup>9</sup> Because of its inbuilt reflexivity, the emergent aspect of artistic research methodology may be viewed as a positive feature to be factored into the design of research projects rather than as a flaw to be understated or avoided. (Barrett & Bolt 2010: 7)

<sup>10</sup> Within the context of knowledge-production, social relations are after all, implicated in almost every disciplinary field. How to fully realise and exploit, rather than apologise for this ineluctable interdisciplinary dimension of creative arts research, is a question that needs to be repeatedly foregrounded in Practice as Research discourse and training. (Barrett & Bolt 2010: 7)

Quanto a esse aspecto Nelson completa que:

Na minha experiência, é provável que a prática como pesquisa seja interdisciplinar e que se utilize de fontes de diferentes campos; e, enquanto não é possível que um praticante desse tipo de pesquisa se iguale a um especialista em todas as disciplinas que use, isso não significa uma falta de rigor. O rigor nesse aspecto da Prática como Pesquisa está em outro lugar, no sincretismo, não na escavação profunda. Além de desafiar o estudante, uma abordagem de Prática como Pesquisa desafia orientadores e avaliadores.<sup>11</sup> (Nelson 2013: 34)

Ou seja, é um movimento de desafio relacional saudável de todo um segmento de pesquisadores que tem como característica no seu modo de trabalhar a inovação e a vicissitude. Por isso, “um dos desafios chave da Prática como Pesquisa é tornar o ‘tácito’ mais ‘explícito’”<sup>12</sup> (Nelson 2013: 44). As articulações da Prática como Pesquisa lidam de forma cotidiana com esse desafio e grande parte do que mais interessa nesse movimento está em *como* isso é feito, muito mais do que *um resultado*. No que se refere a como esses saberes se organizam e qual natureza do saber se constitui na Prática como Pesquisa, Nelson sustenta que:

Há um rigor diagnóstico intelectual na reflexão crítica sobre a prática, no movimento entre o saber-como tácito e o saber-o-que, bem como nas ressonâncias marcadas entre saber-o-que e saber-que. Pode ser que as práticas artísticas não possam ser reformuladas em um discurso propositivo, mas esse não é o objetivo. O propósito da reflexão crítica no contexto da Prática como Pesquisa é compreender melhor e articular – da maneira específica que melhor contemplar as necessidades de um projeto em particular – o que está em jogo na prática naquilo que se refere a novos insights.<sup>13</sup> (Nelson 2013: 60)

---

<sup>11</sup> In my experience, PaR is likely to be interdisciplinary and to draw upon a range of sources in several fields; and, while it is not possible for a PaR student to equal the specialist in all disciplines drawn upon, the shortfall does not amount to a lack of thoroughness. Rigour in this aspect of PaR lies elsewhere in syncretism, not in depth-mining. In addition to challenging the student, a PaR approach does indeed challenge supervisors and assessors. (Nelson 2013: 34)

<sup>12</sup> One of the key challenges of PaR is to make the ‘tacit’ more ‘explicit’. (Nelson 2013: 44)

<sup>13</sup> There is an intellectual diagnostic rigour in the critical reflection on practice, in the movement between the tacit know-how and the explicit know-what and in the resonances marked between know-what and know-that. It may be that arts practices cannot be re-formulated in propositional discourse, but that is not the aim. The purpose of critical reflection in a PaR context is better to understand and articulate – by whatever specific means best meet the need in a particular project – what is at stake in the praxis in respect of substantial new insights. (Nelson 2013: 60)

Na citação acima, Nelson aponta um movimento entre o saber tácito da prática, o *saber-como* e o *saber-o-que*, ou seja, conhecer o “objeto” de pesquisa. Além disso, sinaliza o saber-que, ou seja, a compreensão de que os fenômenos pesquisados ocorrem, por exemplo. Ele explica que mais importante do que uma proposta clara, é a capacidade de articular a reflexão que leva a uma melhor compreensão, com abertura a novas respostas ou caminhos.

Como parte de um caminho que inventa sua Prática como Pesquisa, a seguir, exponho elementos da Pesquisa somático-performativa que influenciaram essa investigação.

## 4.2 PESQUISA SOMÁTICO-PERFORMATIVA

Essa investigação foi vivenciada também em aproximação com a Pesquisa somático-performativa, considerada um desdobramento possível da Prática como Pesquisa (Fernandes 2014). Isso se deu não somente pelo funcionamento norteado pela somática na prática, nesse caso, em PerFormAção e em Procurando Emily, mas também na forma de funcionar como pesquisadora no trânsito com os “dados” somáticos envolvidos e no relacionamento com os caminhos de pesquisa, que demandaram um envolvimento com características igualmente somáticas.

Esse envolvimento trilhou uma aproximação não somente na discussão de uma prática somática como protagonista na formação do performer e no processo de criação. Apesar de que isso seja fundamental considerar nessa investigação, a pesquisa expõe-se também na discussão sobre uma ampliação do alcance limitado de metodologias quantitativas e qualitativas, pois

A partir do reconhecimento da somática como campo epistemológico, ela necessariamente interage com teorias e abordagens diversas de forma autônoma, coerente e criativa. [...] A pesquisa somática não é apenas feita através de e com técnicas somáticas (como objetos de estudo) ou utilizando generalizações de premissas somáticas em investigações ainda quantitativas ou qualitativas. [...] A pesquisa somática é fundamentada na extensa prática somática, constituindo um aparato conceitual flexível e consistente, estruturada como um todo dinâmico conforme suas próprias coerências metodológicas relacionadas e/ou aplicadas a demais campos. Essa pesquisa deixa de ser um objeto ou uma produção meramente quantitativa para ser, em si mesma, *soma*. Portanto, não se define nem como quantitativa, nem como qualitativa, nem somente como “pesquisa performativa”. (Fernandes 2015: 25)

A pesquisa somático-performativa possui um número de princípios dinâmicos e adaptáveis que estão em expansão (Fernandes, 2015), em que os prolegômenos seguem processos vivos do soma em movimento multi-inter-trans artes e disciplinas. Entre os princípios elencados por Fernandes, encontro as ressonâncias mais vibrantes com os seguintes:

Sintonia somática e sensibilidade (corpo como matéria e energia experienciados de dentro e com/no meio, em integração dinâmica no todo de sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação); Sabedoria Somática ou inteligência celular; Energia, fluxo e ritmo - ebulição e pausa – mover e ser movido; “Espaçotempo” quântico, simultaneidade e sincronicidade; [...] Criatividade, imprevisibilidade e desafio; Conexões – fronteiras fluidas entre diferenças; Criação de associações e sentido a partir dos afetos e apoio do coletivo; Coerência interna e(m) inter-relação. (Fernandes 2014: 92-93)

Esses elementos deram corpo para o funcionamento não somente da prática, mas também nas demais etapas, incluindo a documentação, as discussões e a escrita da tese. Na próxima subseção, detalho os elementos da cartografia como método que também nortearam e influenciaram as investigações.

#### 4.3 CARTOGRAFIA COMO MÉTODO

Os procedimentos de acompanhamento de processo e observação encontraram amparo junto ao crescente campo de estudo de pesquisas com base prática chamada de *cartografia*, uma abordagem que configura um conjunto de caminhos e uma conexão de redes e rizomas (Passos, Kastrup & Escóssia 2014). Essa abordagem foi fortemente inspirada pelas ideias de Deleuze e Guattari (1988) e é aplicada à pesquisa em Artes, Estudos Sociais, Psicologia e em áreas da Saúde.

A cartografia como método oferece base para uma forma de trabalhar *enquanto* o processo é monitorado e requer um relacionamento bem específico. Requisita o desenvolvimento de uma atitude de abertura em relação às pistas que levam a uma aproximação às respostas perscrutadas. Assim, conhecer e fazer, resultado e intervenção vão constituindo a abordagem metodológica.

Como consequência, o fazer e o conhecer se tornam inseparáveis, assim como o são pesquisar e interferir em uma esfera a que Passos e Barros (2014) denominam de plano de experiência. A trama desse plano é a cartografia como método, em que a experiência e os seus efeitos ganham corpo. Os autores afirmam:

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ou fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico. [...] O que tem primado é o plano da experiência enquanto intervenção, em que estão sempre encarnadas as ferramentas conceituais ou os operadores analíticos com os quais se trabalha. (Passos & Barros, Regina 2014: 18)

Os estudos cartográficos propõem uma reversão metodológica invertendo a noção tradicional de *metá-hodos* para *hodos-metá* (Passos & Barros 2014) em que o pensamento científico é experienciado de forma corporificada e, portanto, em uma configuração menos previsível. Nesse contexto, precisão e rigor não são entendidos como exatidão, mas, sim, como comprometimento e envolvimento. A validação da pesquisa é entendida como implicação na realidade e intervenção. Essa justaposição de camadas dá as condições de compreender a cartografia como metodologia, em que a experiência e as suas consequências se estabelecem.

O relacionamento coemergente entre objeto de pesquisa, produção de conhecimento e o próprio pesquisador delineiam a investigação (Passos & Barros, 2014). Essa abordagem se difere da pesquisa-ação por traçar um plano de *experiência*, em que o resultado é o conhecimento que emerge da relação entre o fazer, a experiência e a intervenção. Esses papéis estão em funcionamento cartográfico inter-relacionado, lidando com:

Planos de diferenças e plano do diferir frente ao qual o pensamento é chamado menos a representar do que a acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas. (Passos, Kastrup & Escóssia 2014:10)

Mais do que uma forma de funcionar, acompanhar o processo exige entrar em sintonia com o próprio percurso. Essa atitude pode ser encarada como uma via metodológica que contempla pesquisas ou estratégias de pesquisa não enquadradas em investigações em que tudo é e deve ser controlado, planejado de antemão e os resultados devem ser antecipados ou especulados. Se, na pesquisa em Artes Cênicas, tivermos uma atitude de controle e antecipação, perdemos o próprio sentido do ato de pesquisar que é experimentar para encontrar/produzir algo nem sempre como o esperado, e arriscaria dizer, quase nunca como esperado. É esse o fundamento da pesquisa.

É importante esclarecer como se deve entender o acompanhamento do processo: a *observação cartográfica*. Trata-se de uma espécie de *atenção flutuante*. Kastrup (2012, 2014) elabora essa atenção com ênfase na experiência estética e com os pensamentos de Merleau-Ponty (2006):

A experiência estética tem dois lados: um em que a atenção está voltada para o exterior, e outro em que a atenção está voltada para o interior, numa espécie de atenção a si. A atenção possui aí uma qualidade especial, capaz de acessar a dimensão de virtualidade tanto do mundo quanto da subjetividade. Nesse sentido, ela possui papel de destaque na cognição inventiva e nos processos de produção de subjetividade. (Kastrup 2012:24)

A autora descreve a atenção de forma bastante singular. Não se trata de uma seleção de elementos em um campo perceptivo, mas a sua própria configuração. Kastrup (2014) acrescenta ainda que a atenção pode ter formas diferentes: seletiva, flutuante, focada, geral, voluntária ou involuntária e pode apresentar também diferentes combinações. Ela ressalta que uma *atenção cartográfica* “é simultaneamente flutuante, concentrada e aberta. É movida pelo interesse e pela seleção orientada aplicada à ação” (Kastrup 2014: 35). Pode também ser considerada como “foco e abertura ao inesperado simultaneamente já que não procura algo em específico, está aberta a encontros” (Kastrup 2014: 38).

Em paralelo, o entendimento acerca de uma atenção contemplativa, segundo Depraz, Varela e Vermersch (2003: 37) traz aproximações:

Passa-se de um tipo de intencionalidade ativa que *procura* algo interior para uma aceitação “passiva”, um *deixar-*vir**. A denominação de aceitação passiva está apenas no nome, porque no fim das contas, é uma ação. Esse é o último estágio de *epoche*<sup>14</sup>, chamado aceitação; significa que o ato reflexivo tem o objetivo de *deixar* a reflexão sobre a experiência *acontecer*. Em outras palavras, presta-se atenção ao mesmo tempo em que se *aguarda*, já que aquilo sobre o que se está refletindo é algo tácito, pré-reflexivo ou pré-consciente por definição. Assim, se busca equilíbrio entre imprimir um ato sustentado de atenção e não tê-lo realizado imediatamente.<sup>15</sup> (Depraz, Natalie, Varela & Vermersch 2003: 37)

---

<sup>14</sup> *Epokhè* é considerada uma etapa do processo de meditação *mindfulness*, descrita por Depraz, Varela & Vermersch (2003: 25) como “a interrupção das buscas pela verdade, que é o primeiro passo em direção a um estado mental feliz”. No original: “It signifies the interruption of any quest for truth, which is the first step toward a happy and blissful inner mental state”.

<sup>15</sup> You move from that sort of active intentionality which *looks for* the interior, to a “passive” *acceptance*, a *letting-arrive*. Yet this acceptance is passive only in name, for it is eminently an action. Acceptance as the last stage of *epoche* means that the reflecting act aims at *letting* the reflection on lived experience *work*. In other words, you actively pay attention but at the same time you *wait*, since what you’re reflecting on is by definition tacit, pre-reflective or pre-conscious. Thus you have to balance yourself

Nessa pesquisa, as *observações cartográficas* acompanharam "o processo de forma convival" (Barros & Kastrup 2014: 56), se colocaram "abertas aos encontros - forças, intensidades e intervenção" (Barros, Kastrup 2014: 59) enquanto seguiam pulsões somáticas (Fernandes 2014). Essa forma de atenção/observação serviu a essa pesquisa por todo o percurso, já que o material trabalhado acessou informações somáticas nos participantes e pesquisadora. Esteve presente também nas dinâmicas dos procedimentos desde a documentação ou "coleta de dados" até as discussões em convívio com a literatura.

Portanto, o universo das forças envolvidas na experiência se destacou em relação às formas e sua propagação. Isso se torna marcante para que a dinâmica da cartografia como método possa se estabelecer. Como afirmam Passos e Barros (2014: 31), "conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção". O mergulho na experiência exige uma forma de funcionar cartográfica e o ato de pesquisar em práticas de Artes Cênicas possui uma configuração que abraça essa dinâmica, tornando-a pesquisa-intervenção em alto grau. Seguindo a sequência de influências, no próximo item, pormenorizo os procedimentos que auxiliaram na documentação da prática e que forneceram material de discussão.

#### 4.4 DOCUMENTAÇÃO

A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador. (Salles, Cecília 1998: 29)

A documentação é um caso sensível na pesquisa em Artes Cênicas. Embora nela se encontrem os vestígios da vivência, a vivência em si não pode ser recuperada por suas características intrínsecas. Por isso, "nas comunidades da Prática como Pesquisa do século XXI, 'documentação' tem se misturado com 'evidências' e

---

between a sustained act of attention and not having immediate fulfillment. (Depraz, Varela & Vermersch 2003: 37)

‘documento’ com material audiovisual [...] já que, no século XXI, nenhuma metodologia ou epistemologia pode produzir uma verdade auto-evidente e não mediada”<sup>16</sup> (Nelson 2013: 6).

Sendo assim, Nelson considera que podem ser incluídos como documentos e evidências “cadernos, rascunhos, fotografias, objetos criados, partituras, registros em vídeo e áudio, quaisquer das muitas coisas que artistas usualmente fazem como parte da sua prática, mas modulados para capturar e revelar momentos de descoberta”<sup>17</sup>(Nelson 2013: 28). Nelson vai ainda mais longe nessas configurações, colocando em padrões de igualdade as atividades de pesquisa performativas e as mais tradicionais. O autor afirma: “eu considero a escrita de – notas, partituras ou redações mais formais – como parte de um processo multimodal que converge no trabalho de articular a investigação. Em suma, eu prefiro falar de ‘práxis’ para reunir todas essas atividades de pesquisa”<sup>18</sup> (Nelson 2013: 30).

A documentação da prática de PerFormAção em Procurando Emily foi realizada entre maio de 2017 e maio de 2018. Foi subdividida em três etapas citadas abaixo e detalhadas no próximo capítulo:

- Etapa 1: de maio de 2017 a julho de 2017. Nesse período, os performers se aproximaram dos elementos de PerFormAção em explorações e improvisações. A documentação foi realizada por meio de gravações de trechos de vídeo durante as práticas e gravações de áudio imediatamente após as práticas. Foi realizado um registro fotográfico, aliado a minhas observações cartográficas.

Ao mesmo tempo em que organizava os passos do processo junto aos performers, agrupei pistas das sensações, impressões, observações e sentimentos que estavam sob o escopo da minha atenção flutuante e fiz anotações que poderiam me levar a pistas sobre as questões de investigação e pontos de vista acerca da experiência pertinentes às discussões. Eu acessei essas impressões – dados

---

<sup>16</sup> In practice-as-research communities of the twenty-first century “documentation” has been conflated with “evidence” and “document” with audio-visual material. [...] in the twenty-first century no methodology or epistemology can be taken to yield an unmediated, self-evident truth. (Nelson 2013: 6)

<sup>17</sup> It might include notebooks, sketchbooks, photographs, fabricated objects, scores, video footage, audio recording – indeed any of many things which artists customarily do as part of their practice but inflected to capture and reveal moments of discovery. (Nelson 2013: 28)

<sup>18</sup> I take writing – of notes, scores or more formal essays – also to be part of a multi-modal process aimed at the tricky business of articulating the research inquiry. In short, I prefer to speak of ‘praxis’ to summarize all these research activities. (Nelson 2013: 30)



sensoriais – em vivência na prática com eles, mas também com a utilização das gravações, através de uma abordagem que cruzou minhas impressões e as pistas sobre as vivências dos participantes.

- Etapa 2: de setembro a novembro de 2017. Nesse período, as estratégias de PerFormAção já haviam sido exploradas e transitaram para o seu uso na criação e recriação de sequências de movimento e cenas, sem coreografá-las ou marcá-las ainda. O material vivenciado de forma recorrente nas improvisações foi se tornando uma espécie de repertório, ainda livre e improvisacional. A documentação dessa etapa também foi realizada por meio de gravações de trechos de vídeo durante as práticas e gravações de áudio imediatamente após as práticas, além de fotos e minhas observações cartográficas.

O processo foi compartilhado com o público no dia 16 de novembro de 2017, em uma performance que teve convidados presentes em sala<sup>19</sup> e espectadores que acessaram a transmissão online através do apoio da UFRGS TV. A transmissão teve a duração de mais ou menos 30 minutos e o experimento cênico foi inteiramente improvisacional.

- Etapa 3: de dezembro de 2017 a maio de 2018. Nesse momento, o material que foi registrado em foto e vídeo serviu de base para recuperar o repertório de sequências e impulsionar material renovado para a criação da peça artístico-pedagógica, que foi apresentada no dia 24 de maio de 2018 no 13º Festival Sesc Palco Giratório<sup>20</sup>. Essa apresentação teve a duração aproximada de 45 minutos.

Durante essa etapa, as práticas de estúdio reuniram as estratégias de cada participante para o uso dos elementos de PerFormAção em uma relação entre improvisação e sistematização do material artístico. O resultado foi uma peça-estudo. Trabalhamos em como os elementos de origem somática e de composição recriaram e adicionaram detalhes ao trabalho. Mantivemos "espaços de improvisação" para proporcionar um exercício contínuo de *afinação* e *(re)afinação/tuning*. A música ganhou contornos de uma trilha sonora. Também pesquisamos figurinos e efeitos de

---

<sup>19</sup> Sala Alziro Azevedo, Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

<sup>20</sup> 13º Palco Giratório Sesc Porto Alegre em parceria com a UFRGS através da Mostra Cena em Pesquisa. A apresentação foi realizada na Sala Qorpo Santo, UFRGS.

luz cênica. A documentação foi realizada através das minhas observações cartográficas.

No total, foram registradas 10 horas e 17 minutos de gravações de áudio e 12 horas e 52 minutos de registros em vídeo, incluindo o registro da apresentação da Etapa 3. O total de fotos ultrapassou o número de 500. Como já mencionado, os registros de vídeo em práticas de estúdio e fotos das Etapas 1 e 2 entraram no processo de sistematização e montagem da peça artístico-pedagógica realizada na Etapa 3. As fotos das apresentações das Etapas 2 e 3 foram utilizadas para a descrição do processo, apresentada no capítulo 5. As gravações de áudio, juntamente com o registro em vídeo da apresentação da Etapa 3, informaram as discussões no capítulo 6. Após concluídas as transcrições de áudio, ao conectar temas e palavras comuns, recorrentes e relevantes, em que conexões inesperadas emergiram, organizei as apurações na forma de *noções* (Icle, 2011). Essas discussões estão detalhadas no capítulo 6. Como auxiliar no estudo pormenorizado das transcrições de áudio, eu utilizei o software Nvivo 12, disponibilizado pela UFRGS.

Os participantes assinaram um formulário de consentimento e liberação de uso de imagem e de texto. O material musical também foi liberado para uso, para fins de apresentação e pesquisa. Os performers consentiram em ter seus nomes e imagem conectados ao material publicitário ligado à peça e aos desdobramentos acadêmicos da pesquisa. Apesar disso, eu decidi não fazer menção direta a seus nomes nas transcrições de áudio citadas na tese e os referi como performers A, B e C. Sinalizei as minhas falas com a letra P (pesquisadora). O *conteúdo* das observações e experiências é mais importante para os fins da pesquisa do que *quem* as relatou.

O processo de escrita da tese teve influências metodológicas específicas. As estratégias de escrita são detalhadas na próxima subseção.

#### 4.5 ESCRITA CORPORIFICADA

Diferentemente de métodos convencionais, a escrita corporificada opera de uma perspectiva pós-moderna. Como a arte, a escrita corporificada honra os momentos presentes e aponta para o futuro com engajamento e movimento, frase a frase, parágrafo a parágrafo.  
Na escrita corporificada, a pesquisa é arte e ciência.

Unlike conventional methods, embodied writing operates from a post-modern perspective. Like art, embodied writing both honors the present moments and points to the future through engagement and movement, sentence to sentence, paragraph to paragraph.  
In embodied writing, research is *both* art and science. (Anderson 2002-03: 44)

Os encontros, que foram singulares nesse processo, são elementos em negociação entre áreas de contato e áreas do intocável, intraduzível. Ao lidar com os diferentes domínios da pesquisa com uma perspectiva somática, se fez importante ter como objetivo escrever também com essa característica. A atitude foi de investigar uma forma de escrita *como* experiência e não *sobre* ela.

A singularidade desse processo de discussão foi considerar os encontros considerando movimentos somáticos e plurivocais. As diferentes instâncias de funcionamento, incluindo os procedimentos metodológicos determinantes para a organização, a documentação do processo e as observações cartográficas conviveram com o referencial bibliográfico. Sendo assim, a escrita da tese caracterizou-se por traços de diferentes momentos numa sobreposição de experiências: escrita acadêmica e escrita corporificada.

Sobre a escrita de uma tese com as diretrizes de uma Prática como Pesquisa, Nelson (2013) sugere que a escrita não seja uma expressão verbal ou uma transposição da prática, mas “uma ressonância entre escrita complementar e a prática em si”<sup>21</sup> (Nelson 2013: 11). Bolt e Barret (2010) sugerem que a escrita seja um veículo discursivo da pesquisa. Com o intuito de me aproximar de uma experimentação de escrita que pudesse reverberar com essas alternativas apresentando rigor acadêmico, me aproximei das propostas de Rosemarie Anderson (2001, 2002, 2002-03), em sua concepção de escrita corporificada/*embodied writing*:

Introduzida na práxis de pesquisa em um esforço para descrever experiências humanas mais próximas da forma com que são verdadeiramente vivenciadas, a escrita corporificada é ela mesma um ato de corporificação, entrelaçando em palavras nossos sentidos humanos com os sentidos do mundo. Se desenvolve como uma alternativa à escrita acadêmica e profissional, que parece árida em experiência do corpo vivido. A escrita corporificada é uma tentativa de trazer à “presença” a experiência corporificada do escritor para os leitores enquanto leem.<sup>22</sup> (Anderson 2002: 40)

---

<sup>21</sup> My approach looks rather for a resonance between complementary writing and the praxis itself. (Nelson 2013: 11)

<sup>22</sup> Introduced into research praxis in an effort to describe human experiences more closely to the way in which they are truly lived, embodied writing is itself an act of embodiment, entwining in words our human senses with the senses of the world develops as an alternative to scientific and professional writing that seems parched of the body's lived experience, embodied writing attempts to “presence” the embodied experience of the writer for readers as they read. (Anderson 2002: 40)

Observada fortemente na literatura e na poesia, oferece uma ferramenta singular de aproximação com a experiência vivida muito útil aos pesquisadores em Artes Cênicas. No entanto, exige destreza do pesquisador em mais esse domínio. Parece válido encontrar essa disposição muito mais como um exercício, ou uma procura pela escrita corporificada, do que realmente alegar estar sendo bem-sucedido. Nesse aspecto, posso considerar esse engajamento como uma tentativa de trânsito entre a escrita acadêmica e a escrita corporificada, assumindo as minhas particularidades enquanto artista, pesquisadora e pessoa no mundo. Nesse trânsito entre escritas, respiro termos científicos e discuto usando parâmetros fluidos, tendo em vista que de onde as frases vêm, há erros de infância.

Anderson argumenta favoravelmente à efetividade da utilização da escrita corporificada na pesquisa que acessa informações somáticas e descreve como ela se torna uma ferramenta para o pesquisador. A autora destaca que:

No fim das contas, como uma ferramenta da pesquisa somática e da escrita em geral, o valor da escrita corporificada depende da sua capacidade de engendrar uma qualidade de ressonância entre o texto escrito e os sentidos do leitor, que permite aos leitores experimentarem uma ressonância com o fenômeno descrito. Os sentidos perceptivos, viscerais, sensório-motores, cinestésicos e imagéticos são convidados a ganhar vida às palavras como imagens, como se a experiência fosse vivida por eles, em aproximação com a maneira com que leríamos poesia ou ficção refinadas. Na tentativa de descrever experiências humanas – e especialmente experiências humanas profundas – como realmente são vividas, a escrita corporificada tenta dar voz ao corpo.<sup>23</sup> (Anderson 2002: 40-41)

Na condição de uma ferramenta de pesquisa que pode ser ampliada para diferentes áreas de conhecimento, essa forma de escrita tem os seguintes entendimentos:

Como técnica de pesquisa, a escrita corporificada permite aos pesquisadores coletar e analisar dados de maneira aproximada da experiência crua em si, e encoraja os leitores a reviver as experiências do escritor como se fossem

---

<sup>23</sup> Ultimately, as a communication tool for somatic research and writing in general, the value of embodied writing depends on its capacity to engender a quality of resonance between the written text and the senses of the reader that permits readers to resonate with the phenomena described. The readers' perceptual, visceral, sensory-motor, kinesthetic, and imaginal senses are invited to come alive to the words as images as though the experience were their own, akin to the way we might read fine poetry or fiction. Attempting to describe human experiences - and especially profound human experiences - as they truly are lived, embodied writing tries to give the body voice. (Anderson 2002: 40-41)

suas através de uma empatia ressoante com a escrita.<sup>24</sup> (Anderson 2002-03: 40)

Por fim, nessa conjuntura, sua utilização como discussão de resultados que acessam e interpretam relatos e explicações de outras pessoas, a escrita corporificada oferece uma forma de relação, em uma interlocução cíclica, pois “o ponto de vista do pesquisador e a avaliação dos relatos [de outros] não são vistos como separados, mas em um diálogo constante. Ao invés de se situarem em lados opostos de uma linha reta, estão em uma circunferência, em movimento circular: o círculo hermenêutico <sup>25</sup> <sup>26</sup> (Anderson 2000: 3). Essa disposição de exercitar a experiência, criando interlocução entre pontos de vista de modo circular favorece as discussões a que se propõe essa pesquisa e se expõe para uma forma de validação condizente. Assim, no último item desse capítulo, descrevo uma forma alternativa de validação que dialoga com as demais abordagens e ajuda a compreender como os participantes se relacionam com o material analisado.

#### 4.6 VALIDAÇÃO DIALÓGICA

As formas de validar as construções de conhecimento engendradas por pesquisas com base prática também são pontos sensíveis que precisam de atenção. Como citado nos itens acima, há diferentes pistas que podem identificar a validação de pesquisas nessa área do conhecimento. No viés da cartografia como método, o rigor está no acompanhamento do processo e na capacidade de intervenção (Passos & Barros 2014). No recorte da pesquisa somático-performativa, está em movimento na conexão e na fidelidade com os princípios que fluentemente se manifestam no decorrer da pesquisa (Fernandes, 2014). A escrita corporificada também possui

---

<sup>24</sup> As a research technique, embodied writing allows researchers to collect and analyze data close to the raw, lived experience itself, and encourages readers to relive the writer's experiencing as though it were their own by way of sympathetic resonance with the writings. (Anderson 2002-03: 40)

<sup>25</sup> O entendimento de círculo hermenêutico ressoa com as pesquisas em psicologia. Em contraponto com as perspectivas *twins*, racionalismo e empirismo, sempre duais, a hermenêutica considera a interpretação de textos como parte de uma experiência global do ser humano no mundo. (Packer & Addison 1989)

<sup>26</sup> From the interpretative stance, the researcher's point of view and the evaluation of explanatory accounts [of others] are not seen as being separated in this way, but as in a constant dialogue. Rather than opposite ends of a straight line, they are on the circumference of a circle: the hermeneutical circle. (Anderson 2000: 3)

formas de acesso a uma validação, quando encontra capacidade de alcançar a experiência do escritor por parte do leitor por empatia, numa escrita com base imagética que o estimula de forma multissensorial (Anderson, 2000). A interpretação de textos e de explicações de outros acessada a partir de um círculo hermenêutico, para que o ser humano possa ser considerado como a totalidade de suas experiências no mundo (Packer & Addison 1989), cria uma disposição que complementa essa forma de escrita e gera validação.

Há, no entanto mais uma forma alternativa de encontrar validação, especialmente nas discussões dos resultados e em coordenação com a escrita corporificada e a interpretação hermenêutica. Emprestada dos Estudos Culturais, a validação dialógica ajuda a encontrar formas de validação que contemplem bases relacionais entre participantes e pesquisadores. Essa experiência de validação também é adotada nessa pesquisa.

No capítulo 6, exercito as discussões com base nas minhas observações cartográficas e nos diálogos registrados em áudio entre mim e os performers, imediatamente após as práticas. Nas discussões, exercito a interpretação hermenêutica e a escrita corporificada, fiel à minhas pulsões somáticas e em diálogo com as experiências dos performers. Como uma forma de validação dialógica, convidei os performers a lerem o capítulo e acrescentarem as suas impressões na forma de texto, com a performatividade de uma letra diferente. Assim, as discussões se aprofundaram em uma forma performativa de validação dialógica.

Como definição:

Uma abordagem hermenêutica acompanhada pela validação dialógica avalia a pesquisa em termos de metodologias combinadas em estudos culturais [...] em como verdadeiramente captura os mundos vividos das pessoas no estudo. Esse princípio amplo pode ser desmembrado em três critérios específicos para uma pesquisa considerada boa e válida: autenticidade, auto-reflexividade e polivocalidade.<sup>27</sup> (Saukko, 2003: 19-20)

Entende-se por autenticidade, levar em conta se os participantes do estudo, em sua maioria, concordam com o que é dito. A auto-reflexividade é a capacidade do pesquisador em perceber os discursos pessoais, sociais e paradigmáticos em relação

---

<sup>27</sup> The hermeneutic approach and accompanying 'dialogic' validity, it can be said that it evaluates research in terms of combining methodologies in cultural studies. [...] How truthfully it captures the lived worlds of the people being studied. This broad principle can be further broken down to three specific criteria for 'good' or valid research: truthfulness, self-reflexivity, polyvocality. (Saukko, 2003: 19-20)

a sua bagagem cultural. A polivocalidade é a tomada de consciência de que o estudo trata de uma realidade vivida que deve incluir os pontos de vista e as vozes das relações e das tensões entre os participantes. Saukko ressalta que essas estratégias de validação não necessariamente oferecem objetividade:

O dialogismo não vê a pesquisa em termos de descrição de outros mundos olhando de fora, mas em termos de encontro e interação entre diferentes mundos. O critério principal de validação dessa abordagem é, então, o quanto o pesquisador realiza o imperativo ético de ser verdadeiro e de respeitar as realidades e mundos dos outros.”<sup>28</sup> (Saukko 2003: 20).

Após esse panorama metodológico, nos capítulos a seguir, apresento as etapas de Procurando Emily e as discussões das noções resultantes dessa experimentação.

---

<sup>28</sup> Dialogism does not view research in terms of describing other worlds from the outside, but in terms of an encounter or interaction between different worlds. The main criteria of validity of this approach then is how well the researcher fulfils the ethical imperative to be true to, and to respect, other people’s lived worlds and realities (Saukko 2003: 20).



Foto: Geraldine De La Mata. Escrita com Gyrotonic. Arquivo poético.

Mergulho  
Profundeza, fluída.

Na alma, calma.

Na ação, contenção.

Contemplação,

imensidão, condenação,

Aceitação.

No toque...anseio...

Afirmção.

O que só existe na escrita

No meio do caos...

No meio do caos...

---

No meio do caos...

uma linha.

Sussurros da escrita

Parte 4



Espaço aberto  
para contribuições sussurrantes 4

## 5 PROCURANDO EMILY

Com o objetivo de investigar de que forma uma abordagem que acessa informação somática acrescenta em termos de formação e expressão artística, eu planejei e realizei o processo de criação que resultou na peça-estudo intitulada Procurando Emily. A peça foi criada em coordenação com a prática formativa experimental delineada no capítulo anterior, a que denominei PerFormAção. O experimento decorre, portanto, da relação entre os elementos de PerFormAção que proporcionaram material artístico na forma de sequências de movimentos, melodias e cenas.

As vivências junto às energias corporais e vocais do Lessac Work (Lessac 1990, 1997) e suas repercussões no movimento e na voz foram exploradas na qualidade de informação somática. Os princípios dos Viewpoints (Bogart & Landau 2005) agregaram a relação espaço-tempo, a interação e os elementos de composição em transição para a cena. Melodias compostas no violão através da improvisação e da interação em cena conviveram com estudos de tradução (Campos, 2007; Lira, 2000; Lourenço, 2014) dos poemas selecionados de Emily Dickinson (Johnson, 1960). Os textos de Emily Dickinson ofereceram as temáticas e as atmosferas que impulsionaram as narrativas.

A essência de Procurando Emily é o processo do artista para chegar a uma encenação utilizando as suas buscas por proficiência no meio de expressão e no processo de criação cênica. Os estudos englobaram, de forma relevante, o deslocamento da preparação do performer de uma ação somente prévia a uma exploração em que as estratégias de preparação passaram a reativar a cena, como constituintes da peça. Assim, configurou-se uma perspectiva que gera discussão acerca de estratégias formativas para o performer *in loco* da cena, impulsionadas por informações oriundas de técnicas consideradas de Educação Somática como forma de (re)acesso a uma sensação de *afinação*.

O espetáculo contou com o trabalho das performers-atrizes Ana Caroline de David e Carina Corá e do violonista compositor Fernando Zaslavsky. Eles juntaram-se à pesquisa de forma voluntária e autorizaram que seus nomes, imagens e depoimentos estivessem ligados à peça e à pesquisa. A iluminação teve a concepção de Bruna Casali.

O processo incluiu práticas em estúdio e ao ar livre, pesquisas, discussões e apresentações distribuídas no período de um ano, entre maio de 2017 e maio de 2018. As práticas de sala de ensaio foram realizadas em estúdios no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, em salas da Associação do Centro Cultural Companhia de Arte e em vivências ao ar livre no Parque Farroupilha (Redenção) em Porto Alegre.

As práticas tinham uma frequência aproximada de dois encontros semanais com duração de até três horas. Essa frequência foi aumentada nas semanas que antecederam o fechamento das práticas.

O período de trabalho se subdividiu em três etapas distintas demarcadas pelos momentos mais marcantes do processo: Etapa 1 – Sensibilização – de maio a julho de 2017, Etapa 2 – Processo até a apresentação 1 – de setembro a novembro de 2017, Etapa 3 – Processo até a apresentação 2 – de janeiro a maio de 2018. As etapas são detalhadas nos itens a seguir.

## 5.1 ETAPA 1

Quanto mais aprendemos a sentir as coisas, mais coisas sentimos.

The more we learn to feel things, the more things we learn to feel.

(Lessac 1997: 261)

Essa etapa teve seu início em 15 de maio de 2017 e seguiu até 26 de julho de 2017. As práticas de estúdio ocorreram nas salas do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Tivemos também dois encontros no Parque da Redenção, a fim aprofundar a Exploração Tonal 4 - *Call* em corrente tonal, a Exploração Múltipla 2 - Corrida em *scoop* com deslocamento e a Radiancy Exploração 4 - Dialeto de Radiancy; Sprinkle/salto; dança da corda. Essas explorações ganharam em detalhamento quando exercitadas ao ar livre. Serão pormenorizadas mais adiante nessa seção. O músico passou a comparecer aos ensaios a partir do dia 07 de junho de 2017, quando o trabalho com os princípios básicos já havia se tornado mais fluido para as outras duas performers.

O andamento da Etapa 1 incluiu explorações selecionadas do Lessac Work combinadas com estudos de elementos do sistema dos Viewpoints em

interação com nove propostas de tradução, dentre os dezenove poemas selecionados de Emily Dickinson.

Os primeiros encontros partiram de investigações somáticas em que elementos do trabalho de Lessac – ligados às energias corporais e vocais – foram explorados com o objetivo de desencadear possibilidades de um funcionamento corporal mais integrado. Os estudos vocais já permitiram as explorações com testes de tradução dos poemas. Em seguida, foram estudados individualmente elementos dos Viewpoints, em um processo de adição às descobertas somáticas.

Cada nova introdução de poemas no trabalho foi acontecendo na medida em que o convívio com os anteriores permitiu proximidade e memorização. Os poemas trabalhados nessa etapa foram: 288 – I'm Nobody! Who are you?, 701 – A Thought went up my mind today; 875 – I stepped from Plank to Plank; 919 – If I can stop one heart from breaking; 937 – I felt a cleaving in my mind; 953 – A Door just opened on a street; 1212 – A word is dead; 1732 – My life closed twice before its close.

As explorações do Lessac Work, de ordem somática, e os Viewpoints, como elementos de composição e contracenação, possuem um "terreno em comum", ou seja, desenvolvem seus princípios em ações como caminhar, correr, agachar, levantar e saltar. Esse "terreno" gerou o espaço para que as ações sensibilizadas pelas informações somáticas pudessem ser acessadas de forma mais clara, através de transições, quando elementos da linguagem cênica fossem somados às explorações. Essas possibilidades de transição entre o jogo da cena em improvisação através de ações já estudadas e sensibilizadas somaticamente e redirecionadas para a cena tiveram o objetivo de evitar perda acentuada da informação somática durante a transição.

Além das ações como "terreno em comum", outra estratégia teve um papel muito importante no início do processo: a criação de uma estrutura de improvisação, inspirada em um exercício que restringe os deslocamentos a *raias imaginárias*. A estrutura das *raias*<sup>1</sup> permite o estudo dos elementos dos Viewpoints com bastante objetividade. Esse exercício possui grande semelhança com elementos do espetáculo Duration 56, de Frank Camilleri

---

<sup>1</sup> Prefiro essa configuração ao *grid* (deslocamentos em rede ou grelha imaginária) sugerido por Bogart e Landau 2005, por parecer mais simples.

(2013). Nessa montagem, Camilleri delineou um continuum de formação-cena que testou a noção de *ação habitada*. Através desse registro de processo (Camilleri, 2013), foi possível compreender que o espetáculo tinha a improvisação como elemento condutor e foi todo realizado em raias demarcadas no solo. Esse fato fez com se tornasse uma influência imediata, já que a orquestração de PerFormAção buscou testes dessa mesma ordem.

Na medida em que os elementos do Lessac Work, dos Viewpoints e os textos dos poemas selecionados se tornaram mais próximos dos performers, a minha condução no dia-a-dia das práticas se concentrou em instruções prévias, seguidas de uma prática contínua em que eles poderiam escolher o que seria explorado com base nos elementos já disponíveis. As formas de transição caracterizaram as explorações e os versos dos poemas foram sendo interligados às experiências em uma orquestração contínua, definida pela improvisação de cenas. O espaço entre a preparação e a cena foi diminuindo na medida em que o *continuum* da prática formativa/cena de PerFormAção se configurava.

Já no início do processo, as explorações relacionadas ao Lessac Work pareciam assumir a condição de disparadores de autoconhecimento e mudança de relação com as informações somáticas decorrentes. A rapidez com que o acesso à informação somática era concedido nos levou a denominar essas experiências de *gatilhos*. O termo passou a ser utilizado correntemente para descrever esse fenômeno.

No entanto, no decorrer dos meus estudos, a palavra *gatilho* começou a gerar ruídos, já que tem conotações negativas e violentas. O vocábulo *impulsionador* pareceu uma alternativa de mais qualidade, mas é uma palavra muito longa para ser dita na dinamicidade das práticas. Assim, uma palavra derivada e mais breve: *pulsor*, ainda sem inserção nos dicionários da língua portuguesa Houaiss (2007, 2009) e Aurélio (Ferreira, 1999, 2008) tornou-se a opção. O neologismo ajuda a agregar significados novos e coletar atravessamentos renovados. Mais adiante, no decorrer das discussões sobre as transcrições de áudio, quando tiver sido mencionada a palavra *gatilho*, será indicado o termo *pulsor* como substituto.

No decorrer das práticas, no entanto, percebemos que não apenas os elementos desencadeadores de informação somática poderiam se tornar

*pulsores*. Gradativamente as demais explorações estudadas renderam essa condição de funcionamento para determinadas demandas do processo.

PerFormAção começou a ganhar contornos de interação de forma que cada ferramenta poderia ser usada para resolver diferentes obstáculos das improvisações. Isso criou uma sistemática de (re)acesso a uma experiência de *afinação* que oferecia soluções explícitas para recorrer a técnicas consideradas formativas enquanto a cena e a improvisação se mantinham em curso. As técnicas, ainda, passaram a transmutar-se em cena, criando recursos particulares a cada necessidade e opção dos performers. Portanto, as explorações com a qualidade de *pulsores* permitiram desde a sistematização da prática aqui descrita até a sua (re)criação pelos performers em cena, durante a apresentação de encerramento.

Após o primeiro mês, quando as performers já se sentiram familiarizadas com alguns *pulsores*, o músico passou a juntar-se a nós na sala de ensaio. Para cada dia de prática, eu preparei um breve plano de trabalho, possível de ser adaptado diante das necessidades do momento. O plano concentrava sugestões sobre quais *pulsores* seriam explorados, quais poemas seriam trabalhados e quais interações poderiam ser enfatizadas.

As adaptações do plano de trabalho consistiram em: mudanças na ordem dos *pulsores* iniciais; explorações com ênfase maior nos *pulsores* vocais ou corporais em determinados momentos e escolha dos Viewpoints individuais que gerariam mais curiosidade. O desafio era descobrir quais elementos estimulariam maior interação com os textos trabalhados. Conforme as demandas foram acontecendo, nutríamos um estado de abertura às necessidades de todos para permitir que as explorações trouxessem maior engajamento, sensação de rendimento do trabalho e interesse.

Assim, houve diferentes testes com as combinações dos *pulsores* para que se pudesse chegar a um andamento produtivo para o grupo. Como algumas vezes o plano que eu havia idealizado não era o mais congruente com as demandas do momento, decidi elencar os *pulsores* nesse capítulo de forma não cronológica. Sistematizei-os seguindo uma organização que parte dos aparentemente mais simples para os mais interativos entre si e complexos. Como possuem numerosos pontos de contato, muitas descrições citam e referem-se umas às outras.

A lógica da prática foi propor explorações dos elementos individualmente no início, e gradualmente tornar o processo mais inter-relacionado e múltiplo, com propostas cada vez mais interdependentes. As explorações iniciais não poderiam ser muito complexas ou exigir um longo tempo de prática para que fosse possível criar interação entre os elementos e nitidez nas transições. Mesmo assim, muitos desdobramentos foram criados no momento das práticas, através das combinações entre os *pulsores*. Mas devido ao seu caráter fugidio, não foi possível descrevê-los.

Com o andamento do processo, não havia mais um plano prévio de trabalho. Depois de diálogos iniciais com os participantes acerca de possíveis ênfases ou objetivos para aquele dia, ou em relação à temática de um poema, os performers iniciavam e conduziam a prática de forma autônoma, com a liberdade de combinar e recombina os elementos, acessar e reaccessar os *pulsores*, bem como encerrar a prática em conjunto, como se a peça estivesse acontecendo naquele momento e com a configuração daquele dia.

Após as práticas, os performers verbalizavam a sua interação, entendimentos, dúvidas e percepções acerca das explorações recém vivenciadas. Nesses momentos, eu me colocava na função de resolver dúvidas e apontar possibilidades. Esse material, em grande parte, foi registrado em áudio.

Assim se criaram duas subdivisões dos períodos de exploração:

- Estrutura: momento em que todas as explorações pertenceriam ao universo dos *pulsores* nas ações caminhar, correr, saltar, agachar e levantar dentro da estrutura das raias imaginárias.

- Desestrutura: marcada por maior grau de trânsito autônomo entre os *pulsores* por parte dos performers em ações mais complexas, derivadas das iniciais. Isso permitiu maior liberdade de deslocamentos e interações, que acabaram por criar possibilidades de cenas com a utilização livre do espaço em movimentações múltiplas.

Embora no momento de desestrutura, ou improvisação livre, os movimentos pudessem se configurar a partir das interações e adaptações oriundas das sensibilizações anteriores, apenas os textos/poemas de Emily

Dickinson poderiam fazer parte das possibilidades de narrativa e de fala cênica. A liberdade se configurou nos aspectos da combinação entre os *pulsores* e do livre uso do espaço. Isso manteve as investigações dentro de uma proposta coesa e pré-estabelecida, mas libertou os performers para resolver à questão “como?” poderia acontecer o jogo de cena. Essa via estimula e auxilia o performer a encontrar suas próprias soluções de *afinação* e utilizar as possibilidades de transição que levam a uma poética do corpo e da voz em jogo, em cena, com um suporte que se estende à voz e a palavra falada.

Alguns recursos técnicos, dentre os aqui considerados *pulsores*, já haviam sido explorados na etapa do mestrado. Os demais, estiveram presentes anteriormente em outros contextos da minha vivência artística e formativa já citada<sup>2</sup>. As explorações propostas visaram encontrar indícios para que pudéssemos criar nossas próprias noções teatrais (Icle, 2011), singulares ao processo. A seguir, descrevo o passo a passo os grupos de *pulsores*.

### 5.1.1 *Pulsores somáticos* - Lessac Work

Se quiser estar disponível, se coloque em um estado de movimento interno; o processo sensorial funciona em seu melhor quando o corpo está em uma suave turbulência.

If you want to be responsive, always find yourself in a state of inner motion; the organic feeling process works best when the body is in a state of gentle turbulence.  
(Lessac 1997: 261)

Nessa seção, apresento os experimentos do Lessac Work (1990, 1997) que foram trabalhados na condição de *pulsores somáticos* nesse processo como ferramentas de *afinação* e *(re)afinação*. As descrições a seguir não são somente guiadas pelas publicações de Lessac, são detalhamentos que utilizaram as publicações como referência em diálogo com as minhas vivências com esses experimentos nos meus contextos profissionais e formativos. Dessa forma, estão permeadas também por vivências e testes que criaram modos com que o discurso acerca da prática foi se estabelecendo. Opto por denominar essas experiências de sensibilizações, vivências ou explorações, devido ao seu caráter

---

<sup>2</sup> Ver Introdução.



de descoberta e redescoberta processual. Elas são aqui descritas na forma de instruções para os praticantes.

#### 5.1.1.1 *Sensibilização em Buoyancy*

##### 5.1.1.1.1 *Buoyancy* Exploração 1 - Flutuação

- Posicionado de lado, próximo a uma parede, pressione o dorso da mão até a altura do pulso firmemente contra a parede por alguns segundos, na duração de uma expiração. Quando a expiração estiver concluída, dê um passo na direção oposta à parede permitindo espaço para perceber a sensação de ausência de peso no braço, enquanto inspira.

Essa experiência pode ser percebida com um braço de cada vez, ou com os dois ao mesmo tempo, de encontro aos marcos laterais de uma porta. Usualmente, esse experimento revela o evento familiar para a sensação de *Buoyancy*, flutuação, e pode ser recorrido posteriormente como um *pulsor* para esse funcionamento.

##### 5.1.1.1.2 *Buoyancy* exploração 2 - Dialeto de flutuação

A percepção dos dialetos de *Buoyancy* acontece através do impulso da respiração aliado ao movimento ascendente e descendente do braço, como um aprofundamento da exploração anterior. A inspiração estimula a percepção de *Buoyancy* crescente, sensação de ausência de peso, no movimento ascendente do braço. O ato de prender por poucos segundos a respiração estimula a percepção da sensação de *Buoyancy* flutuante, em que a parada do movimento do braço oferece uma suspensão, acompanhada da sensação de interrupção precisa no movimento do braço. Por fim, a expiração oferece a sensação de *Buoyancy* em pouso, associada ao movimento descendente do braço.

#### 5.1.1.1.3 *Buoyancy* Exploração 3 - Flutuação em movimento; Agachar e erguer-se em flutuação

- Na posição ereta, posicione os pés em paralelo, com a abertura da base na largura do quadril. Realize o movimento em direção ao agachamento em uma expiração e perceba o *Buoyancy* em pouso. Em um suave impulso, iniciado pela inspiração, retorne à posição ereta. Se a percepção de *Buoyancy* se perder, é possível recuperá-la ou intensificá-la se outra pessoa realizar pressão com as mãos nos ombros do experimentador durante alguns segundos, bloqueando temporariamente o seu retorno à posição ereta. Isso irá ajudá-lo a perceber, como efeito rebote, a ausência de peso na subida, assim que seus ombros forem liberados, como reação à força impressa na direção contrária.

#### 5.1.1.1.4 *Buoyancy* Exploração 4 - Caminhada em *Buoyancy*

- Desencadeie a sensação de flutuação conforme a exploração 1 de *Buoyancy*. Quando essa sensação estiver bem clara, utilize a respiração para desencadear a caminhada. Inicie lentamente levantando uma das pernas em *Buoyancy* crescente, com o estímulo da inspiração, e dê um passo à frente pousando o pé no chão durante a expiração, experimentando o *Buoyancy* em pouso.

As primeiras explorações dessa caminhada poderão criar associação a uma "caminhada na superfície da lua", como na ausência da lei da gravidade. No entanto, quando as percepções de flutuação alcançarem patamares mais sutis, a caminhada pode ser experimentada com diferentes tipos de tónus e velocidades, mantendo a sensação viva de flutuação. Na imagem abaixo, pode-se observar uma exploração da caminhada em *Buoyancy*.



Imagem 2 - Prática de 02 de outubro de 2017. Ana Caroline de David (à esquerda) e Carina Corá. Exploração em *Buoyancy*. Foto da Autora.

### 5.1.1.2 *Sensibilização em Potency*

#### 5.1.1.2.1 *Potency* Exploração 1 - Bocejo muscular nos braços

- Em duplas, decida quem experimenta e quem estimula a exploração.

Instruções para o experimentador:

- Na posição ereta, levante um dos braços à sua frente até a altura dos ombros. Mantenha o braço estendido. Imprima uma intenção de espreguiçar como se pudesse alcançar um objeto à distância, na mesma linha do braço. Mantenha essa intenção durante o estímulo que receberá de sua dupla.

Instruções para quem estimula a exploração:

- Posicione uma das mãos no antebraço, e a outra no braço do experimentador. Tente imprimir uma força suficiente para dobrar o braço do experimentador no sentido da dobra dos seus cotovelos.

Se o experimentador estiver realizando o espreguiçar carregado de bocejo muscular, será bem difícil ter o seu braço dobrado, mesmo que sua dupla imprima razoável força na tentativa. Essa exploração permite estimular o *evento familiar* de força relaxada, ou seja, sensação de força sem o esforço comumente associado. Essa exploração pode funcionar como um evento familiar bastante eficaz para desencadear a percepção do bocejo muscular, também chamado de energia *Potency*.

Na imagem abaixo, pode-se observar uma experimentação livre em *Potency*.

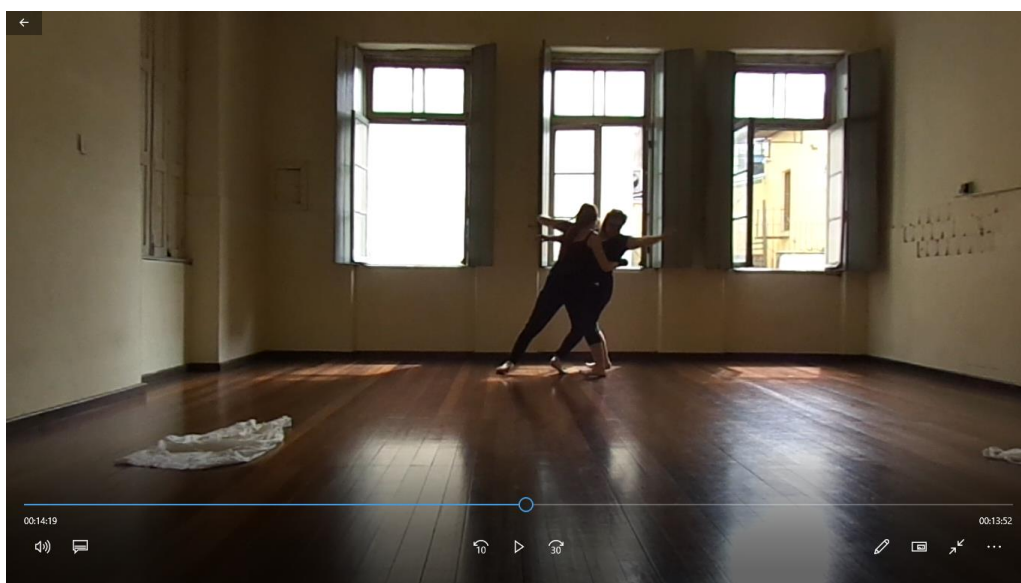


Imagem 3 - Prática de 06 de novembro de 2017. Explorações em *Potency*. Imagem de vídeo da Autora.

#### 5.1.1.2.2 *Potency* Exploração 2 - Bocejo muscular usando a curva - C

- Parta da posição ereta, em que os pés estejam paralelos e se posicionem na largura do quadril. Em uma expiração, inicie uma descida da coluna, que parte do peso da cabeça inclinada à frente. Em seguida, o movimento descendente é impulsionado pelo peso dos braços, que são convidados a cederem o seu peso na direção do chão, até encontrarem uma posição confortável de suspensão, criando uma suave curva em formato de C ao longo a coluna.

- Inicie um pequeno movimento de espreguiçar, desencadeador do bocejo muscular, ao longo da coluna, e perceba o jogo entre ceder e resistir nessa posição. O bocejo pode acontecer também na sua região usual, nos músculos da face. Essa é também uma exploração vocal que será descrita mais adiante. Então, se o som da voz acontecer durante o bocejo facial, aceite-o e observe-o nesse momento.

- Depois de algum tempo de exploração do espreguiçar nessa posição, inicie uma lenta subida em direção à posição ereta tendo uma inspiração como suave impulso, tentando ainda manter o estímulo de espreguiçar. Tente iniciar o movimento na altura do cóccix e criar expansão pela extensão da coluna, na medida em que retorna para a posição ereta. A cabeça deve ser a última a concluir esse percurso.

Na imagem abaixo, é possível observar uma das performers realizando o bocejo muscular em curva - C.



Imagem 4 - Prática de 02 de outubro de 2017. Bocejo muscular e curva - C. Foto da Autora.

### 5.1.1.3 Sensibilização em *Radiancy*

#### 5.1.1.3.1 *Radiancy* Exploração 1 - *Radiancy* no foco; Procurar o coelho

- Em posição ereta, mantenha os olhos abertos. Inicie um movimento com os olhos em diferentes direções como se observasse um coelho saltando em diferentes posições. Acelere a troca de foco e, aos poucos, engaje movimentos da cabeça, a fim de continuar “procurando o coelho”. Dando seguimento à exploração, engaje outras partes do corpo na “procura”, explorando diferentes velocidades, engajamentos corporais e deslocamentos pelo espaço.

#### 5.1.1.3.2 *Radiancy* Exploração 2 - Dialeto de *Radiancy*; Cachorrinho na janela

- Em posição ereta, escolha um lugar no espaço à uma distância aproximada de um metro para criar o estímulo descrito a seguir usando a imaginação.

- Imagine, no ponto escolhido, uma janela aberta em que um cachorrinho corre perigo de cair. Perceba a sensação de prontidão e precisão que essa situação imaginária confere. Depois de explorar por algum tempo essa sensação de prontidão, decida que você vai resgatar o cachorrinho e pegá-lo de forma precisa em apenas um movimento ágil. Quando encontrar esse momento certo, experimente a ação de resgate. A sensação de prontidão e a ação subsequente são dialetos de *Radiancy*.

#### 5.1.1.3.3 *Radiancy* Exploração 3 - Dialeto de *Radiancy*; Balançando na rede/*Rocking in the hammock*

- Em posição de decúbito dorsal, em contato direto com o chão (de preferência sem colchonete), cruze os braços sobre o tórax. Com as pernas unidas, inicie um movimento de balanço nas direções frente e trás, em um impulso ritmado iniciado pelas pontas dos pés. Perceba esse dialeto de *Radiancy*, o balanço, em seus detalhes. O contato com o chão permite perceber pontos de contato e pontos distantes do chão. Explore as possibilidades de

balanço, mas tente manter o ritmo em uma velocidade média, pois a tendência é acelerar mais do que o necessário e mascarar as sutilezas relaxantes-energizadoras dessa exploração.

#### 5.1.1.3.4 *Radiancy* Exploração 4 - Dialeto de *Radiancy*, *Sprinkle*/salto; Dança da corda

Essa exploração faz o uso de uma corda de pular individual e regulada para a altura do experimentador.

- Na posição ereta, com os pés paralelos e juntos, inicie o experimento empregando um movimento de sobe e desce dos calcanhares resgatando o balanço, dialeto da energia *Radiancy*. Se o *evento familiar* de *Radiancy* não puder ser reativado dessa forma, retorne aos primeiros experimentos em *Radiancy*. Acelere e desacelere em uma exploração sensibilizada pela energia.

- Quando descobrir uma velocidade média e confortável, experimente *respingar* utilizando *Radiancy*. O *respingar* pode ser encontrado retirando os pés do chão brevemente e em um salto muito curto, utilizando a imagem de um *respingo*. Explore esse momento *sem* a utilização da corda.

- Depois que o *respingar* for reconhecido como instrução de *Radiancy* e se tornar familiar, insira o movimento de pular corda utilizando os *respingos* explorados. Descubra a altura do salto e a velocidade de *Radiancy* necessárias para realizar a ação de pular corda sensibilizada pela energia. Quando essa experiência, por sua vez, se tornar familiar, a ação pode se tornar uma dança em que a música pode ser usada como estímulo para sentir diferentes ritmos sensibilizados pela energia. É também possível variar as velocidades em uma escuta à música interna, ao movimento corporal singular de cada indivíduo.

#### 5.1.1.4 Explorações Múltiplas

##### 5.1.1.4.1 Exploração Múltipla 1 - Corrida em *scoop* (escavar) sem deslocamento, em suspensão

- Inicie a sensibilização da caminhada, conforme *Buoyancy* Exploração 4 sem imprimir deslocamento. Acrescente a sensação de *Radiancy*, Exploração 3 - Balançando na rede, para acelerar os passos sem se deslocar. Na medida em que for acelerando, engaje o movimento dos braços em formato de *scoop*, como um gancho. O movimento sugerido utiliza a imagem de *escavar o ar*. Quando atingir coordenação entre braços e pernas, explore diferentes velocidades. Ao sentir que é possível, insira pausas no movimento. Quando explorar uma pausa, permita que ela se instale por alguns segundos até que você perceba a sensação de *Buoyancy* que emerge como resposta, durante a pausa. Quando *Buoyancy* se estabelecer, crie explorações de transição entre *Buoyancy* e *Radiancy*.

Na imagem abaixo, é possível observar uma das performers realizando a corrida em *scoop*.



Imagem 5 - Prática de 07 de junho de 2017. *Y-Buzz* (à esquerda) e corrida em *scoop* sem deslocamento. Imagem de vídeo da Autora.



#### 5.1.1.4.2 Exploração Múltipla 2 - Corrida em *scoop* (escavar) com deslocamento

Ao correr, a escolha pelos melhores ciclos de respiração depende muito do grau de resistência física de cada um. Nesse experimento, o objetivo da respiração é acompanhar as necessidades de cada indivíduo. A corrida proposta por Lessac combina *Radiancy* e *Potency* na arrancada e *Buoyancy* e *Potency* na tomada de velocidade durante o percurso da corrida.

As sensações de equilíbrio e ritmo são exploradas através do movimento dos braços. A arrancada equivale à sensação despertada em *Radiancy* Exploração 2 - Cachorrinho na janela, em que a prontidão e a decisão de agir oferecem o estímulo. O combustível para a aceleração em percurso é explorado pelos braços em posição de *scoop*, como se pudessem escavar o ar à sua frente.

A partir dessas indicações, as explorações adquirem um caráter pessoal em que a velocidade e a intensidade necessárias tanto para a arrancada, como para o deslocamento, são informadas pelas sensações adquiridas em cada grau de aprofundamento exploratório. Quando em fluência, a sensação da corrida inclui deslocamento em movimentos livres, leves e ágeis.

#### 5.1.1.4.3 Exploração Múltipla 3 - Corrida em *scoop* com deslocamento, em suspensão

Essa exploração combina as duas anteriores. Une a corrida em *scoop* com deslocamento e uma pausa ao final do percurso para a percepção da reação em energia *Buoyancy*, voltada para o foco do olhar. Essa exploração pode incluir um estudo da voz, o *call* (explicado mais adiante) com suas possibilidades de transição para o texto.

#### 5.1.1.4.4 Exploração Múltipla 4 - Percepção do centro do corpo

Essa exploração une *Buoyancy* Exploração 4 - Caminhada em *Buoyancy* e *Potency* Exploração 1 - Bocejo muscular nos braços (em transição para outras partes do corpo). É realizada em duplas.

Uma pessoa da dupla se coloca na frente da outra. As duas pessoas vão se deslocar na mesma direção. A pessoa que está posicionada atrás, abre a sua

base com a abertura entre os pés ultrapassando a largura dos quadris, flexiona levemente os joelhos e posiciona as mãos firmemente em cada lado no corpo da pessoa da frente, na altura das cristas ilíacas. Sua função é utilizar o bocejo muscular já sensibilizado em *Potency* Exploração 1, enquanto a pessoa que está posicionada na frente inicia tentativas de realizar uma caminhada também sensibilizada pela energia *Potency*.

Essa exploração deve durar alguns passos, até que a pessoa que está retendo o movimento solta as mãos e libera a pessoa que está se deslocando a sua frente. A pessoa que está trabalhando na posição de trás tem a oportunidade de criar transição do bocejo muscular, com ênfase nos braços, para outras partes do corpo e, ao desligar-se de *Potency*, deverá sentir a reação carregada de *Buoyancy*.

O resultado para a pessoa da frente é uma intensificação da sensação da caminhada em *Potency* e um carregamento em alta dose de *Buoyancy*, quando a força nos quadris for liberada. O impulso permite a construção de consciência da movimentação que emana da região da pelve, considerada central do corpo.

#### 5.1.1.4.5 Exploração Múltipla 5 - Cheirar a flor

Essa exploração une *Potency* Exploração 2 - Bocejo muscular usando a curva - C, *Radiancy* Exploração 3 - Balançando na rede/*Rocking in the hammock* e a percepção estrutural que favorece a respiração e a ressonância vocal.

As instruções são as seguintes:

- Inicie a exploração para o bocejo muscular usando a curva - C. Quando as mãos estiverem próximas do chão, apoie-as. Flexione os joelhos até que eles também toquem o chão. Dessa posição de joelhos, procure novamente a curva - C na coluna com a intenção de encostar a testa no chão.

- Retorne à posição ereta fazendo o caminho inverso.

- Quando chegar na posição ereta, eleve os braços ainda sensibilizados com o bocejo muscular a sua frente e encontre as duas mãos em formato de concha na região próxima às narinas, como se estivesse segurando uma flor com a intenção de cheirá-la. Explore a respiração com a intenção de cheirar e

perceba a estrutura que se estabelece. Perceba a atividade da cavidade torácica, o movimento intercostal e observe se há movimento lombar. Investigue os detalhes da respiração suave e contínua em seu percurso completo, impulsionada pela imagem de cheirar uma flor. Essa estrutura é uma aliada das explorações vocais explicadas mais adiante.

#### 5.1.1.4.6 Exploração Múltipla 6 - Dança das energias

Essa exploração parte da Caminhada em *Buoyancy*. Na medida em que as explorações avançam, é possível transformá-las em uma dança pessoal que transita pelas sensibilizações das outras energias e pode ser ativada em interação com uma música ou a partir da escuta do ritmo corporal de cada indivíduo. Essa experiência facilita explorações derivadas que levam a descobrir estratégias pessoais de transição voltadas para a sensibilização de outras partes do corpo e outras possibilidades de movimento.

Abaixo, pode-se observar as performers explorando a Dança das Energias.



Imagem 6 - Prática de dia 22 de maio de 2017. Dança das energias. Foto da Autora.

#### 5.1.1.4.7 Exploração Múltipla 7 - Gargalhada em *Radiancy*, respiração e exploração de consoantes

A gargalhada é um relaxante-energizador ligado à energia *Radiancy*. Apesar do fato de gargalhar ser uma atividade agradável, o ato de recriar uma gargalhada para fins de estudo e exploração pode gerar inibições e dificuldades. Por isso, algumas instruções são necessárias para que se possa não só encontrar a ludicidade dessa exploração, mas também ampliar as percepções somáticas desse estímulo.

Essa exploração pode ser realizada da seguinte forma:

- Em um local no espaço, permaneça na posição ereta. Utilize uma das explorações de *Radiancy* para reativar essa energia como informação no corpo.

- Há duas maneiras de iniciar a exploração da gargalhada. A primeira é através de um tremor na região abdominal que gera o impulso para as explorações. A outra é através da injeção de sons vocais com as consoantes z ou v de forma intermitente, que vão repercutir na forma do movimento abdominal e, por fim, se expandir pelo corpo.

Se o explorador conseguir acrescentar ludicidade e curiosidade a esse estudo, aumentam as chances de observar detalhes singulares a respeito da gargalhada como um relaxante-energizador. As possibilidades de gargalhada podem ser exploradas gentilmente, respeitando as singularidades de cada um e sem caricaturas.

Quando o conforto e a curiosidade aumentarem, a voz audível durante a gargalhada pode permitir a exploração de uma agradável diminuição da preocupação em controlar os procedimentos envolvidos. Nesse momento, percebe-se a vivacidade da comunicação relaxante-energizadora de *Radiancy*.



Imagem 7 - Prática de 02 de outubro de 2017. Gargalhada em Radiancy. Imagem de vídeo da Autora.

### 5.1.2. *Pulsões de cena - fala cênica e voz cantada*

“Tons vocais” estão para a palavra falada como os “sobretens” estão para a música, como “subtexto” para o contexto e como “subconsciente” para o consciente.

“Vocal tones” are to be spoken word as “harmonics” are to the fundamental, as “subtext” is to context, and as the “subconscious” is to the conscious.  
(Lessac 1997: 261)

Os *pulsões* de voz e fala cênica utilizaram como base os princípios do Lessac Work (Lessac 1997) com essa ênfase específica e exercitaram as propostas de tradução dos poemas de Emily Dickinson, que se tornaram os textos das cenas.

As sensibilizações descritas a seguir são usualmente utilizadas em conjunto com as anteriores, no entanto, contém ênfases específicas voltadas para a exploração da emissão vocal, da fala cênica e da voz cantada.

#### 5.1.2.1 *Sensibilização da respiração e da ressonância óssea*

##### 5.1.2.1.1 Exploração Respiração e Ressonância 1 - *Humming*/Ressonância em M

- Em posição ereta. Feche os olhos. Com os lábios unidos e o maxilar levemente solto distanciando um pouco os dentes superiores e inferiores, inspire. Na expiração, inicie uma ressonância usando o som contínuo da letra *m*,

em um tom confortável, tentando não imprimir força. Nesse momento, não é necessário investir em volume. Quando o ar terminar, inspire suavemente pelo nariz – essa inspiração normalmente ocorre sem som, tem seu melhor aproveitamento quando sensibilizada pela Exploração Múltipla 5 – Cheirar a Flor – e recomeça a exploração da ressonância com a letra *m*. Perceba que a suave inspiração pode já resgatar a sensação de *Buoyancy*. Se isso acontecer, explore estratégias pessoais de transição dessa energia a diferentes partes do corpo. Essa exploração pode ser associada também à Exploração Múltipla 6 – Dança das Energias.

#### 5.1.2.1.2 Exploração Respiração e Ressonância 2 - Relaxante-energizador - Suspiro

Essa exploração da respiração utiliza a sensibilização em *Potency* Exploração 2 – Bocejo muscular usando a curva - C para desencadear e explorar o suspiro como relaxante-energizador.

As instruções são as seguintes:

- Após desencadear a descida através do movimento da coluna e com a sensibilização do bocejo muscular, no momento em que a cabeça e os braços estiverem confortavelmente pendentes à frente e a coluna formar a curva - C, explore o bocejo muscular ao longo da coluna durante algumas inspirações. Nas expirações, libere suspiros suaves, fáceis e agradáveis. Se bocejos faciais se manifestarem, aceite. Assim que o conforto em suspirar começar a se estabelecer, explore o som da voz gentilmente. Experimente as sensações dessa exploração.

Essas explorações iniciais coordenam respiração e som. No entanto, a respeito dessa interrelação, Lessac (1997: 33) afirma que “a respiração apoia a dinâmica da boa emissão da voz e da fala, mas a corrente de respiração deve ser compreendida como uma corrente diferente e separada da corrente de som

vocal”<sup>3</sup>. O autor garante que “o som vocal é amplificado e fortalecido pela ressonância e pela propagação das ondas sonoras”<sup>4</sup> (1997: 33).

5.1.2.1.3 Exploração 3 - Bocejo facial; *Bocejo vocal/megafone invertido* e Ah, isso é tão bom!

O bocejo desencadeado naturalmente é o que denominamos de bocejo facial. Apresenta características de alongamento superior e lateral nessa região. Nesse processo, o palato mole sobe e a laringe desce levemente. O resultado é uma inspiração profunda. Se, nessa posição, houver emissão vocal, o som emana de forma limpa e clara.

O bocejo vocal compõe a estrutura denominada por Lessac (1997) de *megafone invertido/reverse megaphone*, que é iniciado de forma intencional a partir da observação experimentada no bocejo facial. O *bocejo vocal* é também facial, com a diferença de que é intencional e exploratório. Tal estrutura dinâmica, que deriva necessariamente de explorações singulares a cada indivíduo, favorece a ação da caixa de ressonância predominantemente óssea nas regiões da cabeça e do tórax.

A escuta cinestésica permite perceber a ação da ressonância nessas regiões que é privilegiada por essa estrutura. Quando se descobre as possibilidades da estrutura do *megafone invertido*, elas se tornam referências pessoais para um tipo de emissão vocal que utiliza de forma apurada a ressonância predominantemente óssea.

A exploração do bocejo facial como *pulsor* permite que ele se recrie, a fim de se tornar vocal, sempre que necessário. É (re)afinado através de explorações sempre renovadas acerca do seu início, no suave movimento de separação das arcadas dentárias e na conseqüente subida do palato mole associada à leve descida da laringe, antes mesmo que os lábios se afastem com a intenção de emitir a voz. Dessa forma, o *megafone invertido* se organiza dinamicamente.

---

<sup>3</sup> Breathing is a necessary support for good voice and speech dynamics, the breath should be understood as a distinctly different and separate current from the vocal sound stream. (Lessac 1997:33)

<sup>4</sup> Vocal sound is amplified and strengthened by resonance and wave reflection. (Lessac 1997: 33)

Quando as explorações encontrarem uma postura facial que lembra o processo de desencadeamento do bocejo, a boca usualmente encontra o formato das vogais *o* ou *a*. Assim que o caminho para encontrar essas vogais for trilhado com as explorações do bocejo, pode-se estimular uma sensação de curva - C ao longo da coluna, com a intenção de espreguiçar-se, mantendo a posição ereta. A sensação de bocejo muscular se expande e cria novas percepções de relaxamento ativo criando transição para a experiência de energia *Potency* distribuída pelo corpo.

Depois de investigações com as possibilidades das vogais indicadas, pode-se inserir o verso *Ah (Oh), isso é tão bom!/Oh, this is so good!*. Esse processo cria transição para a sensação somática da relação respiração-ressonância ligada à fala.

As primeiras explorações que Lessac (1997) propõe para criar transição para a fala cênica são através de frases curtas e versos de poesia<sup>5</sup>. A poesia possui uma musicalidade particularmente proveitosa para impregnar essas explorações no texto. Esse é mais um elemento que justifica a seleção de poemas para potencializar as experiências cênicas dessa pesquisa.

#### 5.1.2.2 Sensibilização na Energia Tonal

O trabalho com a energia tonal desenvolve a voz em toda a sua extensão, alcance, poder e projeção. Quando se percebe a postura favorável, é possível direcionar a voz conscientemente.

A sensação característica da energia tonal é uma vibração, em sua maioria óssea, em pontos específicos do corpo, localizados predominantemente nas regiões da cabeça, tórax, abdome e intercostais. As explorações com a energia tonal são muito próximas para os falantes das línguas inglesa e portuguesa, podendo contemplar de forma intuitiva os sons utilizados em ambas as línguas.

---

<sup>5</sup> Ver *Exploration Y-Buzz e +Y-Buzz sentences and poem* em Lessac 1997: 133.



#### 5.1.2.2.1 Exploração Tonal 1 - Sensação de ouvir, diapasão de garfo

- Segure a base de um diapasão de garfo com os dedos polegar e indicador. Bata suavemente a outra extremidade do diapasão em uma base não quebrável. O som resultante pode ser ouvido de diferentes formas. A primeira e mais evidente é através das ondas sonoras que se dissipam pelo ar e estimulam o tímpano. Essa é a escuta considerada “de ouvido”. O processo de ouvir a nossa própria voz passa por esse mecanismo, mas essa é apenas uma das vias. Outra *sensação de ouvir* parte simultaneamente da nossa ressonância corporal.

- A fim de percebê-la de forma mais clara, repita a batida da extremidade do diapasão de garfo para gerar som. Coloque a base (lado em que os dedos estão segurando) em contato com diferentes pontos da cabeça e do rosto a fim de reconhecer as duas formas de escuta ao mesmo tempo. O ponto em que essa experiência se torna mais intensa é quando a base do diapasão ressoante é colocada em contato com a gengiva, logo acima dos dentes superiores. O som do diapasão é percebido pelo ouvido simultaneamente através da vibração pelo ar e através da ressonância corporal. O reconhecimento desse *evento familiar* é útil para vivenciarmos a sensação da voz, ou seja, a *sensação de ouvir* a vibração da própria voz enquanto ela é emitida.

#### 5.1.2.2.2 Exploração Tonal 2 - *Y-Buzz* e vibração

- Após reconhecer a sensação da vibração da própria voz no corpo e tendo exercitado as buscas pelo *bocejo vocal/megafone invertido* é possível explorar o *Y-Buzz*. O *Y-Buzz* é a emissão do som da vogal *i*, em som fechado (envolto pelos lábios, próximo do som de *ü*, da língua alemã) e mais grave do que o tom usado cotidianamente. Após recriar a postura do *megafone invertido*, emita esse som, voltando a atenção para a vibração sonora concentrada na região interna da boca entre a gengiva e os dentes superiores. A chave para encontrar a estrutura do *Y-Buzz* está em explorar as possibilidades do *megafone invertido* e *ouvir* o som grave não somente através do ouvido e, sim, através da vibração concentrada no interior da boca.

- Quando essa exploração estiver familiar, pratique o *Y-Buzz* com uma pulsação suave e ativa nas mãos. Perceba as repercussões desse movimento

no restante do corpo, especialmente nas regiões da cabeça, ombros e tórax. Esse evento familiar desperta a compreensão de relaxamento ativo nas diferentes partes do corpo em que a voz ressoa. Os tons graves da voz podem ser trabalhados em toda a sua gama e colorido com esse recurso.

Abaixo, a performer realiza o *Y-Buzz* em uma prática de estúdio.

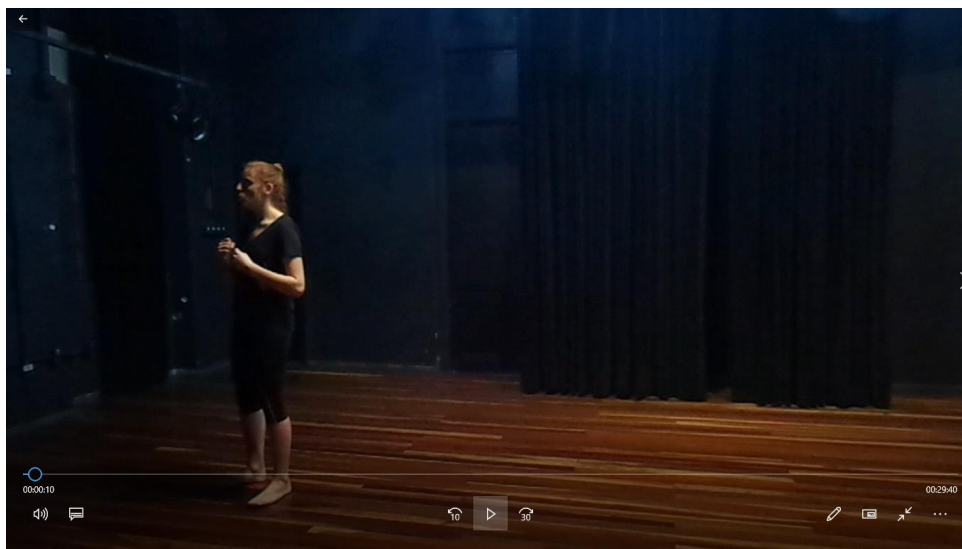


Imagem 8 - Prática de 29 de maio de 2017. *Y-Buzz*. Imagem de vídeo da Autora.

#### 5.1.2.2.3 Exploração Tonal 3 - *Y- Buzz* em corrente tonal (transição para a fala cênica)

- Recupere o *Y-Buzz* e acrescente a pulsação das mãos. O resultado é uma “frase” que pode ser escrita da seguinte forma “*Yiii-Yiii-Yiii...*” Essa “frase” significa que a primeira letra tem a ênfase e o som das vogais seguintes desdobram o primeiro som de forma contínua. O hífen simboliza a interferência da pulsação originada nas mãos, que gera uma repercussão no som e marca o novo início da emissão do Y. Essa “frase” é somente interrompida quando termina a expiração que acompanha a sua emissão. O passo seguinte é inspirar (como se cheirasse a flor) e iniciar a exploração novamente.

- Quando a experimentação até esse ponto se tornar familiar, acrescente uma palavra ou frase curta de um texto. Deve-se inserir a palavra ou frase do meio para o final de um fluxo de expiração, a fim de garantir a transição. Isso quer dizer que uma palavra ou uma frase curta deve ser dita unida à corrente vocal do *Y-buzz*, só depois deve-se inspirar novamente. Essa é a exploração de

transição da energia tonal em *Y-Buzz* para a fala cênica e permite aperfeiçoamento da sensibilização dessa energia durante os estudos de texto.

#### 5.1.2.2.4 Exploração Tonal 4 - +*Y-Buzz* em corrente tonal

O +*Y-Buzz* é uma variação do *Y-Buzz* que compreende o som do ditongo *ei* em um tom logo acima daquele em que estiver sendo explorado o *Y-Buzz*. Ao experimentar o *Y-Buzz* em vibração, a “frase” estudada se torna, como já mencionado, “*Yiii-Yiii-Yiii...*” Ao incorporar o +*Y-Buzz*, a “frase” em corrente se torna “*Yei-Yei-Yei*”, sem quebrar o fluxo da experiência. Ou seja, essas “frases” devem ser exploradas em sequência, uma desencadeando a outra em um mesmo fluxo de expiração acompanhado de voz até que a expiração se complete e haja nova inspiração (impregnada pela Exploração Múltipla 5 - Cheirar a flor) e o estudo reinicie. A sensação é de um “*vibrato sustentado em fluxo livre*”<sup>6</sup> (Lessac 1997:131).

#### 5.1.2.2.5 Exploração Tonal 5 - *Call* em corrente tonal

Segundo a descrição de Lessac (1997), o *call* é um som alegre, ressoante, comparável ao de cantores líricos e oferece ênfase vocal. É uma ponte entre a produção sonora vocal, a fala cênica – em suas modulações de potência e volume – e a voz cantada. É vivenciado através da percepção/procura da postura mais favorável para o *megafone invertido* com uma abertura bucal no formato das variações sonoras da vogal *o*.

A transição do *Y-Buzz* para o *call* se dá pela frase: “*Yiii-Yii-Yii-Yei-Yei-Yei-Yo*”. A vogal final *o* pode assumir suas diferentes variações, que comportam diferentes aberturas de boca, diferentes volumes, tons e pode ser explorada como uma emissão curta ou sustentada. Para os sons mais agudos, ao invés de *Yo*, se utiliza a palavra *Alô/Hello*.

A transição para a voz falada com potencial cênico se faz experimentando palavras e frases de um texto voltado para a cena sem quebrar o fluxo, em um *Yo* ou *Alô* sustentado. As primeiras experiências de transição

---

<sup>6</sup> Sustaining free-flowing vibrato. (Lessac 1997: 131)

para a fala cênica podem lembrar emissões vocais como as de um canto gregoriano. No entanto, na medida que se torna mais familiar, é possível criar transições para qualquer estilo de fala cênica ou canto. Quando essa exploração se tornar rotineira, a simples reativação do *evento familiar* já permite que a informação somática seja incorporada ao texto estudado ou encenado.

Essa exploração abrange também a voz cantada e substitui o estudo de escalas musicais. A transição para a voz cantada acontece de forma exploratória e concentrada na sensação tonal.

#### 5.1.2.2.6 Exploração Tonal 6 - *Y-Buzz* em *carryover* para o *call*; Uô, Nellie!

Essa exploração utiliza uma situação imaginária em improvisação que cria a ressonância inicial em *Y-Buzz* e ajuda na transição para o *call*.

As instruções para essa exploração são as seguintes:

- Em um local do espaço, permaneça na posição ereta. Escolha uma das sensibilizações em *Buoyancy* para criar informação dessa energia no corpo.

- Em seguida, recrie o *Y-Buzz* através do bocejo vocal e da emissão do *Y-Buzz* em corrente tonal com a pulsação.

- Quando o *Buoyancy* e o *Y-Buzz* estiverem impregnados em seu movimento e na ressonância, já é possível entrar na improvisação e gerar transição.

- Imagine que você é o dono de uma égua chamada Nellie e ela está a sua frente, um pouco agitada devido a algum estímulo qualquer. A sua intenção é acalmá-la, lhe fazendo um carinho e dizendo em seu ouvido Uô, Nellie!, como se dissesse, Calma, Nellie!

- A frase Uô, Nellie! deve, sem esforço, vir carregada de *Y-Buzz*. Explore essas possibilidades.

A segunda etapa dessa exploração é a realização da transição para o *call* com essa mesma frase.

- Na situação seguinte, Nellie está levando você em uma carroça e vocês acabam de chegar ao seu destino. Crie a situação em que você está conduzindo a carroça e se comunica com Nellie segurando as rédeas.

- Quando, na improvisação, a carroça chegar e precisar parar, você puxa as rédeas e diz Uô, Nellie!, como se fosse, Pare, Nellie!, em uma voz de comando.

- Não há insatisfação quanto a essa situação, a sua voz de comando serve para a comunicação com Nellie usando firmeza e um pouco mais de volume, já que há uma distância um pouco maior entre vocês.

Aqui, perceba que para adquirir mais volume não é necessário imprimir força. Uma abertura de boca mais acentuada na emissão do *Uô* já supre o volume necessário para emitir a frase com essa intenção. Aqui é explorado um tom baixo do *call*.

Essa exploração permite uma terceira etapa em que o *call* pode ser explorado em um tom mais agudo e com volume compatível com o que conhecemos como “voz projetada”.

- Na seguinte situação, Nellie é uma das primeiras na fila de seis cavalos que levam uma carruagem grande. Você é o condutor dessa carruagem e possui as rédeas que controlam todos os cavalos. Porém, Nellie é a única que responde devidamente aos seus comandos. Explore essa situação.

- Em seguida, algo acontece que assusta todos os cavalos e eles partem em disparada levando você e a carruagem.

- A única forma de parar é dar a instrução Uô, Nellie!, com a intenção de Pare!, mas em um tom um pouco mais agudo e com um volume compatível para que Nellie possa ouvir. Explore essa situação algumas vezes.

Nessa exploração, se observa que a cavidade oral precisa de muito mais abertura, a fim de conseguir o volume necessário para que Nellie ouça o comando. Com uma abertura bucal maior, o tom naturalmente se ajusta para uma modulação mais aguda e a intenção de Pare!, dá a nuance necessária para a comunicação.

Após essas três etapas. É possível tornar essa exploração ainda mais proveitosa se, entre as diferentes modalidades de comunicação da frase Uô, Nellie!, pudermos explorar frases de algum texto em estudo. Essas frases, inicialmente, serão emitidas com a mesma intenção de Calma, Nellie! ou Pare, Nellie! Mas depois que a ressonância for compreendida, o explorador tem condições de criar novos caminhos de transição para outras intenções ou ênfases, em seus textos estudados, mantendo vivas as informações somáticas.

Essa exploração é fundamental, pois permite que o explorador compreenda a transição em uma improvisação com uma narrativa imaginária. Essa compreensão de como a transição pode acontecer em uma cena oferece autonomia ao performer. Assim, em suas criações, fica disponível a criação desses espaços em que as informações somáticas são (re)acessadas. Isso previne que elas se esvaziem diante da quantidade de estímulos a que o artista se expõe, tanto em momentos de criação, como em apresentações.

Na imagem abaixo, as performers estão realizando a primeira etapa de Uô, Nellie!.

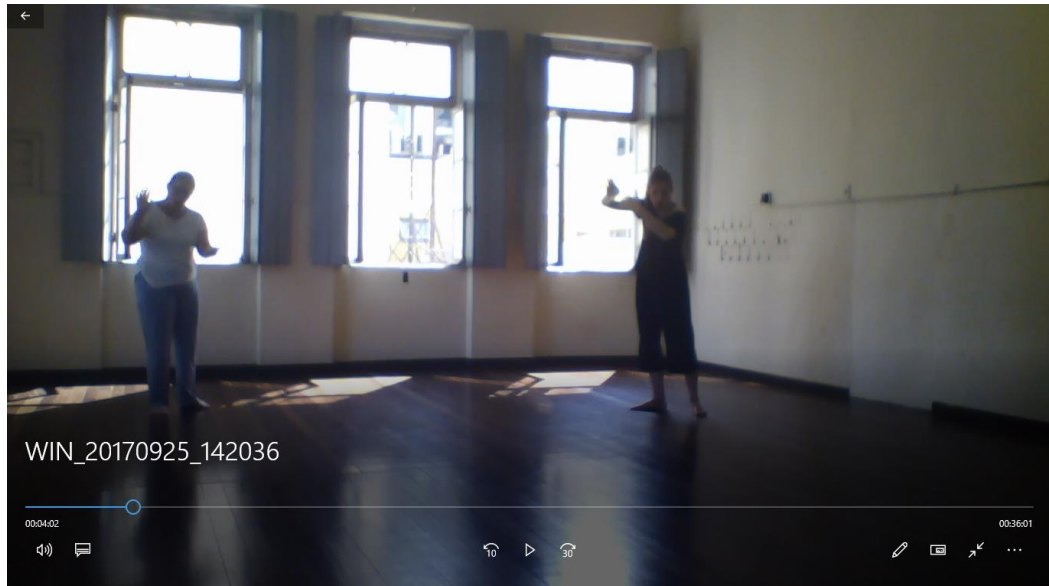


Imagem 9 - Prática de 25 de setembro de 2017. Uô, Nellie! Imagem de vídeo da Autora.

#### 5.1.2.2.7 Exploração Tonal 7 - Feira das frutas, exploração de corrente tonal e improvisação em transição para a voz cantada

Nessa exploração, Lessac (1997) busca inspiração nas emissões vocais dos vendedores de rua, recuperando diferentes estilos e possibilidades. A imaginação do performer o coloca em uma brincadeira de explorar as possibilidades vocais de venda de frutas, cujo som carrega a energia tonal, e o leva a explorar o cantar, em que a corrente tonal desponta em descobertas individuais.

As instruções são as seguintes:

- Imagine-se em uma feira de rua em que você precisa se comunicar com os clientes para vender a melhor fruta de sua banca.

- Entre em cena com seus equipamentos e monte sua banca, utilizando  
A. Exploração Respiração e Ressonância 1 - Humming/Ressonância em M e a  
D. Exploração Múltipla 6 - Dança das energias.

- Na medida em que a sua banca estiver ficando pronta, explore as possibilidades de “venda” da fruta que for a maior atração da sua banca explorando o *Y-Buzz* e o *+Y-Buzz* em corrente tonal. Os nomes de frutas em português que favorecem essa exploração são maçã, melão e mamão, devido à estrutura do *ã*, som de transição ligado à corrente tonal. Neste momento, melodias improvisadas começam a fazer parte da exploração. Há uma diferenciação de volume da voz que também acompanha. Perceba que nesse jogo é sempre possível recuperar as sensibilizações das energias na vogal correspondente, caso algo se perca.

- Em seguida, transite para o *call*. Essa etapa é o ápice da exploração, em que o ritmo e o estilo musical em que você estiver investindo de forma improvisada vai atingir a sua maior desenvoltura e você poderá experimentar a voz cantada com ludicidade e sem compromisso com precisão ou resultados específicos.

Essa exploração, assim como as anteriores, pode ser realizada com uma venda nos olhos. A supressão do estímulo visual auxilia na identificação de possibilidades e combinações exploratórias, além de permitir maior abertura à

experiência. A inibição, causada pelo autojulgamento e autocrítica, exacerbados pelo sentido da visão, tende a ceder quando esse estímulo for reduzido.

O *Y-Buzz*, o *+Y-Buzz* e o *call* trazem diferentes possibilidades de interação com as energias *Potency*, *Buoyancy*, *Radiancy* e *Interenvolvimento*, criando novas possibilidades. A busca pela percepção e pelo domínio dessas interações, através de transições criadas a partir da singularidade dos praticantes, é o processo que leva ao que Lessac (1997) chama de *vida vocal/vocal life*:

A sinergia de todas as energias envolvidas na comunicação vocal ou verbal. “Vocal” é relativo a toda e qualquer atividade fônica, seja a fala, o canto, o canto à tirolesa, o cantarolar, o *call*, o grito, a gargalhada e o choro. “Vida”, no nosso quadro de referência, implica vitalidade, energia, envolvimento, espíritosidade, formação de imagens, consciência atenta e percepção através dos sentidos ao invés do intelecto.<sup>7</sup> (Lessac 1997: 275)

Praticamente todo o alcance da voz feminina pode ser desenvolvido através do *call*, porém a voz masculina se beneficia apenas nos tons mais baixos e é explorada em sua extensão pelas experiências com o *Y-Buzz*, que, por sua vez, beneficia a voz feminina apenas em seus tons mais agudos.

### 5.1.2.3 Sensibilização na Energia Estrutural – em interação com a Energia Tonal

As energias estruturais estão ligadas às sensações musculares e à memória cinestésica que levam à consciência dos desenhos e movimentos da face e da cavidade oral. Elas partem do reconhecimento e do recesso à estrutura do *megafone invertido*.

Os estudos estruturais ajudam a produzir melhor qualidade sonora da voz no trabalho com as vogais. Essa percepção estrutural não é estática, é uma extensão dinâmica e flexível do trabalho tonal utilizando as vogais.

---

<sup>7</sup> The synergy of all the energies involved in vocal or verbal communication. “Vocal” relates to any and all phonated activity, whether it be speaking, singing, calling, screaming, yodelling, laughing, crying, humming and so on. “Life”, in our frame of reference, implies vitality, energy, involvement, spirit, imaging, awareness, and perception through the senses rather than through the intellect. (Lessac 1997: 275)



Esse trabalho contempla todos os sons das vogais que utilizamos em português, mas é muito mais detalhado em inglês. A língua inglesa possui as mesmas vogais que usamos em português, mas seus sons possuem uma gama de variáveis muito mais complexa. A nossa simplificação natural em relação aos sons das vogais na língua portuguesa é a raiz do nosso sotaque quando falamos inglês e da dificuldade de detectar nas palavras que possuem a mesma grafia ou grafias similares. Os sons sutilmente diferentes que alteram o significado, nos passam despercebidos. Os complexos e sutis sons das vogais em inglês são uma fonte de dificuldades e mal-entendidos por vezes ignorados ao falante nativo da língua portuguesa.

A sensibilização da energia estrutural depende dos estudos com o *Y-Buzz*, o *+Y-Buzz* e o *call*. Nas explorações referentes ao *Y-Buzz* os sons das vogais que são diretamente trabalhados são: *u*, *i*. O som de *ê* é trabalhado com o *+ Y-Buzz*. Por fim, os sons das vogais trabalhados em *call* são *ô*, *ó*, *a*, *ã*, *é*.

#### 5.1.2.4 Música das consoantes

Nessa pesquisa, foram trabalhados o *m* (viola) e o *n* (violino), já que a sua relação com consoantes vizinhas como nas palavras *encontro* e *empatia* possui um efeito similar ao que é experienciado em inglês. A apropriação das demais sonoridades dos respectivos instrumentos será aprofundada como desdobramento dessa pesquisa.

##### 5.1.2.4.1 Exploração da Orquestra das Consoantes com *m* (viola) e *n* (violino)

A exploração com o *m* (viola) e o *n* (violino) pode acontecer com as seguintes instruções:

- Encontre um lugar no espaço. Na posição ereta, escolha uma das energias corporais para iniciar a Dança das Energias.
- Quando a Dança das Energias estiver estabelecida, recupere o *Humming/Ressonância* em *M* e explore os movimentos com essas possibilidades.

- Na medida em que encontra essa ressonância, imagine-se tocando uma viola<sup>8</sup>. Vá estudando as possibilidades de movimento, improvisando tocar a viola imaginária. Direcione a sua ressonância em *m* para se aproximar daquilo que poderia ser o som da viola imaginária. Improvise música e dança.

As mesmas indicações podem ser utilizadas para o estudo do *n* violino. No início da exploração, enquanto estiver estudando a ressonância, gradativamente, transforme-a para a letra *n*.

Pode ser necessário assistir a vídeos de solistas desses instrumentos para realizar de forma mais apurada as improvisações. A melhor percepção das sutilezas dos instrumentos pode ser importante para ajudar a criar as analogias entre as sonoridades das consoantes e os instrumentos musicais.

As energias vocais, assim como as corporais, formam um encadeamento interdependente que, após exploração das diferentes ênfases, são complementares e inseparáveis. Interenvolvimento se estabelece quando cada indivíduo explora e reconhece as suas relações com o entorno em cada exploração de corpo e voz e vai refinando as sutilezas percebidas.

Lessac (1997: 262) indica que “uma ênfase de trabalho com a voz deve preceder ao trabalho da fala; assim como o trabalho com o corpo deve ocorrer antes de um trabalho com a voz”<sup>9</sup>. Eu iniciei as sensibilizações seguindo essa ordem. No entanto, em grupo, com os testes de eficiência dos *pulsos*, os performers elencaram certas preferências quanto às ênfases que seriam dadas.

Nos primeiros encontros, as performers decidiram que a ênfase nas sensibilizações das energias vocais deveria vir primeiro em relação às sensibilizações das energias corporais. Mais adiante no processo, elas consideraram que as ênfases deveriam ter igual importância e serem trabalhadas de forma intercalada ou simultânea. Concluiu que o mais eficaz é manter as sensibilizações em igual grau de importância e que possam se interpenetrar desde o início. Porém, é possível que determinadas pessoas

---

<sup>8</sup> Viola d'arco, instrumento de orquestra semelhante ao violino, só que um pouco maior e mais pesado, com cordas mais longas e timbre mais grave.

<sup>9</sup> Speech training should be preceded by voice training; just as voice training should be preceded by body training. (Lessac 1997: 262)

tenham mais facilidade em uma ênfase em relação à outra. Pode haver um grau de singularidade reservado a cada caso.

Por fim, é de suma importância ressaltar que no Lessac Work não há trabalho somente corporal ou somente vocal. Todas as explorações são corpo/voz. Apenas para fins didáticos, em sensibilizações preliminares, pode haver ênfases individuais de forma a facilitar explorações mais interdependentes posteriormente no processo.

### **5.1.3 Pulsos de cena – Viewpoints**

Como já mencionado, os Viewpoints foram explorados como *pulsos* de composição cênica. Eles se tornaram fonte das informações espaço-temporais, interacionais e de jogo de improvisação e foram recorridos como estratégia de transição das percepções somáticas para a cena. Logo, elementos como contracenação, jogo, construção de imagens e metáforas tiveram interação entre a informação somática e a narrativa para cena com princípios dos Viewpoints, na condição de *pulsos*.

As explorações com os Viewpoints individuais são bastante conhecidas por serem propostas a partir de deslocamentos em uma rede ou grade/grid imaginária que dita as regras. Nessa proposta, os Viewpoints individuais foram explorados inicialmente como no exercício de “*raias imaginárias paralelas/lanes*” (Bogart & Landau 2005: 68), explorando essa forma de *topografia*, em que os deslocamentos são restritos a frente e trás, nos limites da raia. Essa estratégia de restrição do espaço teve o objetivo de facilitar a transição das sensibilizações trabalhadas nas energias corporais e vocais para as ações caminhar, agachar, saltar, correr, parar (pausar), que interagiriam em simultaneidade com as explorações dos Viewpoints.

As primeiras experiências com os Viewpoints procuraram explorar cada um em sua especificidade. Os Viewpoints utilizados foram: tempo, duração, relação espacial, música, gesto expressivo, topografia (raias), resposta cinestésica e repetição. Decidi não explicar em detalhes como essas explorações individuais são realizadas porque o Livro dos Viewpoints (Bogart & Landau 2005) já tem uma versão traduzida para o português (Bogart & Landau 2017). Nele, essas explorações estão descritas de forma clara e direta. A seguir

detalho os *pulsores* explorados em nossas práticas de estúdio em coordenação com os Viewpoints, depois de já terem sido explorados individualmente.

#### 5.1.3.1 Viewpoints Exploração 1 – Tempo - início, meio e fim

O *tempo* para os Viewpoints é a rapidez ou a lentidão com a qual se realiza uma ação. Busca consciência da velocidade, incluindo a aceleração e a desaceleração.

As instruções para a exploração são as seguintes:

- Escolha uma ação (caminhar, agachar, saltar, correr) e realize-a explorando seu início, meio e fim. Repita a ação explorando diferentes velocidades, procure as percepções sobre os extremos. Explore a realização das ações em sincronia com o grupo. Explore a sincronização de tempo em aceleração, desaceleração e pausa criando uma escala pessoal dessas passagens por diferentes velocidades e como elas interagem com os pulsores somáticos.

- Experimente a associação de *Potency* com as velocidades mais lentas, *Radiancy* com as mais rápidas. Descubra *Buoyancy* nas transições e nas pausas.

#### 5.1.3.2 Viewpoints Exploração 2 – Tempo - duração

A *duração* envolve o período de tempo em que se fica em uma ação ou em uma velocidade. O aprofundamento das percepções de *duração* é proveitoso para descobrir o tempo necessário para realizar uma ação em cena. De forma complementar, esse estudo revela quando o tempo pode se tornar excessivo para uma ação em cena.

As instruções são as seguintes:

- Escolha uma ação (caminhar, agachar, saltar, correr) e realize-a em um percurso pré-determinado, explorando quanto tempo é necessário para que seja realizada em sua totalidade e quais as variações possíveis.

- Perceba quanto tempo é necessário para que essa ação se impregne de informação somática proveniente de algum dos pulsos e perceba o que é necessário para que essas informações permaneçam circulando no corpo.

- Descubra as *durações* mais confortáveis para cada ação e quais se tornam bastante estranhas do usual para você.

- Repita essas ações com *durações* diferentes, em diálogo com as explorações já conhecidas de diferentes *pulsos somáticos* do Lessac Work.

- Em uma atitude de auto pesquisa, pergunte-se em quais situações as ações ficam bem embebidas nas energias e em quais momentos elas tendem a se esvaziar.

- Perceba o quanto temos a tendência de ficar em nossa “zona de conforto”, em que buscamos velocidades e durações “médias”.

- Depois de perceber as suas tendências pessoais, perceba se as suas variações seguem um ritmo “médio”. Explore variações em ritmos diferentes ou surpreendentes até para você mesmo.

- Explore as relações entre *tempo* e *duração* em coordenação com as energias corporais *Buoyancy*, *Potency* e *Radiancy*.

### 5.1.3.3 Viewpoints Exploração 3 – Raias - definição e experimentação da estrutura

- Utilizando a imaginação, demarque raias em linha reta, semelhantes às raias de uma piscina olímpica.

- Cada participante se coloca lado a lado e deve deslocar-se em paralelo aos demais, sempre dentro dos limites da sua raia.

- Os movimentos explorados em improvisação estão restritos a caminhar, correr, agachar, levantar, saltar, parar sensibilizadas pelas energias corporais.

- Cada participante deve manter-se atento às movimentações dos exploradores das demais raias e procurar entrar em conexão com os demais participantes.

- O motivo para a movimentação deve ser em resposta (cinestésica) a algum movimento dos demais.

Na imagem abaixo, é possível observar como trabalhamos com a estrutura das *raias*.

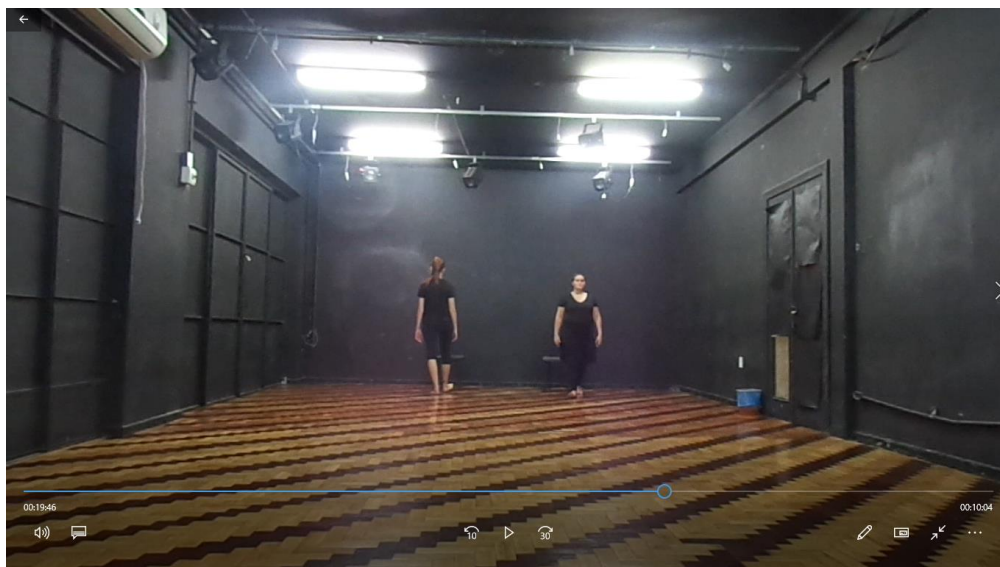


Imagem 10 - Prática de 22 de maio de 2017. Raias. Imagem de vídeo da Autora.

#### 5.1.3.4 Viewpoints Exploração 4 – Resposta cinestésica - reação espontânea a qualquer movimento do entorno.

Esse Viewpoint ajuda na compreensão da relação de cada indivíduo com os acontecimentos do entorno. Quando a *resposta cinestésica* é explorada em seu detalhe, até mesmo uma ação ou um acontecimento muito sutil pode gerar impacto no explorador. Essas informações são muito valiosas e a *resposta cinestésica* pode ser considerada uma “ponte” imediata entre informações somáticas (essencialmente intracorpóreas) e o mundo exterior. A energia correspondente às respostas ao entorno, no Lessac Work é chamada de Interenvolvimento. Essa relação de transição é bastante intuitiva e poderia ser considerada evidente para o praticante experiente. No entanto, não pode ser considerada como informação dada, óbvia.

As instruções para explorar as respostas cinestésicas são as seguintes:

- Recrie uma das sensibilizações das energias corporais já estudadas, à sua escolha.

- Inicie o deslocamento com uma das ações estudadas – caminhar, correr, saltar, agachar.

- Transite pelas demais energias, através do estímulo inicial.

- Em deslocamentos nas *raias*, com o uso das ações, inclua pausas e explore respostas a diferentes tipos de estímulos do entorno.

- Permita que os acontecimentos, até mesmo os mais sutis, afetem seus movimentos e sugiram respostas.

- Explore os graus de atenção a oportunidades, crie disponibilidade e abertura para percebê-las e aproveitá-las.

#### *5.1.3.5 Viewpoints Exploração 5 – Repetição - Utilização dos Viewpoints de tempo, duração e resposta cinestésica de forma a que sejam influenciados pela repetição.*

A repetição está ligada à resposta cinestésica e pode ser explorada também em relação ao tempo e à duração.

As indicações a seguir podem ser proveitosas:

- Nas *raias*, sensibilize *pulsos somáticos* nas ações caminhar, correr, agachar e saltar.

- Em seguida, leve sua atenção para as possibilidades de *tempo* e *duração*.

- Quando perceber que as sensibilizações iniciais estão presentes nas ações, amplie o campo de atenção para as possibilidades de *resposta cinestésica*.

- A *repetição* pode acontecer quando nos contaminamos com algo que outro explorador está experimentando. Podemos repetir uma ação, uma pausa, uma velocidade, etc. É possível também repetir algo que aconteceu antes, como uma retomada. As repetições podem ser internas (repetir algo feito por você mesmo), externas (algo que alguém realizou), simultâneas e em sequência (logo após).

#### 5.1.3.6 Viewpoints Exploração 6 – Relação espacial

As explorações espaciais são muito proveitosamente exploradas em conjunto com outros Viewpoints com deslocamentos na grade/grid. Nossas explorações espaciais iniciais aconteceram nas *raias*.

As instruções podem ser como as seguintes:

- Nas raias, encontre os *pulsores somáticos* já estudados nas ações caminhar, correr, agachar e saltar.

- Crie pausas em conjunto, em acordo silencioso. Retome o movimento em coordenação e sincronia com os demais participantes através da resposta cinestésica.

- Quando estiver nas pausas, perceba o desenho no espaço criado pelo posicionamento dos participantes.

As explorações de espaço foram retomadas quando as improvisações livres começaram a acontecer.

#### 5.1.3.7 Exploração 7 – Música

As explorações com a música iniciaram após os primeiros estudos com as energias corporais e vocais e quando os Viewpoints já haviam sido vivenciados individualmente. As primeiras coordenações com vários elementos começaram e, em seguida, o músico passou a juntar-se a nós em dias de prática. Ele não esteve presente em todos os encontros, mas foi criando regularidade e aumentando a frequência na medida em que o processo foi avançando.

Fernando Zaslavsky contracenou como mais um artista criador, com suas composições. As suas contribuições de ritmo e estilo foram acolhidas e estudadas nas práticas. Sua impressionante capacidade de gerar diálogo na forma de respostas e propostas ampliou o campo de ação e de criação das performers. As relações entre as performers e a música são discutidas no Capítulo 6.

Na imagem abaixo, as performers estão explorando a estrutura das *raias* em coordenação com os estímulos musicais.





Imagem 11 - Prática de 21 de junho de 2017. Raias e música. Imagem de vídeo da Autora.

#### 5.1.3.8 Exploração 8 – Desestruturata - Abandono das raias

Com o gradativo abandono das *raias*, as performers foram despertando para as possibilidades de jogo em cena aberta e improvisação livre. Os elementos estudados foram variando de ênfase em novas experimentações inter-relacionadas e mais complexas, que geraram as cenas improvisadas da Etapa 2 e as cenas marcadas/coreografadas da Etapa 3.

Na exploração abaixo, é possível observar o uso do espaço sem a estrutura das *raias*.



Imagem 12 - Prática de 26 de julho de 2017. Desestruturata. Imagem de vídeo da Autora.

### 5.1.3.9 Exploração 9 – Gesto

Bogart e Landau (2005) sugerem que os gestos sejam trabalhados em duas categorias: expressivo e comportamental. Os comportamentais estão no âmbito do dia-a-dia, no movimento e na comunicação. Os expressivos estão ligados a ideias (conceitos) e emoções, e são essencialmente indiretos. As autoras definem: “pode-se dizer que o gesto comportamental é *prosaico* e o gesto expressivo é *poético*”<sup>10</sup> (Bogart & Landau 2005: 49).

As instruções para despertar essas improvisações utilizaram frases como:

- Perceba o que está por trás do gesto.
- Mova-se no espaço com o gesto, perceba as emoções que brotam das relações entre os *pulsos*.

As explorações de gesto ajudaram a criar transição entre as ações, caminhar, correr, saltar e agachar para outras possibilidades, buscando criar um novo patamar de transição, em que as ações sensibilizadas pelas energias poderiam encontrar novas formas de transição que mantivessem informações somáticas. As explorações de gestos que despertassem ideias, sentimentos ou que remetesse aos universos dos poemas prepararam o “terreno” para as cenas.

#### 5.1.4. *Pulsos* de texto e de tradução

As relações de encontro e tradução dos poemas selecionados de Emily Dickinson ocorreram durante todo o período de prática, de maio de 2017 a maio de 2018. As propostas de tradução, preparadas por mim, foram trabalhadas, testadas e aprimoradas em sala de ensaio, no processo de criação.

O processo entre línguas, que por vezes abraçou tradução como encontro/proximidade com o irreconciliável, gerou relação e negociação com os

---

<sup>10</sup> One could say that Behavioral Gestures are *prosaic* and Expressive Gestures are *poetic*. (Bogart & Landau 2005: 49)

elementos da cena e da abordagem de corpo e voz, criando pistas a respeito de uma forma de *tradução corporificada*. Os rascunhos de tradução ganharam um tom polifônico em estudos que se concretizaram em cena.

A dramaturgia foi construída com os elementos de PerFormAção, incluindo suas repercussões e interações com o trabalho de tradução. O trabalho com poesia potencializou os *pulsos* de corpo e voz e criou mobilidade para estudá-los em cena.

A postura experimental de Emily Dickinson em sua produção textual trouxe um elemento essencial para o trânsito entre o que pesquisamos como técnica para o artista e a descoberta do potencial expressivo da poesia. Essa relação instigou o funcionamento das investigações.

Aqui estão listados os elementos de PerFormAção que interferiram de forma mais significativa na experiência de tradução:

- Energias tonal e estrutural: emissão vocal e palavras;
- Sentido e o sentir das palavras – negociações entre voz e movimento;
- Repetição;
- Musicalidade e ritmo (fala, movimento, música e dança);
- Sintaxe – funções das palavras nas frases;
- Transferências (perdas e ganhos) de semântica (sincrônica – o sentido atual das palavras), morfologia (flexões das palavras) e rimas entre línguas.

Inicialmente, conforme imagem abaixo, os textos foram sendo memorizados durante as vivências de ensaio, em que os estímulos somáticos e os Viewpoints criaram PerFormAção com as propostas de tradução dos poemas.

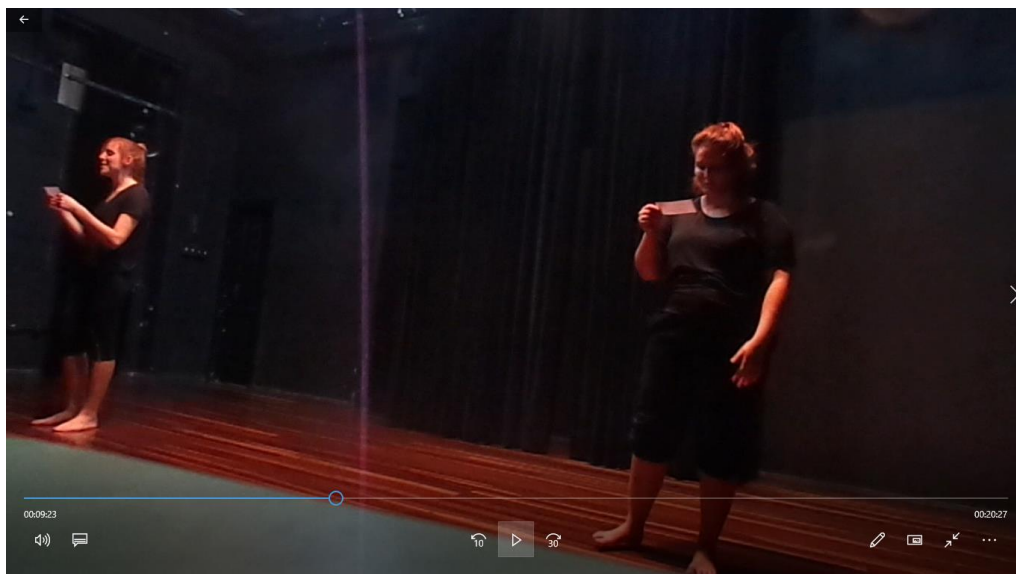


Imagem 13 - Prática de 29 de maio de 2017. Trabalho com texto (memorização em cena, na estrutura das raias). Imagem de vídeo da autora.

Nas primeiras vivências vocais, as performers não inseriam os textos nas improvisações sem antes explorarem sons, vogais e consoantes pertencentes às sensibilizações dos *pulsores*. Somente quando se sentiam preparadas e em pleno jogo imagético improvisacional, os poemas começavam a aparecer.

Pequenos pedaços de papel impressos com os poemas serviram de apoio para que o trabalho de memorização pudesse acontecer em jogo de improvisação. Na medida em que as performers foram se tornando mais proficientes na orquestração dos *pulsores*, elas sentiram a necessidade de trabalhar a memorização e o estudo dos poemas fora do espaço da sala de ensaio.

A partir desse momento, a atenção passou para a projeção/ressonância e para a qualidade da fala cênica. A articulação e as ênfases passaram a incluir as pesquisas pessoais dando profundidade e acrescentando camadas de complexidade às criações. Na última etapa das investigações, que antecederam a apresentação do dia 25 de maio de 2018, as explorações com a voz cantada ganharam espaço.

Como exemplo dos processos de tradução, escolhi os poemas *I felt a cleaving in my mind* e *If I can stop one heart from braking*:

937	
Senti na mente algo rompido	I felt a cleaving in my mind -
Como se fosse repartido	As if my brain had split -
Tentei sincronizar, ponto a ponto,	I tried to match it - Seam by Seam -
Mas não consegui encaixar	But could not make them fit.
Lutei para unir o pensamento perdido	The thought behind, I strove to join
Ao pensamento decorrido,	Unto the thought before -
Mas a sequência escapou da minha mão	But sequence unravelled out of Sound
Como bolinhas pelo chão.	Like Balls - upon a Floor-

O sufixo *ido* de *partido*, *rompido*, *perdido* e *decorrido* jogam com algo que ficou no passado e o *rompido* entra no lugar do *split* como onomatopeia do romper/explodir pela explosão da letra *p*. Aqui se vê um exemplo de como encaramos o sentido e o sentir das palavras, negociando *split* por *rompido*. Essa sequência interfere também na musicalidade e no ritmo – fala, movimento, música e dança – que vivenciamos em português e se afasta do que se vivencia em inglês. *Fit*, que equivale a *encaixar*, perde esse efeito complementar com o *it* de *split*, mas em português, ganha na sua rima com *perdido*, *rompido*, e se une a *decorrido*, em referência ao pensamento anterior ao *perdido*. Essa sequência gera outro efeito de complementaridade, de quase irreconciliável repetição, tão perturbadora quanto esquecer o que se estava pensando enquanto se pensava.

Enquanto *before* e *floor* criam sonoridade e complementaridade em inglês, *chão* e *mão* se complementam em português. *Chão* e *mão* são os opostos entre a posse e a perda do pensamento. Aqui se criam novas relações de oposição que são diferentes do original, mas complementares ao criar uma relação entre algo que se retém e que se perde na linha de tempo entre antes e agora.

*Balls upon the floor* é um verso que em sua sonoridade em inglês nos remeteu a ideia de que seriam bolas pequenas. A sonoridade da tradução literal, *bolas pelo chão*, nos remeteu a bolas maiores. A alteração de morfologia, *bolinhas*, no diminutivo, recria a imagem sentida no uso do poema em cena. A opção de tradução foi pela palavra no diminutivo: *bolinhas pelo chão*. Além disso,

palavra *bolinhas* multiplica o número de bolas que são perdidas e condiz com a sensação que se tem ao pronunciar o poema. A sensação experimentada foi de que as bolas espalhadas seriam numerosas e pequenas aumentando a perda irremediável, que foi multiplicada na tradução. A musicalidade de *balls upon the floor* e *bolinhas pelo chão* não é comparável, mas a opção pela tradução da palavra no diminutivo foi realizada devido ao movimento em que se sentiu a perda como multiplicada, em estilhaços.

A proposta inicial de tradução para *Seam by Seam* era *ponto por ponto*, como o ponto de costura, no ato de costurar duas extremidades de um tecido. A opção pela preposição *por* intentava ressaltar que seria um de cada vez, através da aliteração com a letra *p*. Na vivência do poema, em cena, foi realizada a escolha de tradução para *ponto a ponto*, devido ao seu encadeamento sonoro *ponto-a-ponto*. A opção pela sonoridade da continuidade em contraponto com a sensação de som *staccato* oferecida pela letra *p* se deu no transcorrer do teste em cena. Aspectos dessa escolha se observam no trecho a seguir de transcrição de um ensaio:

*P<sup>11</sup> - Acho que eles funcionam. Gostei do ponto a ponto.*

*B - Eu gostei também.*

*P - Eu acho que pode mudar para ponto a ponto. Fica mais sonoro. Essas coisas que acontecem, a gente tem que ouvir. Então, a gente já pode transformar agora essa tradução.*

Em outro exemplo:

Se eu puder impedir um pesar	If I can stop one heart from breaking
Minha vida não terá sido em vão	I shall not live in vain
Se eu puder confortar uma vida	If I can ease one Life the Aching
Aliviar uma dor	Or cool one Pain

<sup>11</sup> Conforme as diretrizes apresentadas no capítulo 4, nas transcrições de áudio A, B e C são os performers e P refere-se à pesquisadora.

Ou ajudar um frágil passarinho a encontrar o ninho	Or help one fainting robin Unto his nest again
Minha vida não terá sido em vão.	I shall not live in Vain.

Algumas opções de tradução podem ser observadas no seguinte trecho de transcrição do áudio de um ensaio:

*B - Confortar... sempre sai consolar.*

*P - Consolar, pode ser. Como é que ele é pra ti?*

*A - Não, pra mim, eu sempre falo confortar.*

*B - Eu tenho que aprender: confortar.*

*P - Ou ele pode ser para uma de vocês, uma coisa e para outra, outra.*

*B - Não.*

*P - Porque as palavras parecem sinônimas.*

*B - Eu não acho que confortar seja o mesmo que consolar. Consolar parece uma coisa mais triste.*

*A - É. Parece mais triste.*

*P - E confortar parece mais um carinho.*

*B - Mais acolhedor.*

*P - É. A ideia do poema é mais acolhedora mesmo.*

Nesse trecho, a compreensão das palavras, a sua temperatura e as relações de afeto definiram as escolhas. Essa relação nos permitiu criar essa leitura do universo de Emily Dickinson.

No verso *I shall not live in vain/Minha vida não terá sido em vão*, a opção de tradução evidencia uma mudança na escolha de palavras na frase. Optamos por substituir *I*, ou seja, *eu*, por *minha vida* para poder aproximar o sentido desse verso a uma frase mais sonora na língua portuguesa que possui a mesma linha semântica. Essa alteração criou um padrão sonoro mais acolhedor na língua portuguesa, especialmente pela possível lembrança de já se ter ouvido essa expressão em outros contextos. Assim, poderíamos considerar que “a vida não terá sido em vão” também por esses motivos a mais que Dickinson oferece: confortar uma vida, aliviar uma dor ou ajudar um frágil passarinho a encontrar o ninho.

As explorações de tradução criaram aproximação com os textos dos poemas. Essa vivência foi necessária e, poderia dizer, indispensável. A nossa relação com os *pulsos* esteve sempre direcionada para o desencadeamento, convivência e transição de percepções somáticas extremamente pessoais.

Nesse contexto, as nossas relações com palavras da língua portuguesa pareciam demandar escolhas pertencentes a nossa cultura e ao nosso tempo. As traduções já existentes, consultadas, revelam as relações com a palavra pertencentes aos universos subjetivos dos tradutores, homens, e que têm origem e vivência em outros espaços e tempos brasileiros. As nossas discussões e experiências com os microuniversos dos poemas, seus temas, significados, sons e imagens foram lidos de forma única nesse processo e estão circunscritos por nossos movimentos artístico-culturais.

### **5.1.5. Influências complementares nas explorações múltiplas**

#### *5.1.5.1 Exploração complementar 1 – Johnstone – Janeiro, segunda, um*

A abordagem de Johnstone (1987: 27) busca por “concentrar-se nas relações entre estanhos, e em formas de combinar a imaginação de duas pessoas em adição, ao invés da subtração”<sup>12</sup>. Recuperada dos meus estudos de mestrado, essa exploração oferece a descoberta da capacidade de narrativa

---

<sup>12</sup> To concentrate on relationships between strangers, and on ways of combining the imagination of two people which would be additive, rather than subtractive. (Johnstone 1987: 27)



e de espontaneidade. Esses são ganhos do trabalho com as propostas do diretor inglês Keith Johnstone.

Dentre as técnicas utilizadas, está o trabalho sobre aceitar ou recusar as propostas a fim de criar narrativa e aceitar o “erro”, ou seja, o inesperado como material de improvisação. Utilizamos o jogo *Janeiro, segunda, um* para esses fins.

*Janeiro, segunda, um* é trabalhado para exemplificar o funcionamento a partir de dominâncias diferentes da inteligência. Em pé e dispostos em círculo, os participantes devem encontrar um ritmo quaternário em conjunto. Em três tempos, as mãos batem nas coxas e no quarto tempo, faz-se uma pausa com as mãos suspensas. Quando o ritmo estiver introjetado de acordo com a escuta do grupo, sem acelerar ou ralentar, um dos membros do círculo inicia o exercício dizendo: janeiro, segunda, um para cada um dos primeiros 3 tempos do ritmo, permanecendo em silêncio no quarto tempo. O participante ao lado será o seguinte, mas deverá dizer: fevereiro, terça, dois, e assim por diante. Os meses deverão ir até o fim, assim como os dias da semana e do mês. Em dado momento, os meses e os dias do mês continuam e os dias da semana recomeçam. Quando alguém errar, o jogo volta para Janeiro, segunda, um, para recomeçar. Assim, os graus de dificuldade vão aumentando e os participantes aceitam seus erros, aceitam o jogo, não antecipam a sua participação e se engajam em pensamento corporizado com ritmo compartilhado.

#### *5.1.5.2 Exploração complementar 2 – Ouvir com a pele*

Nessa exploração, os participantes são convidados a perceber como se torna possível “ouvir com a pele”. Em duplas, um participante toma o lugar de “explorador” (que toca o corpo do outro a fim de explorar o movimento) e outro se torna o “explorado” (que recebe o toque e se movimenta de olhos vendados livremente pelo espaço usando uma música como inspiração). É uma troca entre o estímulo que se dá e o movimento que reverbera de volta. Os participantes informam-se mutuamente em movimentos inspirados na prática de Contato Improvisação. Há uma relação em que o toque da pele “desperta” formas apuradas de atenção em uma espécie de abertura, uma “dança de exploração”. Os participantes se tornam conscientes de sua experiência individual e relacional

ao negociar entre aceitar e propor, percebendo as necessidades e impulsos do outro praticante. O explorador deve resolver a questão: “como é ouvir com a pele?”.

Essa exploração foi inspirada em uma prática de Contato Improvisação em um curso com Andrew Harwood (2010) e uma publicação de Ashley Montagu (1988), *Tocar o significado humano da pele*. Foi desenvolvida durante o período de mestrado (DONADEL, 2012) e recuperada nessa pesquisa pela sua profundidade e pertinência. Utilizamos a música de Will Ackermann, artista recomendado por Anne Bogart e Tina Landau (2005) para exercícios com os Viewpoints.

### **5.1.6 Finalização e documentação da Etapa 1**

Os encontros de prática durante essa etapa tiveram a duração de até 3 horas e os grupos de *pulsos* corporais, vocais/textos e de espaço/interação foram gradativamente explorados. Como saldo do processo até esse ponto, o grupo adquiriu capacidade de composição cênica revisando as experiências somáticas e construiu a sensação de *afinação* e *(re)afinação*.

Na medida que esses momentos foram se tornando mais familiares, a minha condução foi determinando cada vez menos o andamento das sessões e as escolhas dos performers foram dando o contorno das práticas. A partir desse ponto, eu comecei a adicionar e propor novos desafios a cada sessão como tentativa de criar estímulos de transição entre os princípios somáticos e as interações em improvisação, além de propor múltiplas combinações.

A ideia de figurino, inicialmente, era caracterizar o cotidiano de ensaio (calça, camiseta preta e pés descalços) e ressaltar o movimento do corpo como produtor de imagens e ideias. Essa proposta configurou o figurino na Etapa 1. Através do figurino (ou da “falta” dele), a frieza da técnica poderia se alternar com a atmosfera lírica criada através da comunicação gestual e sonora dos performers. A espontaneidade e o conforto do gesto nestas vestimentas denotariam clareza e síntese, elementos fundamentais para esta experiência.

Essa etapa teve sua conclusão no dia 26 de julho de 2017, no dia em que os trabalhos sofreram uma interrupção, que se estendeu até o dia 25 de setembro do mesmo ano, devido ao fato de que uma das performers precisou se

recuperar de uma lesão no pulso ocasionada por um acidente em outro trabalho. A necessidade dessa interrupção marca o final da primeira etapa, já que todos os *pulsores* haviam sido explorados.

A Etapa1 permitiu que todos os elementos estudados pudessem ser revisitados posteriormente para a criação do experimento cênico resultante da Etapa 2. Os registros dessa Etapa 1 reuniram as minhas observações acerca das práticas, fotos, gravações de áudio e vídeo durante as sessões. A seguir, descrevo a Etapa 2.

## 5.2 ETAPA 2

As práticas de estúdio entre o dia 25 de setembro e 16 de novembro delimitam essa etapa. Ocorreram em salas do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em salas da Associação do Centro Cultural Companhia de Arte. Houve uma prática ao ar livre no Parque Farroupilha (Redenção) que antecedeu a apresentação do dia 16 de novembro de 2017.

Nessa etapa, todas as práticas tiveram característica improvisacional e foram realizadas sem interrupção, como se o espetáculo estivesse sendo realizado naquele momento. Depois de diálogos e combinações iniciais, os performers realizavam o experimento de forma autônoma e encerravam em conjunto, em acordo silencioso. As práticas dessa etapa resgataram os elementos de PerFormAção na forma com que foram descritos na seção anterior, um repertório de *pulsores*, em sua maioria escolhidos pelos performers.

Com o trânsito mais facilitado e a familiaridade com os *pulsores*, foi-se criando uma poética do corpo e da voz que resultou na transformação desses *pulsores*, conforme as escolhas e necessidades de cada performer, durante a apresentação do experimento cênico do dia 16 de novembro de 2017. Essa apresentação foi realizada pouco antes da etapa de qualificação dessa pesquisa.

A sessão foi gratuita, aberta ao público e transmitida ao vivo em um canal online da UFRGS TV-Rede Multídeos. O experimento teve acessos em diferentes estados do Brasil: Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Internacionalmente foi acompanhado nos Estados Unidos, no Reino Unido, na França e na Dinamarca, segundo dados da UFRGS TV. Infelizmente, esse

registro em vídeo foi perdido por um defeito técnico dos equipamentos e não pôde fazer parte da documentação. Porém, os registros fotográficos remontaram as vivências desse experimento e fizeram parte do material utilizado na Etapa 3, como parte integrante do processo de criação e marcação/coreografia de cenas da peça-estudo.

Dentre as informações do Lessac Work descritas anteriormente, algumas foram úteis para desencadear os primeiros *eventos familiares* de cada sensibilização. Uma vez sensibilizados, esses eventos não precisaram de numerosas repetições para serem recuperados. O fenômeno que se apresentou foi o de *reconhecer*. Ao experimentar algumas vezes e *reconhecer* o funcionamento do *pulsor*, não é mais possível desligar ou desaprender o que foi vivenciado. Como nos referíamos em sala de ensaio, “depois de ver não existe desver”.

Os *pulsos somáticos* se revelaram importantes estratégias de *afinação* e *(re)afinação* de corpo e voz, devido a sua ligação pessoal com cada praticante. Inicialmente chamados de *gatilhos*, os *pulsos* foram denominados pelas performers como itens de um “guarda-roupas” de estratégias somáticas individuais.

As sensibilizações que tiveram a característica de desencadeadoras de reconhecimento das informações somáticas foram:

- *Buoyancy* Exploração 1 - Flutuação;
- *Buoyancy* Exploração 2 - Dialetos de flutuação;
- *Buoyancy* Exploração 3 - Flutuação em movimento; Agachar e erguer-se em flutuação;
- *Potency* Exploração 1 - Bocejo muscular nos braços;
- *Radiancy* Exploração 3 - Dialeto de *Radiancy*; Balançando na rede/*Rocking in the hammock*;
- Exploração Múltipla 4 - Percepção do centro do corpo;
- Exploração Múltipla 5 - Cheirar a flor;
- Exploração Respiração e Ressonância 2 - Relaxante-energizador: Suspiro ;

- Exploração Tonal 6 - Feira das frutas, exploração de corrente tonal e improvisação em transição para a voz cantada. Essa exploração ampliou os usos dos outros *pulsos* vocais, criou novas combinações e foi realizada com o auxílio do músico.

A essas explorações, as performers atribuíram importância inicial, a fim de conhecer e reconhecer os *eventos familiares* correspondentes.

No entanto, o transcorrer do processo revelou que um número de *pulsos* mantinha um caráter processual e que, por essa razão, concentravam potencial de reativadores de informação somática. Esses *pulsos* tiveram função contínua e indispensável. Foram, assim, considerados os mais úteis pelas performers no período final do processo, nas Etapas 2 e 3, já que foram os mais utilizados e transformados conforme as necessidades de (re)afinação singulares a cada praticante. Foram os seguintes:

- *Buoyancy* Exploração 4 - Caminhada em *Buoyancy*;
- *Potency* Exploração 2 - Bocejo muscular usando a curva - C;
- *Radiancy* Exploração 1 - *Radiancy* no foco; Procurar o coelho;
- *Radiancy* Exploração 2 - Dialeto de *Radiancy*; Cachorrinho na janela;
- *Radiancy* Exploração 4 - Dialeto de *Radiancy*; *Sprinkle*/salto; dança da corda;
- Exploração Múltipla 1 - Corrida em *scoop* (escavar) sem deslocamento, em suspensão;
- Exploração Múltipla 3 - Corrida em *scoop* com deslocamento, em suspensão;
- Exploração Múltipla 6 - Dança das energias; Exploração 1 - *Humming*/Ressonância em M;
- Exploração 3 - Bocejo facial; *Bocejo vocal/megafone invertido* e Ah, isso é tão bom!;
- Exploração Tonal 2 - *Y-Buzz* e vibração;
- Exploração Tonal 3 - *Y-Buzz* em corrente tonal (transição para a fala cênica);

- Exploração Tonal 4 - *Call* em corrente tonal;
- Exploração Tonal 5 - *Y-Buzz* em transição para o *call*; Uô, Nellie!;
- Explorações em energia estrutural: sons das vogais trabalhados em *call* - ô, ó, a, ã, é;

Os seguintes Viewpoints tiveram papel fundamental na condição de *pulsores* de cenas:

- Tempo;
- Duração;
- Resposta cinestésica;
- Repetição;
- Relação espacial;
- Música;
- Gesto.

Os poemas adicionados nessa etapa foram: 650 – Pain has an Element of Blank; 701 – A Thought went up my mind today; 953 – A Door just opened on a street; 1212 – A word is dead; 1732 – My life closed twice before its close.

Até o final dessa etapa, as composições musicais eram improvisadas em interação e coordenação. Os poemas foram explorados a partir da composição gestual, sonora e espacial que se estabeleceu no momento, em improvisação.

Nesse período, foram realizadas pesquisas de objetos de cena. Os objetos pesquisados foram dois tecidos de renda branca, uma máquina fotográfica e uma máquina de bolhas de sabão. O músico utilizou uma cadeira para tocar o violão acústico.

Os tecidos de renda serviram de teste para uma criação de figurino em cena, em que as performers poderiam pesquisar a manipulação dos tecidos como se fossem possibilidades de figurino ou acessório. A cor branca remete a um dado biográfico de Emily Dickinson (Daghlian 1989), que a partir de certa idade passou a vestir-se apenas com roupas brancas. Esse objeto não foi mais explorado na Etapa 3, já que contribuiu para o processo de forma muito limitada.

A pesquisa de objeto cênico foi realizada com o uso de uma máquina fotográfica. O objetivo foi criar outro ponto de vista da cena, que poderia ser posteriormente utilizado para as descrições da tese. Tinha o objetivo também de inserir um objeto de tecnologia que poderia oferecer outro ponto de vista aos espectadores que acompanhariam a transmissão ao vivo por streaming proporcionada pela UFRGS TV. Essa pesquisa não avançou, pois demandou recursos tecnológicos de que não dispúnhamos.

O uso de uma máquina de bolhas de sabão, a ser acionada no final do experimento, teve o objetivo de criar relação com o poema *I felt a cleaving in my mind*, em que Dickinson descreve a sensação de rompimento repentino e esquecimento de um pensamento “como bolinhas que se espalham pelo chão”. No caso do nosso contexto, “um pensamento se romperia” para que o experimento se encerrasse, quando bolhas de sabão fossem liberadas no ambiente da cena, sintetizando a fragilidade, a delicadeza e a efemeridade do momento presente e sua inevitável ruptura. As bolhas de sabão foram utilizadas na apresentação que encerrou a Etapa 2. No entanto, não foi retomada para a peça-estudo resultante da Etapa 3. Nessa última, a peça seria apresentada em outra sala de espetáculo, bem maior, e as bolhas de sabão perderiam o seu impacto.

Assim como na etapa anterior, os elementos do Lessac Work e dos Viewpoints foram selecionados de forma improvisacional pelas performers. Assim, foram geradas as sequências de movimentos e a ordem em que os poemas foram apresentados. As melodias no violão também foram inteiramente improvisacionais e resultaram da interação naquele momento.

A “procura por Emily” em improvisação num processo de afinação somática que permitiu revisitação dos pulsos gerou uma oscilação entre as possibilidades de “encontrá-la” e o risco de “perdê-la”. Essa instabilidade trouxe ao experimento uma atmosfera performativa. Tal atmosfera, incluindo a relação com uma transmissão ao vivo por streaming, incluiu o flerte com a ampliação e o realce das informações perceptivas expressas pelos artistas, tensionando questões complexas como a representação e o processo de criação, que podem ser ao mesmo tempo um rompimento e uma conciliação, estimulando o espontâneo ao invés do ensaiado (Cohen, 2002). A concepção deste exercício pensou também sobre características performativas de uma busca pela

plasticidade do corpo e sua energia, sua relação com o espaço e sua imprevisibilidade (Jacob 2016).

Essa seção se dedica à descrição do processo vivido na Etapa 2 com imagens da prática do dia 08 de novembro de 2017 e da apresentação do dia 16 de novembro do mesmo ano. As fotos são de Jessica Barbosa. O material tem um caráter processual e experimental. Considerei pertinente uma experimentação de descrição em que essas imagens são intercaladas com os poemas trabalhados, em um cotejo entre processo de sala de ensaio e processo de apresentação.

Através de uma inquietação acerca das minhas expectativas para a descrição do processo, busquei inspiração que pudesse preencher o que eu estava precisando. Porém, houve certo momento tristeza ao não encontrar nenhuma resposta que contemplasse o que eu estava procurando. As descrições que consultei pareciam excessivamente desconectadas das vivências correspondentes.

Assim, busquei suporte no caráter exploratório de Emily Dickinson. A poesia se tornou elemento de inspiração para a escrita performativa de descrição. Além da sequência de imagens, criei uma lógica entre os versos traduzidos de e algumas frases dos registros de áudio realizados durante o processo e criei: os *sussurros do processo*. Eles aparecem como versos em letra de tamanho reduzido em relação aos de Dickinson, criando uma intervenção nos poemas que “sussurra” as nossas vivências.

No que se refere à escrita de uma tese que possui encenação, Ciane Fernandes (2008: 2) explica que “por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formadas, a escrita começa nos movimentos, assim como a música começa no silêncio, e a dança na pausa.” Também em diálogo com essa possibilidade, criei uma sistemática em que as imagens e os poemas pudessem ser observados enquanto os *sussurros do processo* ficassem entremeados, se deixando entrever. A escolha dos trechos dos diálogos registrados, que “conversam” com os textos de Dickinson, partiu de uma busca intuitiva em que as frases ditas pudessem lidar de alguma forma com as temáticas, criando uma narrativa performativa sob os poemas e um ponto de vista sobre o processo.



Maiakóvski (1991), em seu célebre texto *Poética: Como fazer versos?* criou uma lista de dados indispensáveis para o início de um trabalho poético. O primeiro deles, interpõe que a existência de uma obra poética é somente concebível se for a única solução para um problema específico existente na sociedade. O encontro com essa concepção de Maiakóvski foi muito significativo para decidir que as descrições das Etapas 2 e 3 de Procurando Emily requereriam revelar o processo pelos registros do trabalho, com as lacunas e as novas concepções que foram recriação, tradução possível do movimento em cena nesse “entrelugar”, “não linear e nem previsível”, mas “claro e coerente” (Fernandes 2008: 4) em que somente uma janela poética serviria para a descrição.

Diante do aspecto inacabado e processual dessa experiência, surgiu a inquietação de tentar reproduzir o som da música, da voz cantada e da voz falada, bem como de nossa intersubjetividade através do deslocamento do estímulo sonoro para outro, visual, que pudesse criar e manter contato, ao modo de uma vivência.

O cruzamento de sentidos, no âmbito do funcionamento humano, se dá através de uma condição neurológica rara denominada sinestesia, em que os sentidos da audição e da visão se cruzam (Sacks 2007). Com essa influência, acrescentei uma experimentação que tensiona sons e cores nos textos escritos. Acrescentei essa camada de sentido na apreensão da leitura dessas etapas, que tiveram marcante seu caráter tridimensional, processual, humano e artístico, porém se viram demarcadas pelo meio escrito. Essa circunscrição, ao invés de se tornar obstáculo, gerou inquietações acerca de possíveis experimentações da escrita, com toda uma gama de possibilidades igualmente abundantes.

Como não possuo o funcionamento cruzado dos sentidos da audição e da visão, experimentei com as apreensões das correspondências entre cores e sons que a artista multimídia israelense, Michal Levy (2001), dotada de uma marcante sinestesia, imprime em seu fazer artístico. Conforme Haverkamp (2012: 396), a respeito da animação multimídia Giant Steps criada por Levy:

Os elementos de construção são montados em sincronização exata com a estrutura musical. Além disso, uma estrutura metropolitana é construída dentro do edifício. No final, a estrutura arquitetônica como um todo é dissolvida em blocos de montar novamente. Analogias sensoriais cruzadas oferecem um alinhamento preciso de efeitos

visuais e música. Adicionalmente, elementos imagéticos parecem que são similares a uma percepção de sinestesia.<sup>13</sup> (Haverkamp 2012: 396)

A fim de exercitar efeitos de sinestesia na escrita, com inspiração no trabalho de Levy, mas sem o compromisso de criar uma animação, atribuí cores diferentes a cada grupo de versos. Parti da *fala acadêmica*, que é expressa nas páginas da tese e na letra Arial, em preto. Nesse caso a fala cênica pode ser considerada próxima da voz falada, com matizes entre preto e azul. Tentei criar uma sutil diferença entre as cores a fim de experimentar as variações. Inserir também o branco em sobreposição com algumas fotos, a fim de acrescentar um efeito de sombra, uma imagem em negativo que, especificamente nessa experiência de escrita, produz porosidade, ao modo da nossa porosidade intersubjetiva.

Enfim, como se traduz a experiência de um processo, tão fluente em outros veículos, para a linguagem escrita? Na tentativa de aprofundar essa questão, a escrita do processo da Etapa 2 de Procurando Emily reuniu os seguintes recursos:

1. Imagens da prática de estúdio do dia 08 de novembro de 2017, dia em que resgatamos o processo estudado até o momento. Realizamos um ensaio fotográfico com Jessica Barbosa;
2. Imagens da apresentação do dia 16 de novembro, feitas pela mesma fotógrafa;
3. Poemas traduzidos e trabalhados nas Etapas 1 e 2;
4. Elementos de expressividade poética inspirados nos estudos de Emily Dickinson, tamanhos de letras, maiusculizações, espaços entre versos, sintaxe, prosódia, morfologia, que representam a poesia;
5. Inspiração em sinestesia pela obra Giant Steps de Michal Levy, nas mudanças de cores das letras;

---

<sup>13</sup> The construction elements are assembled in exact synchronization to the musical structure. Moreover, a metropolitan structure is built within the building. Towards the end, the overall architectural structure is dissolved into building blocks again. Cross-sensory analogies provide for the precise alignment of the visual stream and the music. Additionally, image elements appear which are similar to the perception of genuine synaesthesia. (Haverkamp 2012: 396)

6. *Sussurros do processo*, frases significativas selecionadas do material de áudio registrado durante as Etapas 1 e 2 que deixam entrever, impressões, questões, percepções e diálogos entre performers e diretora no processo de explorações.
7. Trechos dos poemas em letra branca, em sobreposição com algumas fotos, produzindo porosidade, ao modo da nossa porosidade intersubjetiva.

O material documental das Etapas 1 e 2 ofereceu suporte para o resgate posterior experimentado. Isso impulsionou a sistematização e a criação da próxima etapa. O experimento de descrição Procurando Emily Etapa 2 – Sussurros do Processo é apresentado a seguir e na seção seguinte, visito a Etapa 3 do processo.

# Procurando Emily

## Etapa 2

### *Sussurros do processo*

Se eu puder impedir um Pesar,  
Minha Vida não terá sido em vão;  
Despertou essa ideia

Eu não sei bem como é

Se eu puder confortar uma vida, aliviar uma Dor  
Na técnica do Ator e na métrica da Poeta

Ou ajudar um frágil passarinho a encontrar o ninho,  
Exige Dedicação, Experimentação

---

---

Pensar que é uma Tradução  
Eu vou até certo Ponto  
Mas com Música  
Minha vida não terá sido em vão.







Uma palavra com as nossas ideias em cima, morre

Quando é dita,  
O que quer que seja, estamos refazendo,  
Alguém diria.

Eu digo  
As percepções, facilidades, dificuldades

Nem tudo vai ser para valer.

No estudo

Ela começa a vida  
E não encaixa mais  
Bem naquele dia.

---



Uma Porta se abriu para uma rua –  
Eu, perdida, estava passando –  
Poderia ser Dramaturgia +

Revelou-se um Instante de Calor,  
Busca por uma limpeza,

Riqueza e Companhia  
Que estão envolvidos.


De repente a porta se fechou, como um Pulsor, e eu,

Eu, perdida, estava passando –  
Perdi duplamente, ao suspirar e deixar cair, mas, contraste maior,

Inspirei e percebi –

**Foi revelado – o desalento – meu.**





Um Pensamento surgiu hoje  
Que Eu nunca tive antes –

Vem – vem muito forte –  
Mas não o concluí – há um tempo atrás –  
Foi horrível porque eu fiquei pensando –  
Não lembro Quando –  
Um pouco antes essa Instrução  
Nem aonde foi, ou porque apareceu.

Na segunda vez,  
Preciso cuidar do gesto da outra  
Eu estava fazendo um Ritmo em contraponto  
Nem do que se tratou,  
Tenho Condição de dizer.

---



Mas em algum lugar – eu sei –  
Sei que já Vi –  
mais Ressonância, Potência –  
o texto na Energia  
Só me lembrou mesmo disso  
E deu sumiço.





Eu pisei de Tábua em Tábua  
Devagar e com cuidado  
Eu tenho que mudar de Energia no Meio

Acima, as Estrelas,  
Sob os pés a água.

Não sabia, mas o próximo seria  
O meu passo final –  
Meu Deus, como eu estou ridícula fazendo isso –

Isso me deu um andar Ressabiado  
Eu tenho que deixar a razão parar  
Ar da experiência, afinal.

---

---

Eu não sou ninguém! Estava estressada também. Quem é você?

Ninguém também?

Eu estava me divertindo mais –

Então somos duas – silêncio!

Eu achei tudo um pouco Rápido

Vão ficar sabendo.

Tem que respeitar o tempo até a corrida

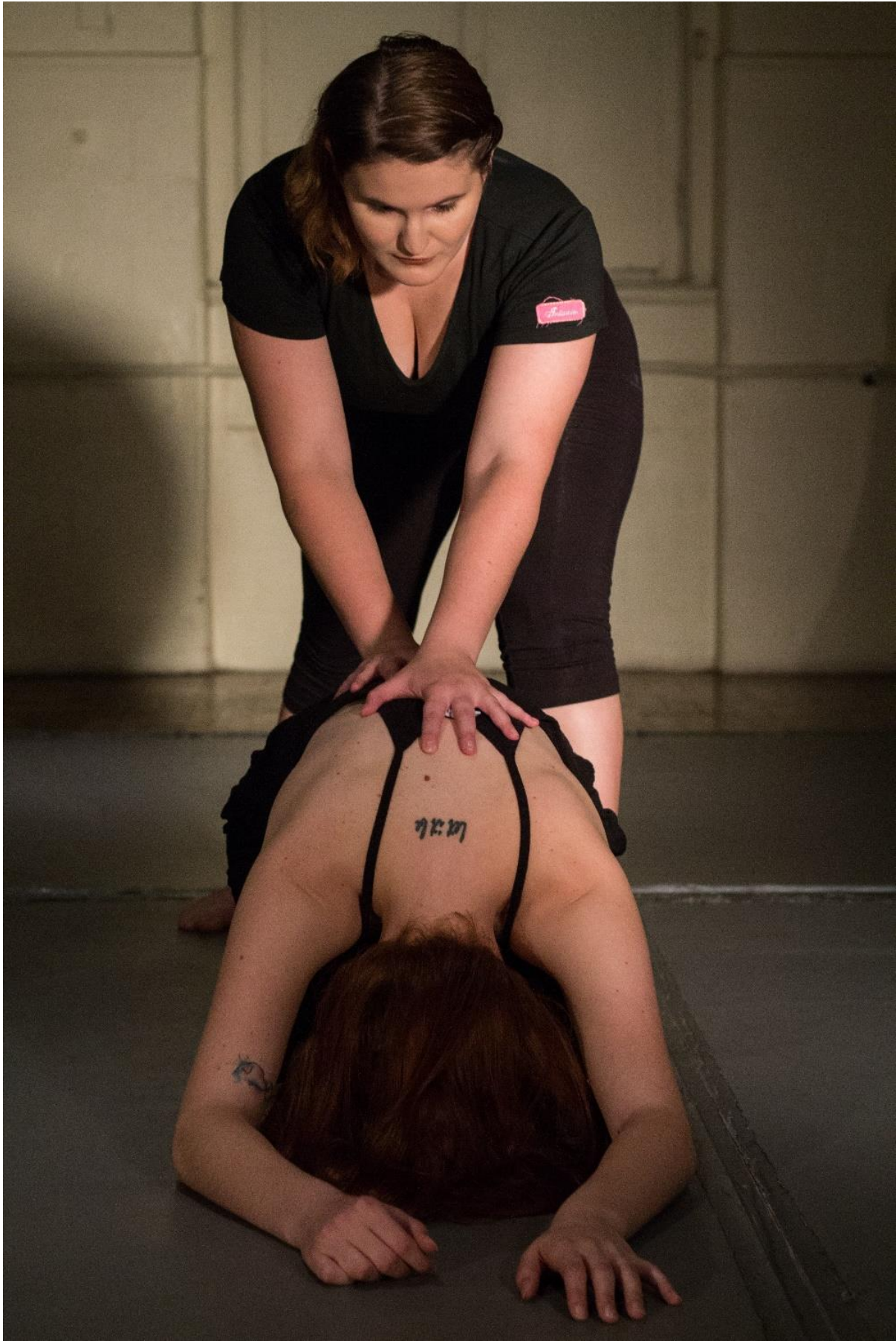
Sim.





Que triste ser Alguém.









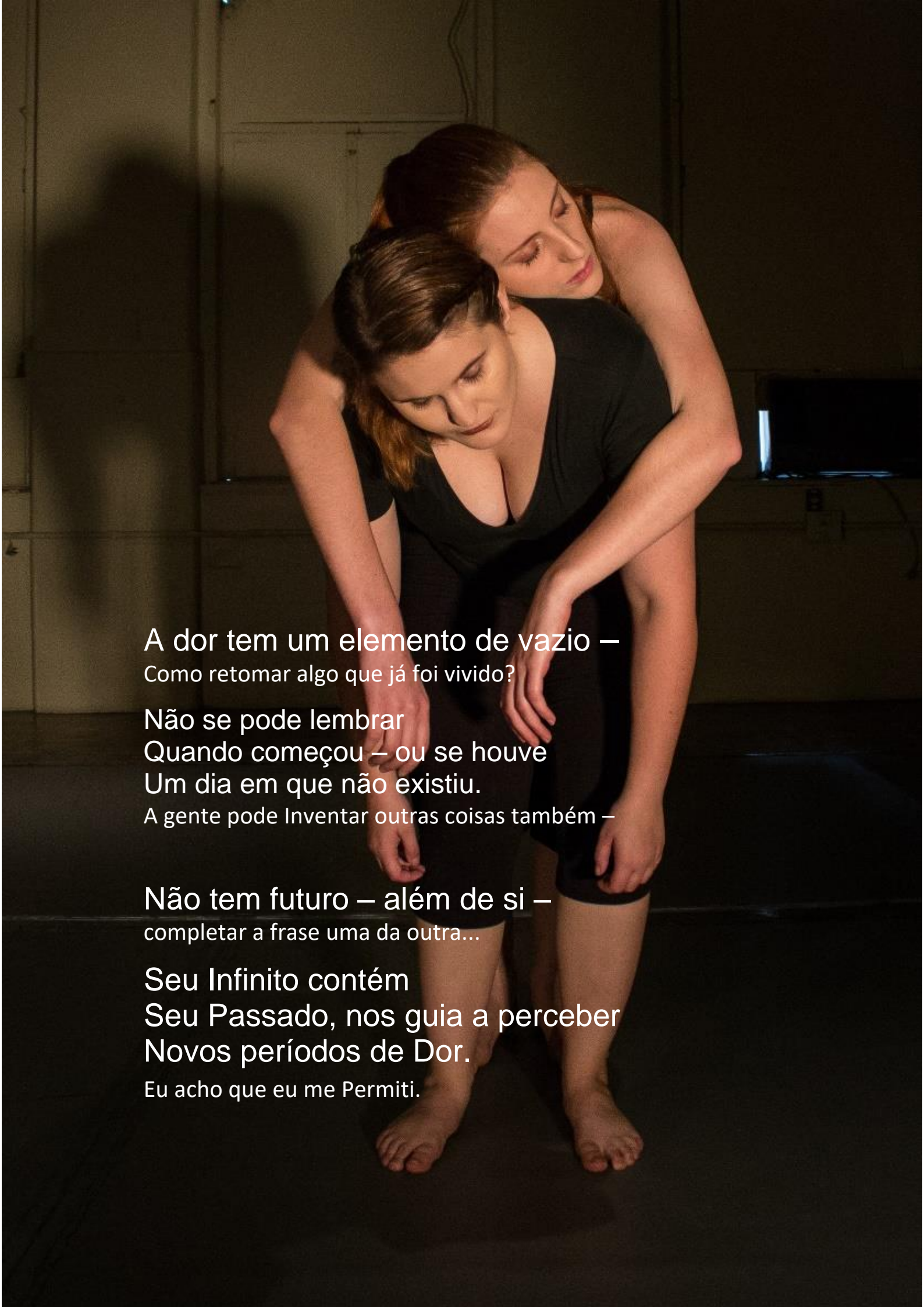
Minha vida terminou duas vezes antes do fim –  
Às vezes fica meio caótico –  
Ainda hei de ver  
Já com o corpo contido  
Mais confortável  
Se a imortalidade se revelará  
Uma terceira vez para mim,  
Minha voz muito poderosa.

Tão imensa, tão impossível de conceber  
Em transição

Como o que duas vezes sucedeu.  
A separação é tudo o que sabemos do céu,  
é recuperar alguma coisa que a gente já fez  
E tudo o que precisamos do inferno.







A dor tem um elemento de vazio —  
Como retomar algo que já foi vivido?

Não se pode lembrar  
Quando começou — ou se houve  
Um dia em que não existiu.  
A gente pode Inventar outras coisas também —

Não tem futuro — além de si —  
completar a frase uma da outra...

Seu Infinito contém  
Seu Passado, nos guia a perceber  
Novos períodos de Dor.  
Eu acho que eu me Permiti.

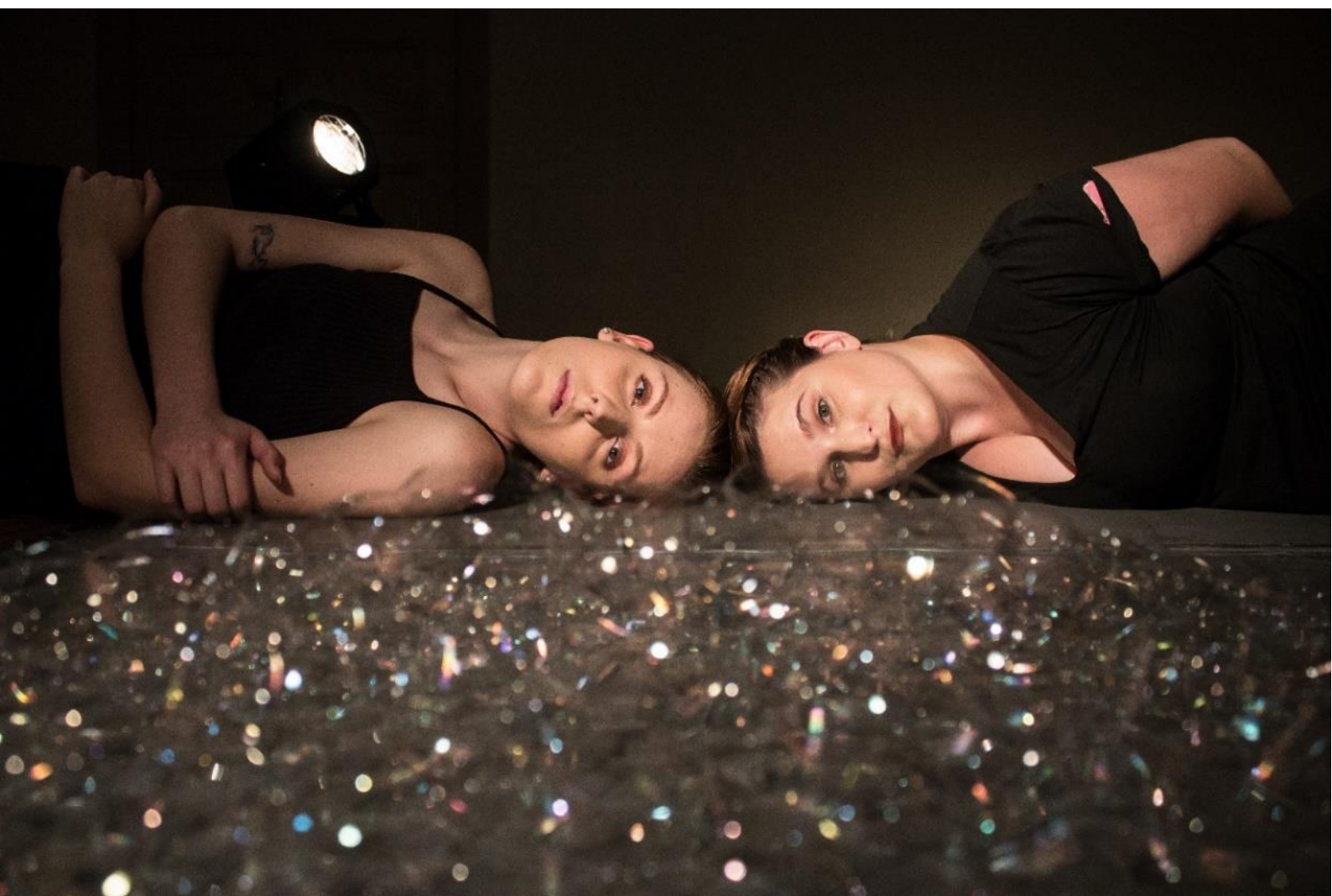




Senti na mente algo rompido –  
Como se fosse repartido –  
Eu preciso, às vezes eu quero fazer alguma coisa –  
Tentei sincronizar – Ponto a Ponto –  
Mas não consegui encaixar.  
Tudo na hora, tudo eu senti o que estava acontecendo.

---

Lutei para unir o pensamento perdido,  
Ao pensamento decorrido –  
Mas a sequência escapou da minha mão  
Como bolinhas pelo chão.  
Não era Importante.



### 5.3 ETAPA 3

Essa etapa teve a duração de dezembro de 2017 a maio de 2018. O processo incluiu levantamento do material fotográfico e das gravações em vídeo em que realizei uma pré-seleção dos trechos mais significativos e dos *pulsos* mais utilizados. Isso configurou a nossa linha de ação para esse período, em que a proposta seria uma reaproximação com o material já vivenciado para que se pudesse criar uma peça com marcações e coreografias. O material musical passou por esse mesmo processo. A partir do início dos trabalhos da Etapa 3, o músico começou a registrar suas criações, enquanto as cenas marcadas foram começando a se delinear.

O cenário foi composto apenas de uma cadeira em que o músico sentou para tocar o violão. A concepção de iluminação, realizada por Bruna Casali, alternou dois ambientes: um pôr do sol (em iluminação predominantemente quente - âmbar), que ambienta o momento de clímax de jogo e interação; e luz fria (azulada) em que as performers-atrizes transitaram em determinado momento quando os poemas incluíam as temáticas da dor, da morte e do esquecimento; juntamente com um foco de luz sobre o músico e seu violão. Os espaços da encenação assim se configuraram: o calor da vida, imprevisível e intenso em contraponto com a frieza das temáticas mais densas.

O resultado foi uma peça-estudo, apresentada no dia 25 de maio de 2018 junto à programação do 13º Festival Sesc Palco Giratório. A apresentação foi compartilhada com o público de forma gratuita na Sala Qorpo Santo, localizada no campus centro da UFRGS, e teve duração aproximada de 45 minutos.

O processo incluiu os *pulsos somáticos* processuais, na forma de preparação para o trabalho em seu formato original e, em cena, transformados pelas performers nos processos de (re)afinação somática; e os Viewpoints selecionados, na qualidade de *pulsos de cena*, citados na Etapa 2. Utilizamos também o material registrado em vídeo das Etapas 1 e 2 para a recriação das sequências de movimentos e melodias/músicas, em diálogo com a memória somática dos participantes. Os poemas acrescentados, também trabalhados na qualidade de *pulsos de cena* foram: 135 – Water, is taught by thirst. 362 – It struck me everyday; 739 – I many times thought Peace had come; 764 – Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn, 794 – A Drop fell on the Apple Tree; 917 – Love – is anterior to life; 1159 – Great streets of

silence led away; 1176 – We never know how high we are; 1277 – While we were fearing it, it came; 1335 – Let me not mar that perfect Dream; 1732 – My life closed twice before its close. Trabalhamos os elementos somáticos e de composição em que reconstituímos material, criamos material novo com base nos registros e adicionamos detalhes ao trabalho.

Entre as experiências ainda inéditas no processo, exploramos alguns trechos de poemas em inglês, acompanhados de sua tradução. Isso foi possível porque todos os performers têm um bom trânsito na língua inglesa. A composição conjunta de melodias, em que alguns versos foram cantados, foi possível a partir das vivências com as energias vocais. A sonoridade dos poemas em inglês trouxe novas camadas de sensações aos envolvidos e os levou para outros lugares compositivos.

Mantivemos *espaços de improvisação* no material da peça, a fim de permitir um contínuo recesso às formas de *afinação*, singulares a cada performer, apesar de termos uma peça com marcações/coreografias. A música ganhou contornos de uma trilha musical.

Nessa etapa, realizamos uma pesquisa de cores e figurinos relacionados com os temas principais dos poemas selecionados: natureza, solidão, morte, perda e eternidade. Chegamos nas cores verde e azul e escolhemos vestidos com tecidos leves para permitir e acompanhar as movimentações de cena. As cores em azul e verde, remetem ao *ar* e à *água*, sensações das energias corporais que faziam sentido para as performers em suas conexões com temáticas dos poemas. As práticas de sala de ensaio foram configuradas de maneira um pouco diferente, porém mantendo os traços das vivências das Etapas 1 e 2.

O roteiro da apresentação dos poemas nessa etapa seguiu a seguinte ordem: 794 – A Drop fell on the Apple Tree; 919 – If I can stop one heart from breaking; 1212 – A word is dead; 953 – A Door just opened on a street; 701 – A Thought went up my mind today; 875 – I stepped from Plank to Plank; 288 – I'm Nobody! Who are you?; 917 – Love – is anterior to life; 135 – Water, is taught by thirst; 1335 – Let me not mar that perfect Dream; 1176 – We never know how high we are; 739 – I many times thought Peace had come; 1732 – My life closed twice before its close; 362 – It struck me everyday; 650 – Pain has an Element of Blank; 1277 – While we were fearing it, it came; 764 – Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn; 937 – I felt a cleaving in my mind; 1159 – Great streets of silence led away.



A peça foi aceita para o Festival Palco Giratório mediante seleção junto ao PPGAC da UFRGS. Um dos requisitos para a seleção era a origem acadêmica do trabalho. Essa iniciativa nos concedeu acesso aos seguintes incentivos:

- Espaço da Sala Qorpo Santo;
- Técnico;
- Produtor de Palco;
- Transporte de Cenário;
- Divulgação dentro do material do Festival Palco Giratório e decorrente dele;
- Apoio de produção;
- Crachá do Festival Palco Giratório;
- Lanche em camarim;

### **5.3.1 Estrutura das sessões de estúdio**

Os encontros mantiveram a duração de até 3 horas e os elementos de PerFormAção se interpenetraram durante toda a prática. Durante o mês de maio de 2018, a frequência dos encontros aumentou para três a quatro dias de prática por semana até o dia da apresentação. A autonomia das performers em relação às suas necessidades de *afinação* foi mais marcante e aprofundada.

O início das práticas era realizado com a observação de fotos ou trechos dos vídeos e diálogos acerca do que se estaria em busca como temática para aquele dia. Havia ainda discussões sobre quais sequências de movimentos, imagens ou ideias estariam ligadas aos corpos, memórias, imaginários, sentimentos, sensações ou *pulsores* que seriam tomados como pertencentes ao momento ou como pontos de partida.

Como uma postura inicial para essa etapa, havia uma preocupação em inserir os estímulos somáticos como pontos chave ou classificá-los como os *pulsores* determinantes de todo o material e do processo. A forma de utilização e em que momento recorrer aos *pulsores somáticos* estudados nas etapas anteriores foi ficando cada vez mais uma escolha independente de cada performer, de modo que se tornou mais e mais difícil elencar quais estavam sendo utilizados e em que ordem cronológica. O domínio dos *pulsores somáticos* e *de cena* por parte dos performers

foi se sofisticando, de modo que as combinações foram se tornando múltiplas e sutis, não sendo mais possível detectar cada *pulsor* separadamente.

Com a invenção viva nos corpos e nas práticas, fomos percebendo que as vivências de *afinação* classificadas como pertencentes ao guarda-chuva da somática eram de igual importância em relação aos elementos de estudo sobre a cena. Nisso se incluiu a relação com a música e até mesmo a relação com a proximidade ou distância das palavras de Emily Dickinson, que ganhavam traços da nossa experiência de tradução. Então começamos a considerar todos os *pulsos* como em igual grau de importância no processo.

O músico propôs um panorama melódico utilizando elementos sonoros no violão, resultantes de sua própria criação, inspirados nas práticas corporais/vocais, nas formas de interação e na consequente produção de narrativa inspirada pelos poemas. Ele traçou um caminho de criação em que a música contracenou e compôs de forma sempre renovada através do improviso e do jogo até chegar às composições finais, apresentadas na peça.

Ao final dessa etapa, na ocasião da apresentação do dia 24 de maio de 2018, foi realizado um registro audiovisual e um registro fotográfico do evento. Na descrição dessa Etapa na forma de *Sussurros do Processo*, a apresentação do material traz o que foi criado na peça-estudo final. Em continuidade ao formato de descrição da Etapa 2, realizei uma composição com a mesma lógica de *sussurros* em interlocução com os poemas de Dickinson. Às experiências com a escrita que cruza sinestesia visual com a auditiva, acrescentei matizes de cores, em que a vivacidade dos trechos cantados é acentuada pelos tons de vermelho e laranja nos versos; e as experiências com a voz cantada intimista e aveludada é vivida por tons de verde.

As imagens da apresentação (Donadel, 2018) foram registradas pela equipe da UFRGS TV e estão disponíveis online no seguinte link:

<https://www.youtube.com/watch?v=8l7D5n41fok>

Apresento a seguir a descrição dessa etapa na forma de *Sussurros do Processo*. As repercussões das influências somáticas nos *pulsos de cena*, em que criamos noções ligadas aos procedimentos formativos e de expressão artística, podem ser acompanhadas no próximo capítulo.

# Procurando Emily

## Etapa 3



*Sussurros do processo*





Uma Gota caiu na Macieira –  
Outra na telha –

Já é performance!

Meia Dúzia beijou a Beira –

Tateando no Escuro –

E as Arestas gargalharam –

Improvizando –

Outras socorreram o Córrego –

Que socorreu o Mar –

Com Ações simples, do tipo Caminhar –

Correr, Agachar, Sentar –

Imaginei, se Pérolas fossem –

Seriam um belo Colar –



Logo a Poeira se ergueu –

Vai passar por várias etapas

Os pássaros em alvoroço cantaram –

Em trajetórias de cena –

O sol alvejou –

Até chegar em algo mais – Livre –

E os – Pomares – cintilaram –



A brisa tocou acordes de melancolia –

Ressonância --

E os banhou de alegria –

Com a energia Consonantal e Vogal --

O leste levantou este único pendão,

Marcando a celebração –

Em trabalhar com poesia.



O amor é – anterior à vida –  
se as coisas vierem à tona

Posterior à – Morte –  
Eu queria gargalhar, mas não sabia se Podia ou não –

Inicial à criação,

Experimentar isso

Expoente da Respiração.

Qual é essa ordem, a ordem melhor,

Que as coisas funcionam?

Água se ensina pela sede;  
Terra, pelo mar;  
Então, aceitam aquele mesmo jogo.

Transporte, pela trilha;  
Paz, pela guerra;  
Difícil.

Amor, pela ausência;  
Aposta numa coisa e vai até o fim.







Muitas vezes pensei estar em paz  
Com a memória corporal  
Quando a paz estava ausente –  
Desde o início, com a palavra


Tanto quanto à deriva se crê ver onde a Terra jaz  
Experimentando –  
Em pleno alto Mar,  
Deve ser muito difícil Traduzir isso –

E se luta, em lapso – até provar  
Eu fui menos intensa hoje?  
Perdidamente,



Mas a gente pode brincar com isso,  
De perceber  
Quanta Terra firme aparente  
Há antes de chegar.  
Por que não partir daquilo que a gente já Tem?





Que eu não perca um Sonho  
Pela luz do Amanhecer,  
nem é Interessante

Que eu ajuste a minha Noite,  
E ele torne a aparecer.

Só que daí eu fico me perguntando –  
Eu não lembrava

Nunca sabemos o quanto subimos

Não necessariamente,

Até desafiados a subir mais

Eu não estava fazendo nenhum esforço –



Então, se persistimos,  
Subimos sem limitação



Os feitos enumerados  
Pareciam deslocados  
Seriam feitos diários,



Foi isso que eu reconheci hoje  
Se não fossem deturpados  
Por medo da Perfeição –  
Eu não percebi –

—

It struck me everyday  
The lightning was as new  
As if the cloud that instant split  
And let the fire through

Me atingiu todos os dias  
O raio sempre a se renovar  
Como se a nuvem aquele instante dividira-se

Deixando o fogo passar



Me queimou à noite  
Se empolou no meu sonho  
Se repetiu, me enjoou  
Ao raiar de cada dia

It burned me in the night,  
It blistered in my dream;  
It sickened fresh upon my sight  
With every morning's beam



I thought that storm was brief –

The maddest, quickest by;  
But nature lost the date of this  
And left it in the sky.

Pensei que fosse breve a tormenta  
A mais furiosa, a mais vertiginosa;  
Mas a natureza se perdeu no tempo  
E a deixou no infinito.





Enquanto eu temia, veio –  
Mais limpo hoje

Mas veio com menos pavor  
Porque de tanto que eu temia  
Mesmo que ficasse esquisito.  
Quase me encareci.

Há uma adaptação – uma consternação –  
Uma adaptação – a uma aflição.  
No começo, eu estava bem nervosa.

É mais difícil saber que vem  
Do que saber que aqui está.  
Aí eu pensei, ah, como era mesmo?



Antecipar o derradeiro,  
Eu sinto que eu tenho essa Tendência  
Na Manhã em que desponta,  
É mais terrível que sua Permanência  
Por toda a existência.  
Eu já estava mais relaxada.





Presentimento é uma – sombra – no campo  
Indício do Pôr do sol –

Um Aviso ao Prado assombrado  
Que sobrevém a Escuridão.

Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn –  
Indicative that Suns go down –  
The Notice to the startled Grass  
That Darkness is – about to pass –

Grandes vias de silêncio levam para longe  
A Lugares de Hiato –

Aqui não havia aviso – Divergência,  
Leis ou universo.  
Eu sinto que a gente está.

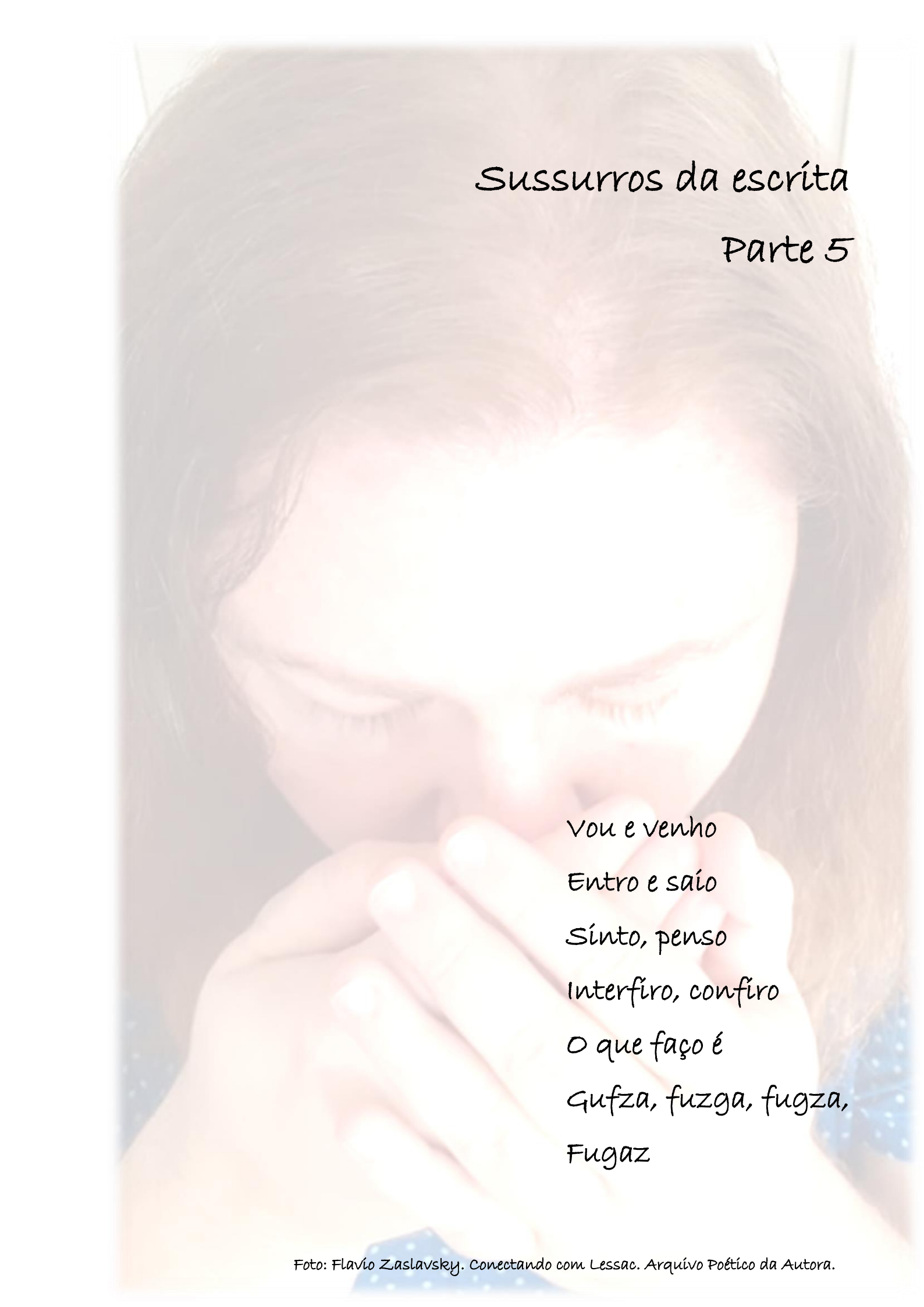


Os relógios marcavam as manhãs, e às noites  
E eu tentei cantar, sem querer...

Sinos à distância –  
Isso aqui é muito Radiancy!

Calendário não teria fundamento Aqui,  
Tem vezes de que eu tenho certeza de que a gente está.

Pois o tempo expiraria.  
Isso é a coragem maior: respirar e não sei...



# Sussurros da escrita

## Parte 5

Vou e venho  
Entro e saio  
Sinto, penso  
Interfiro, confiro  
O que faço é  
Gufza, fuzga, fugza,  
Fugaz



Espaço aberto

para contribuições sussurrantes 5

## 6 NOÇÕES ENTREMEADAS DE RESSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS

Com as contribuições sussurrantes de

Ana Caroline de David

Carina Corá

Fernando Zaslavsky

Nesse capítulo, discuto as conexões e paralelos mais importantes entre os diálogos registrados em áudio entre 15 de maio de 2017 e 13 de novembro de 2017, aliados a minhas observações cartográficas durante todo o processo apoiadas pela consulta ao registro em vídeo da apresentação da Etapa 3. Como uma forma de validação, recorri à polivocalidade (Saukko 2003), em uma performatividade da escrita que inclui as vozes dos performers de Procurando Emily.

As vozes deles estão presentes em dois momentos. Um deles se manifesta através das transcrições de áudio de trechos dos diálogos colhidos durante o período já mencionado. Escolhi outro tipo de letra para esses momentos para facilitar o seu reconhecimento como instantes de fala e não de escrita. O outro momento de polivocalidade se realizou após a minha escrita estar terminada. Os performers tiveram acesso ao material e acrescentaram os seus pensamentos no texto corrido, entre as minhas reflexões. Utilizei outras letras, diferentes, para sinalizar as suas contribuições. Cada letra coincide com o autor conforme as “assinaturas” no topo dessa página.

As transcrições de áudio resultaram em duzentas páginas de conteúdo escrito. Devido ao volume de material, como já mencionado no capítulo 4, inseri as transcrições no software Nvivo, instrumento voltado para auxiliar pesquisadores em análises qualitativas, disponibilizado pela UFRGS. O software permite que se criem conexões entre os arquivos por termos citados.

Com a utilização desse instrumento, detalhei um pouco mais a seleção das temáticas, além das diretrizes apresentadas no referido capítulo, sobre a metodologia. Levei em conta as observações cartográficas, ou seja, os elementos selecionados foram condizentes com a minha atenção flutuante durante o processo das Etapas 1, 2 e 3. Realizei também uma seleção a partir da leitura de todas as transcrições de áudio dispostas uma após a outra em uma organização cronológica. E, por fim, cruzei

os temas recorrentes detectados usando o software, em que as palavras/temas relevantes de maior incidência foram se tornando *nós* (conexões) e os *nós* mais significativos informaram a discussão. Por fim, sintetizados esses elementos, pistas emergiram.

Do nosso manejo das partes de PerFormAção revelaram-se noções teatrais (Icle, 2011) que dialogam com a forma com que as informações somáticas se relacionaram entre prática formativa e seus caminhos trilhados para a expressão artística. Como visto anteriormente, as condições de acesso a essas informações foram denominadas *pulsores somáticos*, impulsionadores de *afinação* e *(re)afinação*. Num primeiro momento, esses *pulsores* estiveram em destaque no campo de atenção do processo, já que são o foco de delimitação dessa pesquisa.

Para mim, os pulsores foram uma redescoberta. Eu tinha perdido o interesse em estar em cena por não sentir que tinha potencial. Os pulsores me auxiliaram a entender que o potencial pode ser alcançado sem uma experiência negativa de exaustão e de esforço, e sim de uma maneira lúdica que trabalha o corpo aceitando suas limitações, buscando sempre o relaxamento e o conforto, a forma mais “gostosa” de se chegar a um estado de atenção para a cena.

Por meio dos pulsores, senti que fui capaz de concentrar as energias e de mantê-las sob domínio, pois, por mais que o processo necessitasse do improvisado e do “deixar-se ir”, os pulsores foram uma forma de ter chão.

No entanto, com o andamento da prática, os demais elementos, as estratégias de composição cênica e o convívio com as palavras e as traduções dos textos de Emily Dickinson tornaram-se *pulsores de cena*, impulsionadores de disponibilidade para improvisação e encontro com imagens e narrativas. Decidi, para fins de manter o foco da pesquisa, considerar as repercussões do trabalho somático na linha principal de discussão, já que os *pulsores somáticos* geraram transição e informaram os outros *pulsores*.

As próprias relações com o texto, com as palavras de Emily e com a tradução da Márcia, tornaram-se pulsores com o tempo. A nossa movimentação em cena, nossas ações eram concomitantes às palavras. Serviam como forma de pulsor para se encontrar uma conexão profunda com a parceira de cena, com os poemas, com a música.

As relações estabelecidas entre os elementos criaram encontros com as condições ideais e as imperfeições de *afinação*. Assim, mantendo a analogia musical

e a lógica com os princípios do Lessac Work, denominei esses encontros de *ressonâncias* e *dissonâncias*. É importante ressaltar que o resultado artístico não pode ser observado e avaliado sem a compreensão das alternativas pedagógicas que remeteram às noções (re)criadas e da forma como entendemos cada etapa do processo. Tratam-se de um experimento cênico e uma peça-estudo em que as escolhas estéticas partiram do material pedagógico e dos nossos corpos e afetos.

Foi bonito perceber os momentos em que conseguimos usar os processos pedagógicos na cena. Na apresentação feita para o Festival Palco Giratório, foi onde mais pude notar o nosso domínio da técnica e da pedagogia, pois ela estava tão intimamente ligada a nós que ultrapassou a barreira entre estudo e apresentação em si. Tornou-se uma coisa só.

As construções das noções têm características intercontaminantes, em que uma se relaciona com a outra de forma muito difícil de sistematizar. Tentei agrupar certos entendimentos, mas eles parecem muito fluidos e se contaminam ciclicamente. Por isso, nos itens a seguir, exercito uma qualidade de escrita que converge discussão acadêmica e escrita corporificada. Nos momentos de descrição e discussão com as bibliografias, a escrita é mais analítica e argumentativa. No entanto, quando acesso determinados momentos dos diálogos de áudio, das observações cartográficas e memórias somáticas das minhas experiências junto aos performers, a forma de escrita vai mudando. Vou migrando para um lugar de invenção da minha escrita acadêmica corporificada.

Dada a emergência da tese no formato escrito, isso também é experiência da pesquisa: desestabilizar o lugar vivencial da pesquisadora em Artes Cênicas inquieta com a escrita, que ao mesmo tempo prende e liberta. É um mergulho no processo de fazer-se enquanto faz. Mergulho para fora, na direção do mundo.

## 6.1 ANÁLISES E RESULTADOS DISCUTIDOS A PARTIR DA LINGUAGEM FALADA

No transcorrer desse capítulo concentrei a discussão sobre temas que emergiram a partir da linguagem falada. Esse canal para o (re)conhecimento da experiência em Artes Cênicas é recorrentemente visto com reserva ou desconfiança. Meehan (2016) descreve esse impasse da seguinte maneira:

A relação entre movimento e linguagem às vezes pode ser vista como um desafio, com a linguagem sendo considerada como aquilo que interrompe ou apaga a experiência corporal. Ou a linguagem pode ser vista como produtiva e geradora enquanto um aspecto da experiência do corpo-mente. (Meehan 2016: 207)

Se o desafio de encontrar relação entre a prática e a linguagem falada for encarado de forma processual, como parte das experiências e em construção conjunta, o resultado é uma extensão do processo. Pois a “capacidade reflexiva para articular a experiência também é [pode ser] um ponto de foco da prática, usando corpo-mente e corpo-linguagem juntos” (Meehan 2016: 207, comentário meu).

Acredito que as conversas sobre o processo foram cruciais, foram uma forma de assimilar o que o corpo vivenciou, de melhor compreender as colegas e a si mesmo. A linguagem também é corpo.

Outra forma de entender esse processo é a chamada reflexão corporificada. Segundo Varela, Thomson e Rosch (2016):

Essa questão nos traz ao coração metodológico da interação entre consciência/awareness, meditação, fenomenologia e ciências cognitivas. O que estamos sugerindo é uma mudança na natureza da reflexão de uma atividade abstrata, descorporizada para uma reflexão corporificada (mindful) e aberta. Através do termo corporificada, queremos dizer uma reflexão na qual corpo e mente estão em conexão. O que essa formulação tem a intenção de revelar é que a reflexão não é apenas sobre a experiência, é uma forma de experiência em si – e essa forma reflexiva de experiência pode ser realizada através de mindfulness/awareness. Quando a reflexão é feita dessa forma, ela corta a corrente de padrões e pré-concepções de pensamento habitual de tal forma que pode ser uma reflexão aberta a possibilidades diferentes daquelas contidas nas representações do espaço da vida. Chamamos essa forma de reflexão de mindful, aberta.<sup>1</sup> (Varela; Thomson & Rosch 2016: 27)

Essa compreensão expõe uma experiência no corpo que contém reflexão, em que os processos de funcionamento corporal se dão de uma forma que inclui uma

---

<sup>1</sup> This question brings us to the methodological heart of the interaction between mindfulness/awareness meditation, phenomenology, and cognitive science. What we are suggesting is a change in the nature of reflection from an abstract, disembodied activity to an embodied (mindful), open-ended reflection. By embodied, we mean reflection in which body and mind have been brought together. What this formulation intends to convey is that reflection is not just on experience, but reflection is a form of experience itself — and that reflective form of experience can be performed with mindfulness/awareness. When reflection is done in that way, it can cut the chain of habitual thought patterns and preconceptions such that it can be an open-ended reflection, open to possibilities other than those contained in one’s current representations of the life space. We call this form of reflection mindful, open-ended reflection. (Varela; Thomson & Rosch 2016: 27)

articulação reflexiva, podendo ser verbal, que não se resume a relatos *sobre* a experiência, e sim, *uma forma de experiência*. O acesso a informações somáticas nos permitiu tocar em funcionamentos de *mindfulness* que estiveram presentes na prática e se mantiveram ativos, em ressonância, nos momentos de fala.

Com inspiração na abordagem, considerada somática, de Movimento Autêntico (Adler, Janet 2002; Pallazo, Patrizia 2007), em que se cria uma relação entre os praticantes que experimentam uma movimentação livre, os moventes, e observadores, as testemunhas, trabalhamos uma forma de autopercepção que canalizou a compreensão do processo pela palavra falada. Em Movimento Autêntico, se cria uma relação de despertar de uma testemunha interna, que dá acesso à autoconsciência através da relação com uma testemunha externa, aberta e atenta, que observa a prática.

Essa técnica considera a linguagem falada como ponte entre a experiência vivida e a consciência. O movente e a testemunha dialogam “após cada rodada de trabalho, cada um enfrentando a difícil prática de articular claramente sobre a experiência. Enquanto o trabalho se aprofunda, se cria uma liberdade de entrar livremente no corpo e na palavra, para descobrir ambos como sagrados”<sup>2</sup> (Adler 2002: xvii). No estudo de Movimento Autêntico, “a força para mover-se e testemunhar a corporificação da sensação, da emoção e da alma vertem na relação com novas formas de conhecer a si mesmo e ao outro”<sup>3</sup> (Adler 2002: xviii).

Nós não realizamos práticas específicas de Movimento Autêntico, mas criamos relações parecidas em que praticantes e observadora criaram uma condição análoga às vivências entre moventes e testemunhas, em que nosso elo de confiança e acesso às experiências foi criado através da linguagem falada. Elo de tal ordem, que os trechos selecionados para as análises são curtos e intrinsecamente ligados ao material relevante para as temáticas de análise. O restante do material de transcrição dos áudios *não está disponibilizado nos anexos* devido ao grau de profundidade nos universos pessoais dos envolvidos, que *não* estão no escopo da pesquisa, apesar de terem dilatado os poros para que as temáticas pudessem ser compartilhadas.

---

<sup>2</sup>After every round of work each intending toward the demanding practice of clear articulation. As the work deepens, there is a freedom to directly enter the body and the word, to discover each as sacred. (Adler 2002: xvii)

<sup>3</sup>In the discipline of Authentic Movement, the literal force for moving and witnessing the embodiment of sensation, emotion, and spirit infuses relationship with new ways of knowing the self and the other. (Adler 2002: xviii)

Lembro que as conversas sempre acabavam perpassando nossos estados de espírito do dia. Isso era essencial! Respeitar quem somos e o quanto estamos dispostos a dar naquele dia. Isso foi muito lindo, pois foi uma forma de cuidado que fazia todo sentido quando penso nas técnicas que estávamos nos aprofundando. Era necessário cuidado. Era necessário escuta. Era necessário afeto.

Acredito que tenhamos tocado em situações similares às trocas entre moventes e testemunhas de Movimento Autêntico, pois o material é tocante, espontâneo, poético e singular, em que se observa uma progressão em profundidade. Construimos graus de facilidade de expressão através da linguagem falada a instâncias profundas de compreensão da experiência em trocas de confiança muito acentuadas e abertas.

Criamos um momento e um mundo de troca potente e de uma confiança tocante. Esse momento de conversa foi um momento de descoberta do outro e de si tanto como artista, quanto como pessoa.

Nas conversas, tínhamos liberdade de trazer nossas inseguranças e saber que elas seriam aceitas como parte do processo. A Márcia sempre foi tão carinhosa quanto a isso! Pois, no final das contas, todas nós estávamos em busca de algo que nem a gente sabia direito o que era.

As indicações para o início da fala giravam em torno das seguintes questões: *O que vocês vivenciaram? O que perceberam?* E as respostas vinham em um desencadeamento de ideias, sensações, percepções e experiências subjetivas muito significativas e íntimas. As discussões foram realizadas por uma fala livre em que os performers buscaram expressão para as experiências e fizeram perguntas.

No início do processo, as minhas falas eram mais longas e numerosas. Eu dominei o tempo com explicações e respostas. A partir da Etapa 2, essa sistemática começou a mudar. Foi-se criando um hábito de convivência com a prática também através da expressão em palavras. Criamos um ambiente propício de fala sobre o processo imediatamente após a prática que adquiriu grau de importância análogo.

Os diálogos migraram de relatos sobre a experiência recém vivida para uma vivência de fala, uma face complementar e conjunta com a experiência em performance, na sala de ensaio. A cada vivência, a linguagem falada estava em busca daquilo que definisse com clareza os aspectos envolvidos naquele dia. Esses momentos eram por vezes tão extensos quanto os momentos de cena. Isso se refletiu

nas horas de registro em vídeo e em áudio, que tiveram durações muito similares, o que quer dizer que não houve privilégio de uma vivência em relação à outra.

A seguir, exponho alguns exemplos de fala corporificada, como a entendemos nesse processo. Os exemplos estão em ordem cronológica:

- 29 de maio:

*A - Sim, mas eu acho que hoje eu estava mais concentrada fazendo a raia, e daí, sair foi para mim perder o meu chão, perder meu lar e aí foi mais difícil.*

Em outro momento do mesmo dia, a respeito do uso da imaginação:

*B - Se tivesse um copo, a gente já estaria pensando no vinho...*

- 03 de outubro

*B - Eu não me senti ausente em nenhum momento e eu me senti super conectada com a A. [falando para performer A] Você foi uma âncora para mim hoje. Eu não estava conseguindo atenção no início e você me ajudou, fez eu me sentir mais segura, sabe?*

A conexão com a colega de cena foi uma forma de pulsar muitas vezes para lidar com minha insegurança de estar em cena.

A necessidade de estarmos conectadas era crucial. Para isso, tínhamos que aprender o tempo da outra: de parar, de ajudar, de estimular. Isso foi um processo que demandou tempo e os momentos de conversa foram tão fundamentais quanto os ensaios de cena, pois era onde comunicávamos nossas inseguranças e pedíamos ajuda.

- 25 de outubro

*A - Esse encontro de olhares pode gerar uma terceira coisa que a gente não estava esperando.*



- 30 de outubro

*A - Eu acho que os textos dos poemas que entraram, como eles trazem essa coisa... um pouco mais... uma carga emocional diferente, eu sinto que eles precisam de um pouco mais de peso e não é peso emocional, é o peso físico. Eu sinto essa necessidade de ser uma coisa mais densa.*

Em outro momento nesse mesmo dia:

*A - Acho que é uma questão... pelo menos eu, eu estava menos propositiva. Eu fiquei um pouco mais parada para tentar entender o que ia acontecer e de não propor exatamente. Teve momentos que eu só parei para perceber.*

*B - Eu me senti mais parada hoje, mas foi mais conectado, porque teve momentos em que a gente parou e se olhou como a gente não fazia das outras vezes. Era muita informação.*

*A - Eu acho que eu estou bem tranquila porque eu acho que eu confio muito de que alguma coisa vai surgir; não necessariamente de mim ou da B; porque, às vezes, é um movimentozinho que eu faço e naturalmente a coisa vai. Aí, eu estou bem tranquila.*

Era uma sensação de confiança no processo que vínhamos tendo e na relação que estávamos construindo.

Nessa organização cronológica, eu percebo como elas transformaram as suas falas e como é possível visualizar a progressão do processo de compreensão vivencial da prática. Para a performer A, há uma clara transformação entre “perder o chão” ao sair da raia no dia 29 de maio e criar cenas a partir de um “movimentozinho” no dia 30 de outubro.

Esse “movimentozinho” é um sopro dos *pulsos somáticos* que a colocaram em contato com possibilidades em aberto. A percepção de um desencadeamento natural é sombra de todas as explorações anteriores. É o chão que ampara a tranquilidade. Sombra que, visível para ela, evidencia o sutil e influente impacto desse processo.

Durante esse processo, senti que me permiti deixar influenciar mais. B sempre foi

muito mais imagética do que eu e, nesse sentido, aprendi muito me deixando levar em suas experiências e viagens. Eram viagens mesmo! Mas que, quando criadas juntas, ganhavam outros e múltiplos sentidos.

Na fala da performer B, no dia 29 de maio, observo a imaginação que associa certos estados de ser/fazer a ter um “copo” e perceber ou criar o “vinho”. Mais tarde, em seu relato do dia 30 de outubro, descreveu instantes de relação ao olhar nos olhos da colega. Observo a transição entre seu mundo imaginativo pessoal e o tempo de compartilhá-lo através do olhar nos olhos, para daí por diante reconhecer propostas imaginativas. Ali, para a performer B, como se o tempo parasse, foi diferente das outras vezes. Houve uma percepção de conexão, de estar/fazer junto em que sua riqueza criativa individual teve chance de se recriar com a companhia da performer A.

Como acessar o outro a partir do mundo imaginativo? Acho que o olhar nos olhos da colega e os momentos de “movimentozinhos” auxiliaram muito. Nos momentos de muita informação, parecia ser mais difícil sair da minha bolha de imaginação para o contato com a colega.

Pouco tempo antes, no dia 25 de outubro, a performer A havia também feito referência às suas descobertas quanto à experiência de compartilhar seu mundo imaginativo através do olhar. Ela mencionou chances de surgimento de algo inesperado naquele encontro, novo para ambas.

No dia 03 de outubro, a performer B mencionou ter encontrado uma âncora em momentos de compartilhamento com a performer A. Há algo que se sobressai nessa impressão. Em meio à tamanha instabilidade com o volume de informações, entre os *pulsos* somáticos e de cena, há uma âncora. Se a busca por afinação falha, há o outro, o encontro de olhares, o toque de alguém, que pode desencadear *afinação*, um despertar do que reverbera em nós. Ninguém solta a mão de ninguém!

Observo claramente a informação somática transitando nesses pequenos trechos. Suas vivências revelam como os conceitos de *habitar* (Zarrilli 2002), *ação habitada* (Camilleri 2013), *enação* (Varela, Thomson & Rosch 2016), *empatia cinestésica* (Raynolds 2012; Meekums 2012; Gallese 2012), *flow* (Csikszentmihalyi 1992, 1996, 2014), *sutil turbulência perceptiva* (Lessac, 1990, 1997) e *pequenas percepções* (Gil, 1987, 2004, 2005) se entrelaçam no material de trabalho em coordenação simultânea com o espaço-tempo de cena e os textos falados, em recursos de aprimoramento técnico e expressão criativa.

Eu acredito que o trabalho sobre a fala cênica foi uma experiência que eu não tive tanta chance de ter durante a graduação. Procurando Emily e a Márcia me permitiram ter finalmente uma experiência com o trabalho sobre o texto. E os poemas de Emily e a tradução de Márcia foram uma forma rica de influenciar o nosso corpo a trabalhar através da sonoridade, da articulação e do gosto das palavras, e do imaginário que elas nos traziam.

As falas individuais pós-prática não ganharam muito mais palavras na medida em que o processo avançou. Mas ficaram inundadas de vivência. Isso exigiu uma delicada trajetória cartográfica de reconhecimento dos atravessamentos compartilhados entre as performers, a irrupção e a identificação da informação somática em suas ecologias pessoais e os seus desdobramentos no meu acompanhamento do processo.

O trânsito e o (re)acesso das informações somáticas traz compatibilidade entre reconhecimento e fluxo de material de criação pelo atravessamento que perpassa corpo e ambiente circundante. Isso afetou as relações de criação, contracenação, espaço-tempo e narrativas. Invadiu a esfera das minhas expectativas e desestabilizou minhas hipóteses. É contagiante a percepção de tranquilidade ao “confiar muito que alguma coisa vai surgir”, como no exemplo da fala da performer A do dia 30 de outubro. Nessa ocasião, apesar de lidar com diferentes habilidades simultâneas, fonte usual de bastante cobrança para o performer, se detecta uma sensação que todos estávamos experimentando.

Sim! Apesar da apresentação em vista, que naturalmente causa ansiedade para qualquer atriz, músico ou diretora, a sensação de confiança era tanta que eu tinha certeza que, se alguma coisa desse errado, até a Márcia entraria em cena pra nos salvar! Para mim, o espaço de conversa, a comunicação direta e sincera, geraram isso.

Quando a performer A disse estar “menos propositiva”, significa que ela não teve naquele momento a necessidade contundente de desencadear, induzir o processo de propor cenas, criar narrativas. Encontro nessa fala uma disposição de observar, perceber em relação e em movimento, e só depois fazer escolhas e encontrar moléculas de cenas. Há algo de *mindful* nessa fala. Constato algo de equilibrado entre receber e dar. É responsável, apesar de livre. Lindo isso! Me senti assim mesmo: responsável e livre ao mesmo tempo.

Na relação específica com o texto dos poemas, na fala da performer A no dia 30 de outubro, certa densidade física se apresentou junto à necessidade de despertar

diferentes camadas de sentido. Ela relatou ímpeto por encontrar a sensação de como os textos emergem, se adensam e se destacam. É nesse momento que múltiplas possibilidades se afunilaram até que escolhas pudessem ser feitas com base em menos opções, embora mais profundas, mais surpreendentes.

Percebi que ao longo do tempo, fomos construindo um vocabulário particular para as nossas vivências. As performers foram desenvolvendo outras habilidades de expressão de suas experiências através da fala ao mesmo tempo em que foram se tornando mais fluentes nos *pulsores* e nas suas construções de sequências e cenas. Isso nos ajudou a inventar formas de refletir sobre a prática sem se afastar dela e a evitar divagações abstratas.

Percebi esse efeito logo nos primeiros encontros em que o músico se juntou a nós. Ele não praticou os *pulsores somáticos* da mesma forma que as outras performers. Criou formas de conexão em que as informações visuais, sonoras e táteis oriundas das colegas e da cena pudessem encontrar expressão musical. Percebi a criação de uma forma muito própria de conexão, em que ele abria o seu funcionamento para as informações subjetivas enquanto afinava o violão (essa ação era seu “aquecimento”) e já nesse momento (enquanto as performers buscavam afinação somática), ele começava a perceber os *pulsores de cena* disparados por elas, fontes de estímulo para suas respostas e criações.

Lembro que os primeiros ensaios em que o músico veio foi difícil pra mim. Sair da bolha que eu e B tínhamos criado. Era necessário aceitar que um estranho entrasse nesse espaço protegido.

Esse processo foi construído na relação com ele e, nos primeiros encontros, precisamos ocupar um tempo mais longo para explicar o que estávamos fazendo a fim de ajudá-lo a descobrir o que ele estaria fazendo. As performers tiveram uma participação marcante nesse diálogo em que, ao mesmo tempo, tinham entendimento sobre a proposta e um ponto de vista pessoal sobre o processo.

Como no exemplo de 21 de junho:

*C - Pensa assim, o que eu inventei na hora, elas caminhando, poderia ser uma coisa assim, (toca no violão), mas também poderia ser assim (toca no violão). Depende.*

*P - A gente está criando aqui uma linguagem corporal e vocal e você está criando uma linguagem musical. Você acha que isso é uma coisa que fica clara pra você?*

*B - Tipo, pequenas partituras assim... E daí você vai dispoendo delas conforme vai sentindo.*

*P - Isso.*

*C - É como se eu seguisse uma música que já vai existir e for improvisando ela?*

*P - Não uma música que já existe, são fragmentos que já existem.*

*B - Tipo lego.*

*P - Sim, tipo um lego.*

*B - Olha eu explicando...*

*P - É que você já sabe.*

*C - Pode ser... Coisa que eu já fiz aqui que eu posso repetir.*

A questão das partituras de movimentos que se repetem, dos “legos” que vamos criando, são formas de nos amparar e nos dar mais confiança na cena e na própria relação com a música. É como se nossas partituras se unissem e nos gerassem um novo tipo de âncora.

Dentre diferentes testes de coordenação entre os *pulsores*, com base em negociações entre interesses e necessidades singulares a cada participante, fomos nos aproximando do que seria essa proposta de trabalho. Criamos gradativamente uma dinâmica ao mesmo tempo convergente e aberta. O andamento da prática sugeriu duas circunstâncias principais sob as quais a informação somática interferiu no processo de criação.

Tendo como eixo de observação a relação das performers com suas investigações somáticas sobre movimento, voz, fala e canto para cena, identifiquei

dois grupos de percepções, na forma de *ressonâncias* ou *dissonâncias*. Isso significa que os *pulsos somáticos* informaram os outros elementos com efeitos *ressoantes* ou *dissonantes*, considerado o fato de que *afinação* foi dada como uma condição ideal dinâmica. A seguir são elencadas algumas formas marcantes de *ressonância* e *dissonância*. Além disso, apresento algumas discussões com exemplos oriundos dos diálogos coletados em áudio.

## 6.2 RESSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS

A dramaturgia do corpo não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como a sua etimologia propõe, emerge da ação. Um estado de vertigem que paradoxalmente se dá a ver, por vezes como algo estável e, à primeira vista inteiro. No entanto, a sua própria natureza é a de viver à beira da dissolução. (Greiner 2005: 81).

A experiência usual de corpo em funcionamento fragmentado ou dual faz com que alguns aspectos importantes do funcionamento passem despercebidos, sejam eles ressoantes ou dissonantes. As explorações somáticas tiveram papel fundamental para o reconhecimento tanto das experiências positivas quanto das consideradas menos favoráveis.

Denominei *ressonância* o processo pelo qual os performers reconheceram a informação somática como em acordo/conexão com a sua percepção de funcionamento mais pleno. Quando sentiram desconexão, distração, desconforto ou esforço excessivo, bem como uma temporária sensação de falha, inibição ou fracasso, essas percepções foram consideradas *dissonâncias*.

É importante lembrar o quanto esse processo me gerou tranquilidade por justamente entender-se as dissonâncias não como um monstro, mas como uma parte natural do processo. Também foi interessante sentir que o esforço e o desconforto não eram a forma que nos levaria a conquistar algo e, sim, o relaxar e deixar-se levar.

Em *ressonância*, os performers se sentiram desafiados e confortáveis ao mesmo tempo. Havia algo de encantador e surpreendente ao perceberem-se em *ressonância*. Quando estavam acessíveis tais percepções, tudo era atenção, envolvimento e descoberta. Havia *play* (Lessac 1990), *flow* (Csikszentmihalyi 1992, 1996), interação com os Viewpoints (Bogart & Landau 2005), *ação habitada* (Camilleri

2013), enação, reflexão corporizada (Varela, Thomson & Rosch 2016), presença cênica e precisão (Barba, 2002; Barba & Savarese, 1995) e empatia cinestésica (Raynolds, 2012; Meekums, 2012; Foster, 2011), além de descobertas surpreendentes em relação à voz e ao texto.

Havia um “encaixe perfeito” entre habilidades e desafios como se os performers estivessem descobrindo aquele instante na sua mais pura alegria. Não se podia ver cansaço, movimentos difíceis, textos esquecidos ou opacos, calor ou frio, mesmo se relatados no momento de chegada no ensaio. Tais obstáculos estavam suspensos, como se o mundo contemplasse o brilho daqueles instantes.

Em *ressonância*, as informações somáticas das performers somavam-se às minhas. Encontravam a música e o instrumentista como em um jogo brincado, animado, vivaz. Nesse lugar não havia erro, medo ou desconfiança. Os *pulsos* se lançavam ao invés de serem chamados. Havia percepção de *afinação*. Eu podia visualizar aqueles movimentos ressoando pela sala inteira e além... havia vozes surpreendentes entre som, fala e canto, descobrimentos, narrativas, contradições em cooperação, desinibição e abertura.

Era como se estivéssemos conectadas em um mundo mágico onde simplesmente éramos em relação com a música, os poemas, as nossas vozes e corpos.

A gente sabia que tinha acontecido quando a gente olhava a Márcia e lá estava ela, chorando! Acho que pela percepção tão aguçada dela quando as emoções que transpunham a técnica, a gente também percebia isso claro. Estava no jogo.

De outra parte, *dissonâncias* foram detectadas desde no início das investigações e dos aprendizados somáticos, nos momentos em que houve a sensação de numerosas atividades simultâneas a articular sob a extensão da atenção, em que não se consegue “dar conta de tudo”. Embora essa relação seja singular a cada artista, os indícios demonstraram que as primeiras percepções que são eliminadas da abrangência da atenção são as qualidades de movimento e de voz, devido a sua sutileza.

A sensação de alternar ou “sair” da *ressonância* para a *dissonância*, foi relatada como um trânsito entre momentos marcadamente opostos. Ao prestar atenção às *dissonâncias*, especialmente durante os primeiros meses de prática, um dia inteiro de trabalho poderia se tornar decepcionante. Isso se compreende na medida em que um

dia de trabalho dominado por *ressonâncias* foi percebido como altamente produtivo. O contraste pode ser facilmente entendido como falha.

Isso se verifica como no exemplo abaixo, durante o primeiro mês de trabalho:

- 29 de maio de 2017:

*A - No começo, eu percebi que eu estava super perdida. Eu não sabia se eu repetia os movimentos da B e, ao mesmo tempo, eu não sabia se devia seguir alguma coisa minha, mas ao mesmo tempo eu estava repetindo os da B, mas ao mesmo tempo eu estava achando o que eu queria fazer. Teve um momento de confusão mental, eu tenho que achar meu caminho porque eu não estou achando.*

Em outro momento dos relatos, no mesmo dia de prática:

*B - E também eu fico pensando: como caminhar neutro com as energias? Isso me deixa confusa.*

As *dissonâncias* relatadas como obstáculos em dias considerados de baixa produtividade estiveram ligadas a sensações de confusão, de não entender a proposta, ou o que estavam fazendo (enquanto propostas de improvisação). Isso se observa também no exemplo abaixo:

- 12 de junho de 2017

*A - Na primeira parte, eu fiquei muito confusa. Hoje e no último ensaio fiquei um pouco também, meio perdida.*

Isso não significa que um possível desajuste, percebido como uma *dissonância*, seja eminentemente negativo e vá ser transformado de forma significativa porque aquele processo foi “visto” naquele momento. O acesso ao que não funciona como se gostaria abre a oportunidade primeiramente para o seu reconhecimento. Somente desse momento em diante a *(re)afinação* às percepções transformadoras pode começar a acontecer e isso inclui o desarmônico como informação.



Para mim, o mais importante foi que as *dissonâncias* não foram encaradas de maneira negativa. Elas faziam parte do processo.

O mais importante não é *corrigir* uma *dissonância*. Esse não é o foco primordial dessa prática. Trata-se de *buscar afinação*. O resultado pode até não se encaixar na denominação de “certo” ou “afinado” como um produto acabado e estático, nem pode ser descrito como um processo que leva a apenas uma resposta possível. A busca da *afinação*, da relação, é o que se tomou como atitude.

Estar *afinado* é um processo que acontece de forma dinâmica e individual. Os *pulsos somáticos* podem estar à disposição para cada praticante, em sua individualidade. Há uma auto-permissão individual que impulsiona o acesso à *afinação* exequível com os recursos que se tem.

É importante ressaltar que embora o termo *dissonância* possa suscitar uma conotação unicamente negativa, esse não foi sempre o caso. As *dissonâncias* foram associadas a momentos em que a informação somática não se propagou ou não foi reconhecida. No entanto, quando percebidas e consideradas, com mínimo julgamento emocional, e mais como informação, sobreveio a oportunidade de buscar recursos de *afinação* que pudessem vir em assistência, ao se estabelecer uma atmosfera de procura.

O julgamento e as emoções atreladas às *dissonâncias* puderam ser canalizados até certo ponto em uma busca por *afinação*. O desconforto e a “cegueira” para a experiência, normalmente acessados em situações de conflito e cobrança, puderam despertar uma ação: *reafinar quando/assim que possível*.

Acredito que as *dissonâncias* também foram fundamentais e prolíficas para o trabalho. Através delas, pudemos aprender muito, tanto com o pensar [intelectual]<sup>4</sup> quanto através do corpo. Somente estando dissonantes podemos saber quando estamos em ressonância.

Abaixo, cito outro exemplo de percepção de *dissonância*:

-16 de outubro

*A - Eu pensei, nossa, eu não estou funcionando. Ai, que coisa irritante, não consegui.*

---

<sup>4</sup> Comentário meu.

Nessa fala, não consigo perceber o que exatamente a performer reconheceu como *dissonância* dominante. Ela parece ter relatado um tipo de “caos generalizado” em que nada do que fez foi percebido como em processo de afinação. Como naquele dia tivemos uma “luta” para fazer as câmeras funcionarem, acredito que possa ter tido influência desse fato.

Em minhas experiências individuais, quanto menos aceitei a *dissonância*, mais mergulhei nela. É um tipo de desespero, desamparo e impotência. Não se vê o óbvio e a única resposta é uma sensação de fracasso da cognição, falência da memória, como um espelho estilhaçado e pisoteado. O desamparo dessa condição, tão visível no relato acima, não é exagero na visão do praticante.

O não reconhecimento mais específico da *dissonância*, dado talvez pela irritação, como nesse caso, e a consequente negação da qualidade de informação contida nessa conjuntura desfavorável, se tornam uma perda na mobilidade de associação entre os *pulsos somáticos* para que novos ajustes ocorram no transcorrer das ações, dos movimentos e, conseqüentemente, das possibilidades de cena.

Quando muitos processos somáticos se afinam, a sensação oposta de “total união com o universo” também não é exagero. O contraste entre os extremos desse espectro oferece sensações bastante exacerbadas, tanto na tendência para a *ressonância* quanto para a *dissonância* generalizada.

O arrebatamento, em ambos os casos, afasta *mindfulness*, pois ao invés de atenção generalizada há um encapsulamento da experiência pelas emoções que se manifestam. As emoções, quando em evidência desproporcional, parecem ter um efeito cíclico comparado aos pensamentos “compulsivos” do iniciante à meditação. Esses processos afastam *mindfulness* porque a manifestação das emoções pode estar associada a uma avaliação, em que se pondera sobre como está se sentindo no momento, e não necessariamente se vive o momento. Isso se revela na seguinte explicação sobre a experiência de introspecção:

O praticante de meditação *mindfulness* diria que os introspectivos na verdade não estão conscientes; estão apenas pensando sobre os próprios pensamentos. Tal atividade serviria, claro, apenas para demonstrar as pré-concepções que se tem sobre o funcionamento mental – não surpreende que diferentes estudos discordem entre si. É precisamente para cortar a atitude

de introspecção que a meditação mindfulness/consciência plena existe.<sup>5</sup>  
(Varela, Thomson & Rosch 2016: 32)

A sensação de *dissonância* vai estar lá em algum momento, mesmo para os praticantes experientes. Ela é informação e oferece a oportunidade de novas configurações. As emoções também estarão lá sempre. A percepção de *dissonância* e o processo de *(re)afinação* são possíveis com estratégias para se instigar outras respostas.

Outra percepção de *dissonância* foi o medo de “perder-se” em seu tempo subjetivo e não conseguir perceber ou manejar o Viewpoint de duração. Ainda que algumas das minhas indicações incluíssem tomar o tempo que se julgasse suficiente para lembrar os elementos sendo elencados e quais os *pulsos* seriam úteis para cada momento, as *dissonâncias* reapareceram. No final da Etapa 2, depois de bastante tempo de prática, havia ainda percepção de *dissonância* relativa ao tempo e às transições. Ter o tempo suficiente para a preparação foi uma preocupação especialmente nos momentos que antecederam a apresentação do dia 16 de novembro, em que a performance seria inteiramente improvisacional. Como no trecho:

- 08 de novembro

*B - Eu queria ter me aquecido mais, mas não sei porque parecia que já tinha passado muito tempo e eu tinha que mudar e tinha que fazer coisas.*

A performer B, comenta sobre esse mesmo fenômeno em outra ocasião:

- 13 de novembro

*B - Eu estou muito nervosa com o tempo para aquecer. [...] Não sei porque o tempo cronológico é tão diferente do meu tempo interno.*

---

<sup>5</sup> The mindfulness meditator would say that the introspectionists were not actually aware of mind at all; they were just thinking about their thoughts. Such an activity would, of course, serve only to display whatever preconceptions one is holding about the mind — no wonder different laboratories disagreed with one another. It is precisely to cut through the attitude of introspection that mindfulness/awareness meditation exists. (Varela, Thomson & Rosch 2016: 32)

Quanto a essas percepções de tempo, o trabalho com os Viewpoints sugere uma Pressão Delicada/Exquisite Pressure. Há uma série de condições necessárias para criar complexidade nas tarefas na medida para que permitam o desafio sem serem opressoras. Quando se acessa os fluxos das informações somáticas como fonte de aprendizado e material criativo, há uma natural mudança da percepção do tempo cronológico como incongruente em relação ao tempo subjetivo. Por isso, entende-se como necessária uma forma de influência em que:

Uma Pressão Delicada vem de um ambiente em que as forças se exercem sobre os participantes de maneira a permitir mais, não menos criatividade. Uma Pressão Delicada vem de uma atitude de necessidade e respeito pelas pessoas com quem você está trabalhando, pela quantidade de tempo que se tem, pela sala de trabalho e pelo que se faz com tudo isso. <sup>6</sup> (Bogart & Landau 2005: 138)

Ao não demarcar os limites de tempo de certas práticas, como o aquecimento, ou seja, a *afinação* inicial explorando os *pulsos somáticos*, eu me percebi aprendendo como lidar com as necessidades dos performers. Tentei criar tanto quanto possível uma Pressão Delicada e negociar com os meus anseios em deixar a preparação se entrelaçar nas ocasiões de apresentação.

Tentei exercitar uma escuta ao que se fazia necessário como processo privado e particular de *afinação* a cada praticante e manobrar as minhas expectativas quanto ao que poderia ser compartilhado com o público. Por fim, priorizei aspectos das necessidades de *afinação* inicial dos performers e deixei apenas um pequeno tempo do final desse processo ser entrevistado logo antes da apresentação da Etapa 3.

Outros exemplos de *dissonâncias* são as sensações de desconexão, distração ou perda de memória. Na medida em que os meses foram passando, elas ainda apresentavam essas instabilidades. No entanto, seu efeito foi mudando para uma compreensão/uma atitude de: *Como afinar de novo?* Então, detectar *dissonâncias* passou a ser um objetivo a fim de tentar encontrar respostas a partir dos *pulsos somáticos* disponíveis. Eu observei o processo pelo qual elas buscavam essa

---

<sup>6</sup> Exquisite Pressure comes from an environment where forces lean on the participants in a way that enables more, not less creativity. Exquisite pressure comes from an attitude of necessity and respect for the people with whom you're working, for the amount of time you have, for the room you work in, for what you're doing with all of these. (Bogart & Landau 2005: 138)

resposta como um uso muito pessoal dos exercícios/vivências/estímulos que já faziam parte do seu repertório.

Nesse ponto, elas já tinham um número de recursos/estímulos usuais e de fácil acesso. Elas chamaram esse recurso de *guarda-roupas somático*. Em várias ocasiões, os relatos sobre as *dissonâncias* estavam ligados a maneiras de encontrar o estímulo somático para *(re)afinar*.

Ao ignorar, rejeitar ou negar a *dissonância*, se tornava mais difícil adentrar novamente nas sensações ressoantes. Esse ir e vir é o que finalmente chamamos de procurar Emily, e se tornou o centro tanto das performances como de PerFormAção.

Tendo experimentado *ressonâncias* e *dissonâncias* desde a Etapa 1, na Etapa 2 foi necessário menos tempo para que os *pulsores somáticos* repercutissem ou gerassem transição para os *pulsores de cena*. As instruções incluíam experimentar os *pulsores* e já usá-los como material. A ideia era ir gradativamente e naturalmente diminuindo o tempo necessário para as sensibilizações. O grande desafio era conseguir recuperar a preparação *durante* os acontecimentos, em meio a um momento de *dissonância*. Como exemplo:

- 23 de outubro

*B - Eu senti que hoje os gatilhos<sup>7</sup> [pulsores] apareceram durante tudo de uma forma camuflada dentro da cena. Às vezes eles eram a cena, então em vários momentos foi uma procura por estados e energias e ao mesmo tempo conexão com a outra.*

É possível ter tempo para ajustar os processos de atenção no transcorrer de uma performance. Em nossas estratégias, reservamos certos “espaços” para que isso fosse possível dentro do material de cena. Nos momentos em que a improvisação estava no centro da prática, tentei estimular sempre essa oscilação de atenção em busca pelo acesso às informações somáticas. Quanto mais esses processos se tornaram fluentes, mais se converteram em recursos para o trabalho.

Quando o alcance da atenção entrevê os funcionamentos corporais de forma contemplativa, *mindful*, esses fenômenos se tornam fonte de ação e centelha de criação. A atenção contemplativa serve para trazer esses processos para o escopo

---

<sup>7</sup> Como explicado anteriormente, os *pulsores* eram denominados inicialmente de *gatilhos*. Esse vocábulo foi sendo descartado devido às suas conotações negativas e violentas.

da atenção consciente para que isso se constitua em material, tanto em uma improvisação como na procura somática da cena já marcada.

Quando se ignora ou nega certos processos, se cria competição interna e se perdem as *ressonâncias*. Se os processos *dissonantes* forem ignorados ou negados, em nome de um modelo pré-estabelecido, estamos deixando de procurar as *ressonâncias* porque aquela forma imposta se torna hierarquicamente superior em relação às informações intracorpóreas e ao processo relacional singular de cada pessoa. O modelo a ser seguido é uma caricatura da experiência. Nele, não há vivência.

A negociação entre uma narrativa preexistente, ensaiada, e uma vivência rica em trânsito de informações somáticas está na busca por um equilíbrio. Os processos do corpo vivo, hoje, negociam com aquela situação que está entre a cena ensaiada e o que está acontecendo na vivência somática. Quanto mais se ignorar os processos corporais ou suprimi-los, mais chances se têm de perder as *ressonâncias*.

O realizar de uma sequência de movimentos marcada/coreografada sob o ponto de vista da ação corporificada é descrito da seguinte forma:

Quando se inicia a realização de uma forma de movimento ou se atua uma partitura/sequência de movimentos, a relação com cada repetição individual dessa mesma forma ou estrutura é “similar”, mas “diferente”. De forma ideal, no momento presente do fazer, não se “pensa sobre” a forma/estrutura ou se cria uma “representação” mental dela; ao invés disso, *entra-se em um tipo de relação* com a forma/estrutura através do cultivo de consciência/awareness perceptiva/sensorial. Enquanto se aprende a habitar uma forma ou estrutura de ação, se está afinado a uma experiência cada vez mais sutil: a experiência é sempre de um campo, com estrutura, e nunca se pode compreender o campo inteiro em um único ato de consciência. Algo sempre permanece presente, mas fora da vista... Qualidades ficam disponíveis na experiência como possibilidades, potencialidades, mas não como coisas dadas. Portanto, experiência é um processo de engajamento de possibilidades dinâmicas de uma forma ou estrutura em particular, enquanto acontece. Se o indivíduo continua a repetir uma forma em particular ou uma estrutura no transcorrer do tempo, um “campo” mais amplo de experiência se acumula como um “campo” de possibilidades. De forma ideal, se é capaz de “improvisar” dentro desse campo mais amplo de possibilidades de movimento/ação.<sup>8</sup> (Zarrilli: 1986: 645)

---

<sup>8</sup> When one initiates doing a form of movement or enacting an acting score, one's relationship to each individual repetition of that same form or structure is “similar” yet “different.” Optimally, in the present moment of doing, one does not “think about” the form/structure or draw upon some mental “representation” of it; rather, one *enters a certain relationship* with the form/structure through one's cultivated perceptual/sensory awareness. As one learns to inhabit a form or structure of action, one is attuned to an ever-subtler experience of one's relationship to that structure: experience is always of a field, with structure, and you can never comprehend the whole field in a single act of consciousness. Something always remains present, but out of view...Qualities are available in experience as possibilities, as potentialities, but not as givens. Therefore, experience is a process of engaging the

Assim, é possível compreender como pode ocorrer a oscilação entre o que chamamos de *ressonâncias* e *dissonâncias* também dentro de uma estrutura de cena ou sequência de movimentos marcada/coreografada. Isso foi o que experimentamos na Etapa 3. No campo mais amplo de experiência, semelhante ao citado por Zarrilli (1986), em uma forma ou estrutura marcada ou coreografada, a mobilidade dinâmica de *(re)afinação* se evidenciou ao ser possível “improvisar” dentro do campo de possibilidades quando se habitava as estruturas, em uma experiência cada vez mais sutil.

Quanto a esses processos de ir e vir entre os elementos envolvidos, há uma pré-concepção de que o ideal ou o esperado seria estar sempre em *ressonância*, *afinação* e conexão no seu nível máximo. Os pensamentos a seguir, acerca de empatia cinestésica e criação artística, trazem um raciocínio inverso:

Se ficamos todo o nosso tempo tentando sintonizar com os outros, isso pode ser cansativo e não oferece a oportunidade para renovação através da quietude interna. Crianças pequenas sabem disso instintivamente. Quando são mimadas por adultos “coruja”, muitas vezes simplesmente fecham os olhos e dormem. A criatividade demanda engajamento e descomprometimento com o ambiente, em trocas rítmicas. [...] É na interface entre atividade e uma atitude de quietude (ou receptividade tranquila) que *insights* acontecem.<sup>9</sup> (Meekums 2012: 62)

Assim, pode-se concluir que o movimento esperado para o desencadeamento de um funcionamento de invenção é exatamente o trânsito entre conexão e “soltura”, vínculo e afrouxamento da ligação.

Nos próximos itens, descrevo as principais noções singulares ao nosso percurso, que foram influenciadas pelos *pulsos somáticos*. Crio uma discussão entre as mais relevantes situações de *ressonância* e *dissonância*, destacando suas relações

---

dynamic possibilities of the particular form or structure as it happens. As one continues to repeat a particular form or structure over time, a larger “field” of experience accumulates as an expanding “field” of possibilities. Ideally, one is able to “improvise” within this larger field of possibilities for movement/action. (Zarrilli 1986: 645)

<sup>9</sup> If we spend all of our time trying to attune to others, this can be very wearing and does not offer the opportunity for renewal through inner stillness. Infants know this instinctively; when they are being cooed by doting adults, they sometimes simply shut their eyes and go to sleep. Creativity demands both engagement with disengagement from the environment, in rhythmic interchange. [...] It is at the interface between activity and an attitude of stillness (or quiet receptivity) that insights occur. (Meekums 2012: 62)

com *pulsores de cena*. Nesse momento, busquei a percepção de como nossas noções podem estar permeadas, entremeadas de informações somáticas.

### 6.2.1 Conexão

Ao prestarem atenção e verificarem as *ressonâncias*, as performers descreveram influências positivas na sua relação corpo/voz e na sua disponibilidade para a criação artística. Sob esse ponto de vista, o (re)acesso à informação somática mudou consistentemente a maneira com que cada uma se engajou na experiência, incluindo a relação com o entorno – espaço de cena e contracenação –, a ponto de descreverem sensações “super-humanas” de conexão. Elas mencionaram as intensas conexões uma com a outra e com a música como agradáveis, frutíferas e recompensadoras. Essas experiências definiram o processo de criação e mudaram sua relação de corpo/voz/cena.

Abaixo, cito alguns exemplos dessas vivências com as palavras das performers:

- 19 de julho de 2017

*B - Nunca ouvi essa voz na minha vida. [em referência à própria voz]*

Nesse trecho, a performer B relata ter percebido nuances desconhecidas da própria voz, desencadeadas pelos *pulsores*. No mesmo dia, foi se construindo a noção de *conexão*:

*P - É uma situação em que agora está... agora não sei.*

*A - Eu sinto meio que isso, assim.*

*P - Deixar mais solto.*

*A - Eu gosto de pensar o seguinte: se eu não sinto, provavelmente a B não está sentindo também. Eu acredito que seja mais ou menos assim.*



*B - Tem vezes de que eu tenho certeza de que a gente está.*

*A - Porque, tipo, agora, por mais que a gente estivesse fazendo coisas totalmente diferentes, eu sinto que a gente está.*

*P - Eu vi.*

*B - Eu sabia o que ela estava fazendo. Ela estava fazendo uma coisa diferente, mas eu sabia o que ela estava fazendo. Onde ela estava.*

*P - Isso é um tipo de conexão.*

*B - Por que se não, a gente sofre até chegar.*

O sofrer até chegar foi um dos motivos do meu afastamento do teatro. Em Procurando Emily eu aprendi que não preciso sofrer para chegar.

A noção de *conexão*<sup>10</sup> foi se esboçando e identifiquei diferentes formas com que poderia se estabelecer. Nos trechos acima, há duas formas de entendê-la. A primeira está na fala da performer B, quando faz referência às descobertas de funcionamento somático na sua emissão vocal. Há, portanto, uma *conexão quanto ao próprio funcionamento somático*. Desse funcionamento dependem as habilidades comumente reconhecidas como treinamento para o performer, no exemplo citado, foi uma referência ao trabalho vocal. O movimento corporal para a cena em transformação das escolhas habituais e na direção de outras possibilidades também depende do reconhecimento somático em *conexão*.

Outro entendimento de *conexão* é *aquele reconhecido pela percepção de cooperação em conjunto*. Trata-se de uma coordenação das percepções somáticas entre os participantes por uma relação de interligação mútua mais intensa do que a do nosso funcionamento diário e usual. Esse fenômeno foi identificado em diferentes ocasiões de prática e, por sua recorrência, concluo que decorra do reconhecimento e contato com as *ressonâncias* somáticas próprias de cada pessoa.

Frequentemente, em dias de prática, as performers relataram ter pensado a mesma coisa ao mesmo tempo. Esse foi um processo de *conexão* ainda mais

---

<sup>10</sup> Conexão, como entendida aqui, pode gerar aproximações com a sintonia somática, *attunement*. (Nagamoto, 1992)

profundo reconhecido de forma contumaz durante todas as etapas. Isso se identificava, em alguns casos, quando uma delas iniciava em improvisação o trabalho com um poema poucos instantes antes da outra, que relatou ter estado na iminência de dizer o mesmo texto ou realizar a mesma ação em cena naquele exato momento. Como nos exemplos:

- 3 de julho

*B - Às vezes, eu nem estou vendo ela, eu sei que ela está atrás de mim. E eu estou fazendo a mesma coisa que ela está fazendo. É esquisito demais.*

- 27 de setembro

*B - Eu acho que em vários momentos eu e a A temos uma conexão muito louca porque ela sempre vai falar os mesmos poemas que eu ia falar. Isso é muito absurdo. E também, às vezes, eu sinto que você [falando para performer A] começa a puxar um Radiancy, assim, bem na hora que eu estava precisando. Eu acho isso bem legal.*

Em outros exemplos de conexão:

- 3 de outubro

*A - Eu acho que teve muito a ver com isso, assim, de se dar o tempo para entender o que a gente estava fazendo. Foi bem mais natural, assim, eu achei. Estamos fazendo uma brincadeira... teve vários momentos, teve dois momentos que eu achei engraçado até. Um foi quando eu estava correndo em volta da B, e aí você falou o texto que eu ia falar...*

*B - A gente tem isso várias vezes, eu acho.*

- 30 de outubro

*B - Eu nunca trabalhei com alguém assim, nossa, que às vezes você vem com o texto e era bem isso que eu ia dizer.*

*A - Pior é que é, né? Várias vezes.*

A conexão com a colega de cena acontecia de uma maneira fluida, como se fôssemos um só corpo e mente em breves momentos. Ela se refletia em mim e vice-versa.

E não é como se esses momentos durassem. Eles aconteciam e se desfaziam constantemente. Era uma eterna busca por encontrar de novo o momento em que, de repente, acontecia mais uma vez. Com o tempo, eles só começaram a ficar mais fáceis de achar.

Ao afinarem suas percepções em *ressonância*, o engajamento com o movimento, a voz, o texto e a improvisação através dos elementos de PerFormAção foram percebidos como fáceis e naturais. Em outro exemplo:

- 03 de julho

*A - Daí, as coisas meio que vão num fluxo, né? Não existe essa cobrança de ter que ficar criando coisa nova. Eu não preciso ficar criando coisa nova porque as ferramentas estão aí, as coisas estão aí. As coisas estão dadas, eu só preciso pegar elas e usar.*

- 03 de outubro

*B - Eu me senti conectada o tempo todo, eu acho que eu não saí nenhuma vez. Porque logo quando eu ia sair a gente já puxava algum gatilho [pulsor], é muito louco, foi muito bom.*

*A - Também achei.*

“Estar conectada” teve relação com a maneira como Varela, Thomson e Rosch (2016) descrevem a forma de atenção *mindful*. Se conexão foi algo *sentido*, essa noção se sobressai. “Estar fora” seria estar distraída, pensando em outra coisa, tendo outros sentimentos ou críticas em uma sensação de desconforto.

As *ressonâncias* deixaram-se entender como situações de “aparecimentos”, algo que se deixa ver através do acesso à informação somática. Ao vê-los, marcam-se também os “desaparecimentos”. Ou seja, aquilo que emerge em uma prática é marca da desconexão que fez com que aquele aspecto fosse ignorado até ali. Isso indica que o dia-a-dia usual é uma sequência de “desaparecimentos”. Então, no instante em que se percebe *conexão* ou funcionamento conectado, o que é “desaparecimento” e que costuma ser uma “cegueira” diante da experiência, parece emergir e participar do escopo da atenção.

Na verdade, o que se dá a ver não pode ser identificado como algo oculto, ou imerso. Parece, sim, ter sido ignorado pela percepção parcial, que impede o acesso e evita o reconhecimento de certos atravessamentos. Ao tocar uma forma de atenção que acessa a informação somática, o “visível” amplia seu campo, e se multiplicam as possibilidades de ligar-se a atravessamentos como potência.

Essa forma singular de atenção nos leva a uma autopercepção e uma percepção de mundo mais ampla. Isso quer dizer que as estratégias de acesso às informações somáticas podem adquirir o status de ferramentas de trabalho, a fim de transformar as relações de corpo e voz ao mesmo tempo em que revelam atravessamentos em forma de ideias, imagens e linguagem, como nos exemplos abaixo:

- 03 de julho

*A - E aí, eu acho que facilita, porque você tem algumas ferramentas para pegar em alguns lugares, como no ensaio passado que a gente tinha vários gatilhos [pulsores].*

*B - Eu não estava conseguindo chegar no Buoyancy, no Radiancy e no Potency e daí você nos deu gatilhos [pulsores] e eu só preciso fazer aquele movimento. Deu. Daí, ficou bem mais tranquilo pra mim.*

*A - Eu inclusive, eu, nos ensaios, a gente sempre comenta, né, que tudo é muito tranquilo, né? Sempre. A gente sai do ensaio: Ai, que coisa leve, né?*

*B - Tem uma grande diferença entre eficiência e criação, sabe? Às vezes acho que elas são bem antagônicas, sabe? [...] Na criação mesmo, é como a gente*

*deixa o nosso corpo em equilíbrio para criar. E eu acho que acontece muito assim porque vem imagens na hora que a gente está fazendo e eu acho que as imagens e palavras são mais do lado racional. Mas ao mesmo tempo a gente está lá, criando movimento de onde está vindo tudo aquilo.*

As imagens e as palavras também inspiram movimento, assim como se retroalimentam imagens e palavras.

Nesses relatos, as performers detectam como o funcionamento do processo despertou o uso dos *pulsores* como ferramentas de trabalho. Em julho, depois de uma série de vivências de exploração somática e de reconhecimento dos *pulsores* de espaço e de composição cênica, elas já tinham clareza de como desencadear *(re)afinação*, caso necessário. Havia a que recorrer, sem ter que esperar algo de mim ou reaproveitar procedimentos de preparação estudados em práticas mais antigas. As ferramentas se fizeram úteis, já que recursos de treinamento já conhecidos anteriormente pelas performers não foram diretamente utilizados.

Isso foi proposto para que a preparação não se dissociasse do processo de criação. Houve uma aceitação da proposta de resolver as necessidades de cada dia com a presença das explorações dos *pulsores*, em sinergia com os momentos de criação.

Em sua segunda fala do dia 3 de julho, a performer B reconhece as pressões produtivistas de eficiência como não compatíveis com espaços de criação. Quando alternativas de treinamento não reconhecem essas incompatibilidades, é preciso tecer o “movimento de onde está vindo aquilo tudo”. Caso contrário, não há processo.

Diante da experiência de *ressonância*, o componente mais marcante resultante do acesso e da fluência de informação somática foi essa sensação de *conexão*. Estar em conexão consigo mesmas, uma com a outra, e em relação ao espaço e aos acontecimentos do entorno foram descrições bastante relevantes. Elas relataram que esse fenômeno poderia durar segundos ou muito mais tempo durante a prática. Com essa constatação, detectei pistas a respeito dessa “função” das informações somáticas em todo o processo. Eu percebia quando isso estava acontecendo, mesmo estando fora de cena.

É possível detectar, sentir, quando *mindfulness* acontece no outro, pois esse funcionamento reverbera em nós. Esse fenômeno pode ser explicado como no trecho abaixo:

Podemos desenvolver hábitos em que corpo e mente estão completamente coordenados. O resultado é uma maestria que não é apenas reconhecida pelo praticante, mas é também visível aos outros – reconhecemos facilmente a precisão e a graça de um gesto que é animado por consciência plena. Nós tipicamente associamos esse tipo de *mindfulness* com as ações de um especialista, um perito, como um atleta ou músico.<sup>11</sup> (Varela, Thomson & Rosch 2016: 28)

Outra forma de entender como isso se estabelece é também desdobramento das ciências cognitivas em estudos com práticas corporizadas, através da empatia cinestésica. A respeito especialmente sobre esse fenômeno de *conexão* com o outro, como nos relatos das performers citados acima, a ponto de sentirem como se tivessem “lido pensamentos” ou “adivinhado o que a outra ia fazer”, as reflexões sobre a empatia cinestésica trazem conclusões importantes.

O neurocientista Vittorio Gallese (2012) descreve simulações corporificadas a partir do sistema de neurônios espelho como criadoras de redes neuronais propulsoras de estados de subjetividade compartilhada e afirma que esses estados ocorrem entre observador e observado. Esse compartilhamento configura uma intersubjetividade. Raynolds e Reason (2012) acrescentam que há muitos entendimentos reducionistas a esse respeito e apontam que essa simulação corporal não é apenas uma mímica da forma, nossa história e nossos entrelaçamentos socioculturais vão criando reorganizações e negociando essas relações. Verificamos fortemente esses fenômenos.

Um dos Viewpoints trabalhados, que parece estar ligado mais diretamente a esse sistema de espelho, é a resposta cinestésica. Como o próprio nome já diz, traz para o campo da atenção esses desencadeamentos como instrumentos de geração de material cênico com as informações imediatamente disponíveis aos praticantes no momento da cena.

---

<sup>11</sup> We can develop habits in which body and mind are fully coordinated. The result is a mastery that is not only known to the individual meditator himself but that is visible to others — we easily recognize by its precision and grace a gesture that is animated by full awareness. We typically associate such *mindfulness* with the actions of an expert such as an athlete or musician. (Varela, Thomson & Rosch 2016: 28)

Há uma qualidade de atenção que está ligada a essas percepções de *conexão*. Não se trata apenas daquela que nos coloca em contato com a informação somática intracorpórea. Há simultaneamente uma qualidade de atenção voltada para a relação cinestésica compartilhada, intersubjetiva, que revela uma linha possível de ação da cena compartilhada pelos performers.

Se forem considerados processos somáticos de pensamento e imaginário, como participantes dessas relações de atenção, surgem camadas ainda mais múltiplas e difusas. A qualidade de atenção linear e objetiva não alcança essa multiplicidade. Segundo Depraz, Varela e Vermersch (2003: 31):

O que estamos falando aqui é de uma reversão de dois dos nossos processos usuais de pensamento, o primeiro é condição para o segundo: 1. Você precisa redirecionar a sua atenção do exterior para o interior. 2. Você deve mudar a qualidade da sua atenção, mudando de uma atenção ativa que busca foco para uma atenção de aceitação, de deixar-acontecer<sup>12</sup>.

A qualidade de atenção redirecionada a processos intracorpóreos muda o processo de atenção ativa e a torna uma atenção de aceitação, de *deixar acontecer*. Assim, como nos processos debatidos especialmente no capítulo 2, essa forma de atenção é uma atenção contemplativa, não linear.

Se começarmos a prestar atenção focada/objetiva em um processo corporal, isso se torna uma ação e vai gerar alteração na percepção e no andamento daquele processo. Isso se afasta de uma atenção *mindful*. Somente essa ação já requer grande espaço da atenção objetiva e permite pouco acesso a quaisquer outros processos. Essa sou eu tentando manter o corpo extracotidiano de Barba (Barba 1994; Barba & Savarese 1995), por exemplo, com o “radar” voltado para as oposições e com o “termômetro” voltado para o desconforto.

As condições de ter uma atenção ativa em processos somáticos diminuem quando os percebemos como muito numerosos, por vezes conflitantes e de naturezas diferentes. As chances de incluirmos nessa equação as percepções somáticas de troca com o entorno diminuem ainda mais. A atenção *mindful*, além de conceder ampliação do alcance da percepção para processos intracorpóreos e relacionais

---

<sup>12</sup> Thus what we're talking about here is reversing two of your usual thought processes, the first of which is the condition of the second: 1. You have to re-direct your attention from the exterior to the interior. 2. You have to change the quality of your attention, moving from an active search to an accepting letting-arrive. (Depraz; Varela & Vermersch 2003: 31)

comumente considerados difusos e sutis, dispensa o empenho da atenção direcionada para determinados estados corporais estáticos. Como exemplo de estado corporal estático, cito o desconforto-termômetro que experimentei em treinamentos com princípios da Antropologia Teatral (Barba & Savarese, 1995). Ao alcançar uma atenção *mindful*, abrem-se espaços para perceber o espaço, objetos e as outras pessoas.

No sistema dos Viewpoints, a qualidade de foco é bastante útil para acessar as primeiras experiências sobre essa atenção *mindful*: trata-se do *foco suave/soft focus* (Bogart & Landau 2005). O exercício desse foco sugere que o praticante suavize a tendência de procurar objetivamente por algum foco de atenção no campo de visão. Essa atitude ajuda no processo de atenção difusa, já que tem o objetivo de permitir que informações visuais “cheguem até nós” ao invés de irmos buscá-las. É um bom começo, mas essa atitude se concentra no sentido da visão e não necessariamente acessa outros processos sensoriais com portas para *mindfulness* e empatia cinestésica.

Quando a qualidade da atenção muda para uma atenção generalizada e contemplativa, a atitude de deixar acontecer na relação corpo/mundo inclui o livre trânsito da informação somática. Isso é o que comumente nos referimos como “escuta do corpo”, que é comparável a nossa noção de *conexão*. No entanto, quando a orientação “escute o corpo” é dada pelo professor ou diretor, não necessariamente os praticantes vão ser bem-sucedidos em “perceber e deixar acontecer”. Eles precisam de instrumentos mais eficazes que os coloquem em contato com informações somáticas, inclusive as mais sutis.

Precisamos dos pulsos, de ações, de instrumentos para chegar a escutar nosso corpo. Uma orientação abstrata gera uma insegurança.

O trabalho com o desencadeamento de *eventos familiares* (Lessac, 1990, 1997) foi fundamental para que essas instruções pudessem ser compreendidas somaticamente e para que a atenção, de forma indireta, pudesse voltar-se para a observação e para o *deixar acontecer* sem perder as pistas das informações somáticas circulantes. Isso somente foi possível dada a compreensão de como essas diferentes qualidades ocorrem.

A atenção *mindful* está ligada a formas de entender a presença plena no sentido budista (Varela, Thomson & Rosch 2016). Através da noção de *conexão*, essa forma



de presença reverbera com entendimentos possíveis de presença cênica como explicados por Bogart (2009) e Barba (2002) e assim se vislumbra como recurso para a formação do performer. Barba (2002) se refere à presença cênica como:

Esse “algo” invisível que respira vida no que o espectador vê é a sub-partitura do ator. Por sub-partitura eu não quero dizer uma estrutura, mas uma ressonância, um movimento, um impulso, um nível de organização celular que apoia ainda mais níveis de organização. Esses níveis estendem-se da efetividade da presença do ator individualmente até os entrelaçamentos de suas relações, desde a organização do espaço até as escolhas dramáticas. A interação orgânica entre os diferentes níveis de organização traz o significado que a performance assume para o espectador.<sup>13</sup> (Barba 2002: 99)

Bogart (2009) tem um entendimento sobre presença como o seguinte:

O ator põe em prática, simultaneamente, as muitas linguagens do palco, incluindo tempo, espaço, texto, ação, personagem e história. A realização disso tudo é um feito extraordinário de malabarismo com diversas coisas ao mesmo tempo. A fala se torna dramática por causa da mudança que ocorre dentro da pessoa que está presente, no momento, envolvida com o discurso. E eu também estou presente ali, em relação com esta pessoa fazendo malabarismos. (Bogart 2009: 36)

Uma qualidade de presença cênica sob a ótica *mindful* se dá no momento que os diferentes tipos de atenção se estabelecem simultaneamente desde os *pulsos somáticos*, até os *pulsos* voltados para a composição de cenas, como espaço e contracenação, relações entre corpos e acontecimentos imediatos. No instante que diferentes elementos estão na amplitude da atenção *mindful* simultaneamente, há acesso a todos os *pulsos*, em que os mais básicos e fugidios são os somáticos, essencialmente intracorpóreos e individuais.

Esse funcionamento condiz com as descrições de presença acima citadas. Há, desde um malabarismo que envolve os elementos como tempo, espaço, texto, ação, personagem e história, citado por Bogart, como uma sub-partitura do ator que “se dá como um impulso em nível de organização celular”, como explicado por Barba. Considero que os pontos de contato dessas definições sobre o *que* é presença sejam

---

<sup>13</sup> The invisible "something" that breathes life into what the spectator sees is the actor's subscore. By subscore I do not mean a hidden scaffolding, but a resonance, a motion, an impulse, a level of cellular organization that supports still further levels of organization. These levels extend from the effectiveness of the presence of the individual actor to the interweaving of their relationships, from the organization of space to dramaturgical choices. The organic interaction between the different levels of organization brings out the meaning that the performance assumes for the spectator. (Barba 2002: 99)

importantes para o entendimento da noção de *conexão* para a cena, como a desenvolvemos nessa pesquisa. Há diferenças, no entanto, em *quais estratégias* são utilizadas para estar perto dessa condição.

Barba (2002) menciona ainda, que “o diálogo entre o visível e o invisível é precisamente aquele que o ator experiencia como vida interna e em alguns casos até como meditação. E é o que o espectador experiencia como interpretação”<sup>14</sup> (Barba 2002: 104). O autor cita a experiência meditativa como pertencente a esse conceito elusivo de presença cênica e acrescenta esse grau de profundidade à discussão. Ele parece comparar a percepção de presença cênica a uma qualidade meditativa.

Em PerFormAção, eu desenvolvi estratégias de acesso à informação somática e de criação de pontes, os *pulsores*, para seu reconhecimento e utilização. Esses vínculos de acesso e recesso tiveram uma relação direta com a atenção *mindful* como norteadora de presença cênica. A citação de Barba gera interligações possíveis entre *mindfulness* e presença cênica. No entanto, em PerFormAção, se os *pulsores somáticos* desencadeadores de *conexão mindful* não forem exercitados em cooperação com *pulsores de cena*, a sua utilidade nesse contexto fica muito subjetiva e, portanto, potencialmente subutilizada.

No exemplo abaixo, a performer A relata como associou sua construção de presença cênica como um espaço de descoberta das possibilidades e das coordenações com os *pulsores de cena*:

- 09 de outubro

*A - Eu me senti bem segura, sabe? Segura no sentido de que era um espaço de experimentar onde eu estava super ciente do que eu estava fazendo, mas ao mesmo tempo, eu estava perdida nesse mundo. Eu estava bem dentro do jogo e ao mesmo tempo bem ciente das coisas que eu estava fazendo.*

É interessante pensar que, apesar de momentos lacunares durante a nossa apresentação, onde nós podíamos improvisar e utilizar essas brechas para criar

---

<sup>14</sup> The dialogue between the visible and the invisible is precisely that which the actor experiences as inner life and in some cases even as meditation. And it is what the spectator experiences as interpretation. (Barba 2002:104)

[artisticamente]<sup>15</sup> (o que poderia gerar ansiedade), me sentia realmente segura em não saber tudo. Um paradoxo.

Embora essa constatação de um funcionamento em *conexão* pareça evidente, quando o praticante iniciante é convidado a exercitar essa qualidade em cena, a primeira informação que costuma ser ignorada é a somática e a sensação de *dissonância* pode aparecer. Nesse momento, irrompem sensações de insegurança, em um estado geral de desconexão.

Na medida em que o praticante se torna mais fluente em sua comunicação intracorpórea, percebe a *dissonância* como uma informação mais específica, um o *que, onde* ou *como* a desarmonia está lá. E isso é um lugar intermediário em que se pode lidar com a situação e desencadear *(re)afinação*.

Como a atenção com um foco dominante e a atenção *mindful* são descritas como antagônicas, quando uma está em ação pode-se perder as pistas da outra. Porém, isso não quer dizer que seja impossível criar convivência e que elas não possam acontecer simultaneamente em alguma medida, já que na mobilidade da atenção *mindful* podem estar em evidência diferentes fenômenos. A percepção de sincronização pode ter não somente uma ligação com a conexão entre as diferentes informações somáticas para cada performer, mas pode também estar se referindo às conexões entre os *pulsos de cena*, em especial às relações com outras pessoas, em contracenação.

### 6.2.2 Tempo e Transição

Tempo foi o termo mais discutido nos arquivos de áudio. Com um total de 141 incidências, teve diferentes formas de entendimento no processo. As primeiras referências sobre tempo foram acerca do período que se teria para vivenciar e criar o aprendizado sobre os *pulsos*. As práticas, embora não tenham sido diárias, tiveram rotina e regularidade durante um ano de convivência. Mesmo que não tivéssemos o tempo de todos os dias, tivemos o tempo de prática e uma regularidade nos encontros.

No tempo entre uma prática e outra, as performers mencionaram ter utilizado os *pulsos* nas demais atividades artísticas que estavam trabalhando. Dessa forma,

---

<sup>15</sup> Comentário meu.

manifestou-se um tempo entre cada encontro para que os *pulsores* se tornassem próprios, vivenciados em outros espaços para tornarem-se seus.

As mais numerosas menções quanto ao *tempo* demonstraram uma relativa apreensão quanto à simultaneidade dos processos. O acesso às informações somáticas envolveu o desencadear das energias corporais e vocais através dos *pulsores* que geraram o engajamento nas ações. Nesse processo, a noção de tempo estava em perceber o período necessário para reconhecer os *eventos familiares* e criar *transições*.

Na Etapa 1, nas ações de caminhar, correr, agachar, levantar e saltar, foi-se criando pontes com os Viewpoints na estrutura das raias. As noções de tempo foram as seguintes: início meio e fim, tempo como duração das ações e das vivências, tempo como ritmo, como em música e dança e tempo como desencadeador de repetição de uma ação, seja quando se repete algo feito por si mesmo ou algo que outra pessoa realizou através da resposta cinestésica. Essas relações estavam sendo estudadas como *pulsores de cena*, como parte do sistema dos Viewpoints. Assim a *transição* como noção no nosso trabalho foi se delineando como ligada ao tempo, na busca por *(re)afinação* e *conexão* como no exemplo:

- 12 de junho

*B - Eu vou tentar lembrar daquela coisa de que tem um nível de caminhada para a corrida. Tem que respeitar o tempo até a corrida.*

*P - Isso. Tem que respeitar o tempo até a corrida.*

*B - É.*

*P - Isso. De a gente ir sentindo e conseguindo criar a transição.*

Em outro exemplo:

- 19 de junho de 2017:

B - É. As outras vezes a gente ficou mais prestando atenção uma na outra. Hoje a gente estava tentando entrar nas energias e cuidar o tempo, sabe? Daí, eu acho que a gente se preocupou menos. Mas no final, parece que a gente se conectou mais.

A - Eu achei diferente. Eu achei que nos outros dias a gente sincronizava fazendo parecido. Mas hoje eu achei, tipo, que era sincronizado, mas num outro tempo.

O tempo como *transição* aparece nessas falas. No dia 19 de junho, nas palavras da Performer B, pode-se perceber que há uma busca de *afinação* ao se recorrer às explorações das energias de Lessac (1990, 1997), como *pulsores somáticos*. Isso é uma referência a uma troca do foco de atenção que reverberou em uma modificação no estado de preocupação quanto às tarefas a serem realizadas. Na busca por manter seu contato com as informações somáticas e, simultaneamente, afinar-se em transição com o manejo do tempo como um Viewpoint, houve uma percepção de *conexão*. Esse trecho me leva a concluir que a atenção *mindful* esteve perto através da busca por *transição* em articulação com o tempo.

A Performer A traz outra informação, nas falas desse mesmo dia, acrescentado outro Viewpoint, o de repetição. Ela se refere a um momento anterior de prática em que a repetição dos movimentos uma da outra gerava uma determinada relação com o tempo e, nesse dia, ela relatou ter percebido a sensação de coordenação em um tempo diferente. Isso muda significativamente o resultado em cena. Mesmo que a Performer A, nessa ocasião, não tenha citado diretamente a sua relação com as informações somáticas, no momento que afirma ter reconhecido *sincronização*, pode-se compreender a forma com que ela experimentou esse contato e como isso se tornou material de trabalho.

Na busca pela relação com o tempo da cena, percepções sobre a duração podem ser exemplificadas como no trecho a seguir:

- 21 de junho

*B - O mais difícil, eu acho, eu e a A, é a gente perceber que a gente está no jogo e também a hora de sair, né? A gente fica sustentando até...*

*P - Eu acho que é uma decisão. Alguém decide e o outro aceita.*

*A - Sim.*

*B - Tá.*

*P - Me parece. E se a pessoa não perceber, tentar de novo.*

A questão do tempo que cada coisa deveria, precisaria durar, era confusa; nos perdíamos no nosso mundo muitas vezes e esquecíamos do tempo. Ou [a questão do tempo era confusa]<sup>16</sup> por ansiedade em quebrar, trazer algo novo, por justamente não me perder no tempo, de tentar fazer ser interessante para o público. Isso me fazia correr.

- 19 de julho de 2017

*P - É mais um sentir quando aquilo durou muito tempo.*

*B - Entendi.*

*P - Quando é que já durou muito e está gastando.*

*B - Mas a ideia daí é quebrar aquilo?*

*P - É, e passar para outra coisa, mas aí pode ser através de uma quebra, através de um paradoxo, através de uma transição, que vai indo, entende? Como é que a gente pega a bola que está caindo e segura ela para jogar de novo?*

*B - Entendi, teve várias cenas, né, que aconteceram? Dava para ver, né, que tinha várias cenas. Às vezes se aproximavam, se afastavam, se abraçavam e às*

---

<sup>16</sup> Comentário meu.

*vezes ficavam livremente...talvez deveria durar mais tempo esse entre cenas? Porque as cenas duravam o tempo que tinham que durar.*

*P - Parece que a gente entra numa situação, às vezes, que fica muito tempo fazendo aquilo.*

*B - Ou que eu não fiquei nada. E corri. E aí vai dar 5 minutos de peça.*

No mesmo dia, surge outro olhar acerca da duração:

- 19 de julho

*A - Uma coisa que eu ia dizer que talvez esse negócio do tempo é uma coisa que a gente podia experimentar. É tipo terminar. Isso é uma coisa que eu percebo que a gente demora. A gente demora o tempo que tem que demorar para começar um poema e depois que a gente começa um poema, vai um atrás do outro. Talvez experimentar, numa próxima, terminar um poema, dar um tempo de fazer, trocar o jogo, e aí fazer outro, e aí terminar. É o tempo de terminar porque às vezes a gente não termina.*

*P - Pensa nas nuvens, as nuvens, elas estão dissipadas e daí a gente forma a imagem e o vento sopra e elas desaparecem.*

*A - Acho que a gente está esquecendo de dissipar.*

*B - Ou a gente bota uma roupa e a gente troca de figurino para depois botar a nova roupa, porque, se não, vai ficar esquisito.*

*P - Vamos pensar sobre isso.*

Aqui, observo a busca pela duração de eventos em cena como uma preocupação entre o tempo de sensibilização dos *pulsos somáticos* e o momento em que eles ofereceriam material na forma de imagens ou narrativas. Ou seja, resalto a *transição* entre a sensibilização e a investida nas ideias emergentes como cena e seu encerramento para uma nova busca.

No trecho do dia 21 de junho, a percepção de *transição* entre as sensibilizações somáticas e as possibilidades de cena ocorreu através do que a performer chamou de “sustentar”. Estar sustentando parece significar estar investindo na *transição* a fim de encontrar as relações com *pulsores de cena*. A Performer B demonstra estar investigando sobre o período de *transição* necessário para determinados desafios de cena e manifesta interesse em descobrir quando algo que está acontecendo pode se desenvolver como cena e, depois que isso eventualmente acontece, como encaminhar uma conclusão.

Após, nas suas falas do dia 19 de julho, quando diz: “Ou a gente bota uma roupa e a gente troca de figurino para depois botar a nova roupa, porque, se não, vai ficar esquisito.”, ela parece elaborar sobre a possibilidade de uma organização ente os eventos que tem reverberações na duração das cenas. Ela demonstra como compreende as suas questões de período de tempo somático e duração de eventos em cena relacionando-os com colocar roupa e depois tirar para colocar outro modelo.

No mesmo dia, a performer A demonstra preocupação em decidir quando algo pode se transformar em outra coisa e transitar somaticamente para isso. Ela parece estar reconhecendo o que poderia ser muito ou pouco tempo para cada tarefa, refletindo sobre as possibilidades de encontrar equilíbrio naquilo que pode ser interessante como andamento de narrativas em cena em negociação com o seu tempo de *transição*. Assim, pode manter *ressonâncias* até o momento em que “as nuvens se dissipem” e se estabeleçam novas possibilidades de transição.

Mais adiante no processo, elas expressam os seguintes pensamentos:

- 03 de outubro

*A - Eu acho que teve muito a ver com isso, assim, de se dar o tempo para entender o que a gente estava fazendo. Foi bem mais natural, assim, eu achei. Estamos fazendo uma brincadeira... teve vários momentos, teve dois momentos que eu achei engraçado até. Um foi quando eu estava correndo em volta da B, e aí você falou o texto que eu ia falar... quando você começou a falar eu até...*

*B - A gente tem isso várias vezes, eu acho.*



Nesse momento do processo, a Performer A manifesta entender o que estava fazendo usando *transição*. Ao dizer “se dar o tempo para entender” parece significar que há uma negociação entre as sensibilizações dadas pelos *pulsores somáticos* e as percepções de tempo para que pudessem se tornar *ressonância* na forma de *conexão* e isso resultar em cenas. O uso das palavras “natural” e “brincadeira” revelam sua relação de *ressonância* que levou à percepção de *conexão* e às descobertas de cena em relação mútua. O tempo de *transição* interferiu nas percepções de *conexão* em *ressonância*.

Algumas considerações específicas sobre a música incluem também essas características. Esses processos são descritos no item a seguir.

### 6.2.3 Criação de Música

A relação com a música trouxe elementos de *ressonância* e *dissonância*. Nos primeiros encontros, o músico precisou criar os caminhos de contato com as nossas propostas e tentar compreender quais seriam os seus desafios. Todo o processo dele foi de muita abertura e colaboração em que sempre se mostrou receptivo e aberto. Teve liberdade para escolher o que seriam os seus interesses artísticos, mas ouviu com atenção e acolheu as nossas ideias.

Nos primeiros encontros houve a negociação entre as propostas trazidas pela música e as experimentações em cena passaram pelo reconhecimento dessas influências. As performers perceberam prontamente que a música pode prevalecer se não forem criadas formas de diálogo intercontaminante. Como no exemplo:

- 21 de junho

*A - Eu preciso, às vezes, eu quero fazer alguma coisa, mas eu escuto a música e isso me leva a fazer outra coisa. Eu preciso aceitar também que eu posso fazer outras coisas, tipo assim... esquece se eu tive outra ideia. São outros estilos, a B... o violão... É um jogo de aceitação assim, precisa largar mão do que você tinha.*

*B - E também, eu não sabia se estava naquele ritmo porque eu queria ou se era a música.*

A música é uma influência muito densa, muito contaminante, que afeta o jogo e os corpos. É difícil não ser atingido em cheio pela atmosfera que a música propõe. Como se deixar levar e ainda assim ter o controle?

Às vezes eu achava que estava fazendo alguma coisa por que eu queria e, depois de um tempo, notava que eu estava no ritmo da música. Não saberia dizer o que veio primeiro.

Essa parece uma influência esperada na relação inicial com a música como um Viewpoint. Bogart e Landau explicam que “quando se introduz a música, é como trazer outro ator ao palco. O indivíduo ou o grupo deve agora lidar com o senso de tempo de outro artista, e devem haver ajustes e assimilações. A música é um parceiro”<sup>17</sup> (Bogart & Landau 2005: 95).

O músico imprimiu todos os seus esforços para não colocar suas propostas musicais como aspectos dominantes nas improvisações. No final da Etapa 1, ele comentou:

- 19 de julho

*C - Mas é que na verdade, eu fico mais ligado no ritmo, entendeu? Eu não estou prestando atenção no que elas estão falando.*

*Era como se elas fossem música e não letra porque a música é ritmo, volume, altura... era uma orquestra.*

Depois de criada a sinergia entre os participantes, a relação de escuta e jogo prevaleceu na relação. O músico se colocou como um performer com o mesmo grau de importância nas contracenações e concedeu a autoridade a mim como diretora para dar as diretrizes das escolhas de estilo e direção artística. Suas criações,

---

<sup>17</sup> When you introduce music, it is like bringing another actor onstage. The individual or group must now deal with another *artist's* sense of time, and they'll need to adjust to it and incorporate it. Music is a partner. (Bogart & Landau 2005: 95)

realizadas com a sua competência de compositor, tiveram como processo a mesma forma de colaboração em que as cenas foram criadas.

Foi possível observar, no decorrer do tempo, que a sinergia entre os performers criou um espaço de criação comum, em que seu profundo engajamento conjunto ofereceu o material de criação musical. Esse fenômeno requer aprofundamentos no estudo sobre a intersubjetividade relacionada ao reconhecimento das vivências em empatia cinestésica através do sistema de neurônios espelho e a criação musical em improvisação.

#### **6.2.4 Voz, fala cênica e canto**

O Lessac Work é conhecido internacionalmente pela sua ênfase no trabalho vocal, de fala para a cena e voz cantada. Os trabalhos com as energias vocais sugerem o uso de trechos de Shakespeare, juntamente com outros textos curtos, criados por Lessac (1990, 1997). Esses textos concentram diferentes explorações e auxiliam na percepção somática. Dentre esses, utilizamos, o verso *Ah, isso é tão bom!//Oh, this is so good!*. Outros exemplos estão descritos no capítulo 5, no item Etapa1.

Os treinamentos para voz foram muito impactantes para mim. A Márcia era muito cuidadosa quanto a isso e exigia bastante da nossa articulação e projeção. Foi muito importante pra mim ter alguém me ensinando sobre as possibilidades da voz.

No que se refere à voz cantada, o Lessac Work é bastante difundido entre os artistas de canto lírico. Como já mencionado em capítulos anteriores, concentramos o nosso trabalho nas energias tonal e estrutural. Na orquestra das consoantes exploramos o *n violino* e o *m viola*.

Abaixo cito um exemplo de *ressonância* no trabalho vocal:

- 12 de junho

*B - Eu senti a minha voz muito poderosa. [...] Eu não estava fazendo nenhum esforço. Não sei se não é o eco da sala, mas quando eu fiz o alô inicial eu pensei: Meu Deus! [...] Gostei da música e também de cantar. Cria um momento meio mágico. Nem parecia que a gente estava numa sala de ensaio.*

No trecho abaixo, cito um exemplo de dissonância:

- 07 de junho

*B - Daí eu fiquei pensando eu tenho que dar o texto na energia tal, mas daí eu fiquei pensando, daí eu tenho que mudar de energia no meio. Daí eu tenho que pular e daí eu tenho que dar o meu texto bocejado: Meu Deus, como eu estou ridícula fazendo isso! Mas daí eu tenho que deixar a razão parar e dizer: Tchau!*

*A - Aí nessa parte eu estava me divertindo mais.*

*B - Daí eu comecei a me divertir.*

Era um misto constante entre mente e corpo. A gente tinha noção, depois de já dominarmos as técnicas, do tipo de movimento que estávamos fazendo sem que isso, necessariamente, desligasse a nossa capacidade de transmitir emoção. Era técnica, mas também era relação.

Nos trechos acima, as performers ressaltam o trânsito por diferentes sensações ao explorar vocalmente. Fica claro o ir e vir entre *ressonância* e *dissonância* no segundo mês de trabalho. A performer B destaca suas dificuldades iniciais em coordenar as diferentes ênfases da informação somática: a voz como emissão sonora, a voz como palavra falada e a fala como entrecida de imaginação. Ela expressa o seu julgamento quanto às dificuldades de coordenação e ambas performers relataram terem, em dado momento, começado a se divertir apesar disso.

Nessas falas, reverbera minha própria trajetória de estudos com essas ênfases. O momento de *dissonância* se estabelece quando são requisitadas habilidades diferentes e as estratégias de coordenação não permitem coexistência das múltiplas possibilidades. Era difícil pensar em realizar todas as coisas que devíamos fazer, mudança de energia, textos decorados, ações... Mas era difícil não pensar. Não deveríamos pensar, deveríamos vivenciar. E quando nos divertíamos e vivenciávamos, tudo acontecia. As descobertas quanto a respostas *mindful*, que permitem articulação entre diferentes domínios, começaram a se manifestar através da ludicidade, especialmente nas explorações vocais.

Lessac (1990) sugere que a compreensão sobre o trânsito das informações intracorpóreas é facilitado em *play*, como em crianças brincando. No entanto, a relação usual com a aprendizagem está muito atrelada ao esforço excessivo e à superação de obstáculos através de persistência diante de diversos episódios de derrotas, sem reconhecer o funcionamento somático como um conhecimento válido.

Assim, o processo de aprendizagem usualmente se dá em um “contexto perverso de assentamento compulsório – sentados não apenas nos longos anos de escola, mas nas mais variadas atividades do dia a dia” (Fernandes 2015: 15). A auto-permissão de descobrir o potencial vocal passa pela vivência da ludicidade e do engajamento corporal dinâmico como pertencente ao trabalho. O resultado aprimorado não deixa de passar por técnicas e estudos exigentes de grande dedicação, mas também abraça sensações de alegria, conforto e segurança, como em uma situação de brincar.

A diferença entre voz, fala e canto é também descoberta importante no trabalho com o Lessac Work. Na minha história de formação, o trabalho com a voz esteve bastante concentrado na emissão vocal, como som, e não tão fortemente como palavra ou texto. Isso era o mesmo que apenas trabalhar com as possibilidades da energia tonal.

Quando me aproximei do estudo da fala cênica, percebi que ela pode estar a serviço de diferentes estéticas. E que a fala para a cena depende não só da emissão sonora. Sempre foi muito marcante para mim quando constatava nos colegas e depois nos alunos essa não diferenciação.

A fala cênica está em um desdobramento do trabalho corporal. No entanto, o movimento corporal que contém a fala é comumente associado como algo “muito amplo”, como um movimento corporal “grande” para eficientemente reverberar em uma fácil associação de fala corporizada.

No entanto, no Lessac Work, a fala cênica e a voz cantada, que são estudadas como desdobramentos das informações somáticas, podem ser também muito sutis. A diferença está em estratégias de reconhecimento desse tipo de engajamento com respostas múltiplas e em várias amplitudes. A fala pode ser somática e experimentada em diferentes ambientes sígnicos, sejam eles próximos da semântica e da prosódia usual ou não. Ou seja, os resultados das explorações podem ser desde os mais literais até os mais abstratos.

Uma experiência da fala cênica como somática pode estar em sincronia com as experiências corporais mesmo que não de forma a sublinhá-las. Suas ênfases podem ser dinâmicas e transitar sobre diferenças de sentido (inclusive ambiguidades e paradoxos). A palavra pode se propagar no espaço como um reverberar das energias corporais, pode ter seu próprio colorido em uma relação de diálogo com o movimento no corpo e com o corpo em movimento. Porém, pode apresentar oposições inesperadas, sem que seja uma experiência descorporizada.

A semântica pode adquirir nuances e espaços não presumidos pela lógica inicial, como quando se lê a palavra escrita. As explorações podem remeter a diferentes possibilidades, que abraçam o sentido primeiro e mais lógico e abrem para outras conexões dadas pela experiência corporizada. A poesia em tradução serviu para estimular essas descobertas.

Depois de ter as energias vocais experimentadas e tendo adquirido certo grau de trânsito entre elas, foi possível exercitar a emissão da voz com a energia tonal em coordenação com a percepção somática de consoantes e vogais. O ato de “tocar” vogais e consoantes ao falar e cantar trouxe essa experiência de “colorido” ou de “nuances” no sentido do texto.

Isso não significa que esses fenômenos tenham estado presentes o tempo todo. Também não gostaria de avaliar se a experiência foi bem-sucedida ou não. Pois assim como há *dissonâncias* nas informações somáticas em relação aos *pulsores de cena* ligados aos Viewpoints, há diferentes informações somáticas de ligação entre corpo e palavra que apresentaram *ressonâncias* e *dissonâncias* para cada praticante explorador. Nesse caso, a importância esteve em permitir e exercitar essas possibilidades e o resultado estético apresenta a mobilidade do estudo.

A diferença parece estar em um grau de complexidade entre as relações, que aumenta consideravelmente quando a fala está em ação. Há um choque inicial pelo aumento de complexidade entre as múltiplas relações entre som vocal, fala, canto e corpo em movimento. Porém, depois que se experimenta certa fluência sobre elas, é possível alcançar recursos que estão disponíveis e decidir como eles podem servir a diferentes estilos. No trecho a seguir as performers comentam esse tipo de relação:

- 19 de junho de 2017

*B - E também quando a gente tem a noção de que alguma coisa funciona e que pode usar ela de novo.*

*A - Eu não fiquei me cobrando: Ah, eu vou sair dessa energia, sabe? Porque, tipo, eu pensei: vou deixar o meu corpo fazer o que ele quiser. Daí, foi esses balancinhos [Radiancy]<sup>18</sup> e eu fiquei só sentindo.*

Percebo que esse ir e vir entre relações de *ressonância* e *dissonância* somática pode acontecer várias vezes em um mesmo dia de prática. Com esse exemplo do mês de junho, pode-se entender que essas diferentes e às vezes antagônicas experiências estavam em ebulição.

Nesta pesquisa, trabalhamos um entrelaçar de explorações com os *pulsos* somáticos corporais e vocais que serviu para experimentar convergências entre movimento corporal, voz, fala e canto. Mas também pudemos esmiuçar determinadas incompatibilidades, a fim de criar novas relações, mais ligadas à modos de performance pós-dramáticos. Com atenção ao fato de que:

É impossível que qualquer peça de teatro *não* contenha significado – intencional ou não – através dos corpos dos atores. Como espectadores, construímos significado através de todos os sentidos mesmo em uma peça convencional aparentemente fiel ao script e sua articulação falada.<sup>19</sup> (Murray & Keefe 2007: 92)

Dessa forma, com o jogo entre as energias corporais e vocais, tivemos chance de criar uma fala que acentua determinadas ênfases ou se contradiz sem necessariamente criar a sensação de descorporificação, oferecendo uma gama de possibilidades de significado, mesmo que de forma não-intencional. No nosso trabalho com os poemas e com a tradução, tínhamos os textos curtos dos poemas com temáticas com as quais nos conectamos profundamente.

Os textos de Dickinson são considerados exemplos de escrita corporificada (Anderson 2001; Lynch 2002). Com esse auxílio dos textos que já criam essas relações, aliados à tradução, que nos ofereceu a capacidade de encontrar palavras

---

<sup>18</sup> Comentário meu.

<sup>19</sup> It is impossible for any theatre piece *not* to convey meaning – intended or otherwise – through the bodies of the actors. As spectators we construct meaning through all the senses even in a conventional play with its apparent reliance on the script and its spoken articulation. (Murray & Keefe 2007: 92)

em português que despertassem nossos afetos, parte do sentido foi dado por Dickinson e parte por nossas conexões com aquelas palavras.

As performers puderam transitar entre o sentido do texto e sua sonoridade, indo ora ao encontro de Dickinson, ora ao encontro do jogo, do manejo dos *pulsos somáticos* e ora com a sonoridade das palavras, sua rima, sua forma. Isso ampliou o potencial semântico com novas danças. Tínhamos possibilidade de compreender muito bem o que os textos diziam enquanto conteúdo e também desdobrar essas potências através das informações somáticas, criando um tipo de performance da palavra. Segundo Spritzer:

A performance da palavra supõe sua existência como onda sonora, presente sua trajetória pelo espaço até tocar o corpo que escuta. Assim prevista, esta palavra destrava a voz. Com o foco no dizer, o texto desprende-se da questão significar ou soar e alcança o patamar da comunicação através da experiência, do acontecimento. (Spritzer, Mirna, 2009, p. 3)

A poesia nos permitiu experimentar essas possibilidades e proporcionou caminhos em que a fala corporizada se fez presente em cena. A voz cantada foi explorada como uma extensão dessas alternativas. Criamos uma ponte entre a voz falada e a voz cantada, oferecida pelas explorações de Lessac, em que, na Etapa 3, musicamos os poemas entre as possibilidades de tradução e as sonoridades do texto em inglês. Isso trouxe diferentes atravessamentos, inclusive um novo e não antecipado modo de traduzir, a que denominei de *tradução corporificada*.

A nossa preocupação foi em inserir a fala e o canto não como elementos dominantes no trabalho e nem como elementos temerários ou secundários, em que se pudesse vislumbrar um risco de comprometimento das experiências corporificadas. Na minha formação, eu vivenciei esse temor por parte de alguns professores, que acabaram por suprimir importantes estudos de fala cênica e canto por esse motivo. Gostaria de ter vivido um número maior de relações diferentes, mais equilibradas com os demais elementos do fazer teatral. Visto que:

Palavras articulam melhor as ideias e significados com uma particularidade e um foco não disponível ao não-verbal. Reiteramos que a palavra é apenas um constituinte do sistema de signos em uma dialética que se refere a uma totalidade composta de texto, *mise-en-scène* e experiência teatral. Nossa preocupação é compreender o potencial das qualidades multidimensionais do teatro ao invés da dominante dimensão da palavra. [...] Isso não é uma depreciação das palavras e da fala, para simplesmente reformular e realinhar



a relação dos elementos envolvidos no teatro. Ao opor palavra e não-palavra nós simplesmente percebemos outro dualismo tosco que coloca intelecto acima do corporal, ao invés de uma relação dialética saudável e criativa.<sup>20</sup> (Murray & Keefe 2007: 160, 161)

Em uma disposição de articular os diferentes elementos cênicos através do reconhecimento das influências de uma abordagem somática, os estudos de fala cênica e canto disponíveis no Lessac Work trouxeram importantes contribuições que influenciaram os resultados em todas as etapas do processo tanto no âmbito da construção de habilidades como na expressão criativa.

### 6.3 RESSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS EM RELAÇÃO À TECNOLOGIA – ONIPRESENÇA SILENCIOSA

A tecnologia não esteve presente como parte da concepção do processo e das narrativas. No entanto, esteve presente em todos os dias de prática e de forma ainda mais contundente nas apresentações. Isso gerou relacionamento e, embora não tenha estado nos questionamentos iniciais, surgiu como algo impossível de ser ignorado.

Logo nos primeiros encontros, as performers ficaram incomodadas com a presença das câmeras. Houve dúvidas sobre como as imagens seriam usadas, se elas seriam de boa qualidade e havia insegurança a respeito daquele material ser demonstrado publicamente em algum momento, mesmo sendo parte de uma pesquisa.

Todos os dias de prática tiveram algum material de áudio e vídeo gravado. Nem todo o material pôde ser catalogado e documentado como material da pesquisa. Parte teve sua qualidade muito comprometida ou foi perdida por falha nos equipamentos ou dificuldade no manejo. Todas as filmagens de práticas de estúdio foram feitas com celulares e notebooks de uso cotidiano, pois não tivemos acesso a verbas para esse fim.

---

<sup>20</sup> Words best articulate ideas and meanings with a particularity and focus not available to the non-verbal. But we do wish to reiterate that the word is only one of the constituent sign systems in a dialectic that is the complete performance text, *mise-en-scène*, and experience of theatre as a totality. Our concern is to realise the potential of the multidimensional qualities of theatre rather than the dominant dimension of the word. [...] This is not to denigrate words and their speaking, simply to reshape and realign the relationship of the elements of theatre to each other. By opposing word and nonword we simply see another crude dualism which puts intellect above the corporeal, rather than in a healthy and creative dialectical relationship. (Murray & Keefe 2007: 161)

Este primeiro processo com a câmera e a filmagem ao vivo nos ocupava um tempo e uma energia tremendas. Às vezes, tirava um pouco a vontade de fazer a coisa em si, de tanto tempo que perdíamos quebrando a cabeça para fazer funcionar. Era bem estressante.

No entanto, a Universidade nos proporcionou todo o apoio tecnológico e de pessoal especializado do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e da UFRGS TV-Rede Multivídeos para os dias de apresentação. Tivemos também o serviço extremamente qualificado da fotógrafa Jessica Barbosa.

Na medida em que o processo de ensaio foi avançando, os performers “esqueceram” as câmeras cotidianas de filmagem durante as práticas. O material filmado e válido foi se acumulando como documentação sem que eu tivesse clareza de como ele seria utilizado posteriormente. As fotos de ensaio feitas por mim não pareceram interferir de forma marcante nos processos dos performers.

No entanto, no dia 08 de novembro, a nossa prática de estúdio foi filmada como sempre e, além disso, foi fotografada com as lentes de Jessica Barbosa. Nesse dia, os performers relataram incômodo. Havia mudado o olhar da câmera. Ela tinha deixado de ser íntima, nossa e cotidiana e passou a ser invasiva e performativa durante os 30 minutos de prática ininterrupta às vésperas da apresentação do dia 16 de novembro.

Essa sensação retornou no dia 16, em que tínhamos, fotos, câmeras e microfones para uma transmissão online do experimento. A tensão estava evidente nos nossos corpos, sons e vozes. Depois da apresentação, os performers relataram dificuldade, desconforto e seus rostos demonstravam uma série de contradições, sentimentos e aflições bastante contundentes e cortantes. Cada relâmpago de *dissonância* atravessava também o meu corpo em cada instante da falta de ar e da perplexidade diante da imensidão que precede o salto de paraquedas e a queda livre da amnésia, do branco.

Na respiração curta, o meu coração disparou como se na iminência de receber um golpe mortal. No entanto, me resgatei, enquanto me esfacelava, e me recompus em pedaços que não se encaixaram. O vídeo se corrompeu, foi perdido. Teríamos que rever aquele momento? Restaram as fotos. Representam estilhaços de espelho. Foram exatamente os estilhaços que voltaram para as nossas mãos. Nesses estilhaços, vimos o ardor não percebido, a conexão não relatada, as cenas não

lembradas, mas realizadas pela vivência atingida em vazamentos entre as perturbações.

O que fizemos com aquele mundo de sensações conflitantes, aquele incômodo e a cortante sensação de silenciamento e desestabilização do fluxo de informações somáticas esteve em cena. Não foi necessário conversar e gravar o diálogo após essa apresentação. As sensações vividas pelos performers pareciam estar me atravessando também. Eu compreendi perfeitamente o que eles sentiram e como conseguiram lidar com essa presença.

Nessa apresentação, eles tinham como tarefa improvisar as cenas, já que não tinham uma narrativa pré-estabelecida finalizada. Havia muitas ações já revisitadas, os textos estavam memorizados e estudados. Embora os *pulsores* não tivessem uma ordem para serem acessados e não havia uma linha narrativa fixa, havia muito material. O que estava sendo testado para todos nós era como faríamos a informação somática fluir.

Como o objetivo inicial convergia em vivenciar informações somáticas para que elas pudessem migrar pelos elementos de cena para que a pesquisa pudesse acontecer, eu optei por não ter uma narrativa pré-estabelecida ao final da Etapa 2 e criar a tarefa de encontrar dramaturgia. O desafio proposto era de estimular vivência. Esse lugar de ignorar a informação somática em cenas marcadas/coreografadas já é muito conhecido. Criei as circunstâncias para poder observar os locais de acesso e recesso às informações somáticas e seu trânsito para os elementos de cena.

Não tendo cenas marcadas em que se apoiarem, eles precisariam criar diálogo entre os *pulsores*, criar *transição* e entrar em *conexão* para que as cenas pudessem aparecer. No entanto, sensações de falta de acesso às informações somáticas foram ampliadas pela presença desconfortável das câmeras e da transmissão ao vivo.

As câmeras não ocuparam o mesmo lugar do público. Elas distorceram a sensação de público. Havia pessoas de outros países acessando o link do experimento. Todos sabíamos disso. As câmeras do ensaio eram as câmeras que apenas nós mesmos iríamos acessar. Seriam disponibilizados para o público, possivelmente, apenas pequenos trechos no contexto da pesquisa. As câmeras do ensaio deixaram de ser incomodadoras porque elas não eram públicas. O contexto de pesquisa descaracterizaria o “ao vivo”. Por isso, depois de certo tempo, essas câmeras dos ensaios não incomodavam mais. Mas aquelas da apresentação em que

havia transmissão ao vivo para fora daquele espaço trouxeram outros atravessamentos. Esse foi o encerramento da Etapa 2.

Esses atritos, sensações de conflito interno e falta de acesso às informações somáticas não impediram o experimento do dia 16 de novembro de acontecer e, como se pode observar pelas fotos desse dia<sup>21</sup>, não impediu os performers de terem momentos de acesso e *conexão*. Consegui observar em certa medida que, quando eles não estavam prontos, quando o estresse se estabeleceu, eles tentaram recorrer aos *pulsores somáticos* e iam criando novas formas de *conexão*.

Na Etapa 3, havia uma narrativa, uma peça marcada. No momento em que se tem uma peça pronta, se as *ressonâncias* falharem, os “danos” são menores porque se pode ignorar ou desprezar informações corporais em nome daquela narrativa. Pequenos momentos de comprometimento “não oferecem tanto problema” no campo de percepção daquele que está em cena. No entanto, no momento que essa atenção é necessária, quando a base está em encontrar as informações somáticas para poder criar narrativa, esse fator pode ser muito desestabilizante.

Eles tiveram recursos para lidar com a desestabilização. Houve processo de busca por caminhos de (re)acesso. Embora isso tenha acontecido, a mesma tranquilidade dos dias de prática de estúdio não se recuperou. Eles pareciam demandar mais recursos para sentirem-se em segurança.

Isso forneceu o material de busca da Etapa 3, em que criamos a peça. Eles tiveram oportunidade de ir construindo, (re)criando os pontos para se conectar. Então, Procurando Emily na Etapa 3 também teve aspectos artístico-pedagógicos e foi um processo importante para nós. Nesse período, transformamos o material em uma peça com espaços somáticos.

O acesso aos *pulsores somáticos* garantiu a capacidade de dialogar com os obstáculos encontrados. Enquanto as percepções somáticas estiverem vivas ou sendo buscadas, o *deixar acontecer* que se torna material artístico tem terreno fértil. Essa etapa do processo foi emblemática porque revelou muito sobre os entrelaçamentos de PerFormAção para Procurando Emily: essa procura pelos impulsionadores se mostrou essencialmente somática e em diálogo constante com os *pulsores de cena*, em relação com a presença silenciosa e ubíqua da tecnologia. Emily estava nas entranhas do processo de procura. Não há decepção quando as

---

<sup>21</sup> Ver Etapa 2.

*ressonâncias* não aparecem, o êxito está na procura, no processo, nas interrelações, no entrelugar da ação habitada que se relaciona com todos os aspectos da vivência.

No encontro com uma situação desestabilizadora, as soluções baseadas naquilo que nós já conhecemos é parcial. Exige coragem para experimentar formas renovadas de defrontar-se com os obstáculos e confiar nelas. A urgência por modelos de êxito nos afasta desse processo. Dar espaço, oferecer espaço processual, de procura, são os mais valiosos bens do performer.

A descoberta sobre as relações com a tecnologia abre uma discussão sobre a sua coexistência com outros aspectos no âmbito da formação do performer. Esse elemento pode ser considerado muito sutil e naturalizado. No entanto, a tecnologia precisa fazer parte da equação.

#### 6.4 PERSPECTIVAS SOMÁTICAS PARA O PERFORMER DO SÉCULO XXI NA SUA FORMAÇÃO E NO SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

O momento atual exige um olhar renovado no que se refere ao processo pedagógico para o performer. Os agenciamentos entre trabalho material e imaterial (Taylor 2014) devem continuar a se estabelecer apenas em parte (Camilleri 2015), se levarmos em conta as abordagens destacadas durante o século XX que de certa maneira estão também presentes no século XXI.

O trabalho material: como técnicas, habilidades e atributos sistematizados, aprendidos e aplicados; e o imaterial: na forma de princípios éticos de como se relacionar consigo mesmo e com os outros, estão em relação com outros elementos. Contextualizando essas relações no momento atual, Camilleri (2015) coloca os trabalhos material e imaterial como complementares e híbridos em conjunto com mais fatores existentes, “que podem ser posicionados sob o escopo de um discurso pós-humanista que facilitaria sua relevância em uma teoria atualizada sobre a formação do performer no século XXI”<sup>22</sup> (Camilleri 2015: 112).

Segundo o autor, o contexto atual, se entendido como pós-humano, traz uma perspectiva para a formação do performer que ultrapassa a relação binária humano/não-humano-homem/máquina na produção de conhecimento e no fazer

---

<sup>22</sup> That can be located within a post-humanist discourse to facilitate the 21st-century relevance of an updated theoretical account of performer training. (Camilleri 2015: 112)

artístico da cena. Ou seja, abordagens psicofísicas precisam levar em conta as dinâmicas híbridas de relação, em que materialidades e imaterialidades criam outros entrelaçamentos:

Mudando o foco para "práticas e performances" que negociam entre matéria e significado através de "atuantes" - independentemente do seu status humano. [...] Esses atuantes são (1) entidades materiais ou "materialidades", que "representam o mundo material, coisas e (socio)materialidades não-dinâmicas"; e (2) entidades imateriais ou "imaterialidades" que "incorporam o mundo dos pensamentos, imaginações, memórias, sentimentos, significado(s) compartilhados, conceitos, convenções sociais, ideologias, instintos e realidade virtual."<sup>23</sup> (Jöns, Heike 2006: 573 citada por Camilleri 2015: 114).

Tais dinâmicas híbridas possuem uma propensão de "criar conexões através de fluxos e processos entre os diferentes elementos e componentes, dessa forma servindo para 'socializar materialidades' e para 'materializar imaterialidades'"<sup>24</sup> (Camilleri 2015: 114). Dessa forma, uma condição pedagógica para o performer considerada pós-psicofísica ou pós-humana elenca não somente uma conjuntura em que muitos humanos, cada vez mais, vivem modificados quimicamente, cirurgicamente e tecnicamente, mas com um entendimento do humano como em relação sempre processual, como uma assembleia, em relação com o meio e com a tecnologia (Camilleri, 2015).

Nesse contexto, superar o humano através da tecnologia e, paradoxalmente, reter os atributos humanos como sensações, emoções e racionalidade tornam-se importantes concomitantemente. A complexidade humana engloba a abertura ao entorno. Por conseguinte:

O humano como um híbrido dinâmico no pensamento crítico pós-humanista concentra-se não nas fronteiras [por exemplo, entre humanos e não humanos], mas em caminhos, não em retenção, mas em vazamentos, não em estagnação, mas em movimentos de corpos, informações e partículas

---

<sup>23</sup> Shifting the focus to "practices and performances" that negotiate between matter and meaning through "actants" - irrespective of their human status.[...] These actants are (1) material entities or "materialities", which "represent the world of matter, things, and non-dynamic (socio)materialities"; and (2) immaterial entities or "immaterialities", which "incorporate the world of thoughts, imaginations, memories, feelings, (shared) meaning(s), concepts, social conventions, ideologies, instincts, and [...] virtual reality" (Jöns, Heike 2006: 573 citada por Camilleri 2015: 114).

<sup>24</sup> The propensity to engage links through flows and processes between the different elements and components, in this way serving to "socialize materialities" and to "materialize immaterialities". (Camilleri 2015:114)

localizados em um sistema mais amplo.<sup>25</sup> (Nayar 2014: 10 *citado por* Camilleri 2015: 118)

Os efeitos dessa forma de hibridismo dinâmico que estão presentes na forma de “movimentos” e “vazamentos” suscitam esse olhar sobre a formação do performer que abraça multiplicidades de relações além daquelas de funcionamento corporal, usualmente entendidas como treinamento. Assim, ao se pensar em uma metodologia experimental que contemple essas dinâmicas, é necessário conectar diferentes âmbitos da formação.

Nessa pesquisa, a convivência diária nas práticas com equipamentos de áudio, vídeo e fotos, bem como as relações de gravação e de transmissão ao vivo por *streaming* em plataformas online disponibilizadas pela UFRGS, não podem ser ignoradas. Possuem relevância por serem pertencentes às práticas artísticas do século XXI.

Camilleri (2015) elenca alternativas de abrangência pedagógica para o futuro da formação/treinamento do performer em que esse aspecto híbrido e mais amplo deve se estabelecer:

A intensificação da relação entre os diferentes modos de preparação dos artistas, seja em escolas, conservatórios, universidades, etc.; A importância de aspectos menos proeminentes no treinamento de artistas, não só pertencentes ao tipo invisível/imaterial, mas também visível/material; A complexificação dos requisitos de treinamento em relação aos novos ambientes de performance, como a hiper-realidade das configurações digitais; O status pós-humano dos performers.<sup>26</sup> (Camilleri 2015: 119-120)

No século XX, “‘performer’ e ‘humano’ se tornaram sinônimos e ‘treinamento’ envolvia um aperfeiçoamento de capacidades associadas ao corpo (flexibilidade, amplitude vocal, imaginação) para lidar com situações performáticas” (Camilleri 2015:

---

<sup>25</sup> The human as a dynamic hybrid in critical post-humanist thought focuses not on borders [for example, between the human and non-human] but on conduits and pathways, not on containment but on leakages, not on stasis but on movements of bodies, information and particles all located within a larger system. (Nayar 2014: 10 *citado por* Camilleri 2015: 118)

<sup>26</sup> The intensification of the rapport between different modes of performer preparation, whether in schools, conservatories, universities, autonomous studios, or blended situations; the foregrounding of the less prominent aspects in performer training, not only as they pertain to the invisible/immaterial kind, but also to visible/material ones such as the nature, status, and location of the physical learning spaces as claimed by sociomaterial theories; the complexification of training requirements vis-a-vis new performance environments, including the challenges of what can be called the “immaterial visible,” a hybrid dimension that accompanies the hyperreality of digital settings; and the posthuman status of performers. (Camilleri 2015:119-120)

119-120). Essa definição parece bem próxima dos entendimentos que conhecemos em formações com ênfase psicofísica que ainda marcam o século XXI.

No entanto, suas possibilidades são ampliadas, mesmo que indiretamente, pois a tecnologia interfere na capacidade de lembrar, de ver e ser visto, transformando a condição psicofísica mesmo que a tecnologia não esteja aparente na abordagem adotada. Há uma relação quase invisível de onipresença que transforma a preparação/formação dos performers e seu processo de criação. Camilleri (2015) afirma que uma psicofisicalidade em que se busca recuperar o eminentemente humano em práticas corretivas destinadas apenas a compensar deficiências e ultrapassar obstáculos “está aspirando a uma concepção antiga do humano”<sup>27</sup> (Camilleri 2015: 120). Para o autor, uma pós-psicofisicalidade:

Consiste no aprimoramento de consciência/awareness e capacidades cognitivas através do cultivo contínuo de práticas psicossomáticas, mas também está aberta e envolvida ativamente no trabalho com (assim se relacionando ao invés de evitar ou ignorar) aspectos do real percebido e possível através de novas tecnologias.<sup>28</sup> (Camilleri 2015: 120-121)

Portanto, para performers, em grande medida, conceitos de estados de criação e técnicas psicofísicas ainda fazem sentido, porém de forma ressignificada. O acesso a uma interioridade do artista, que aparece fortemente nas práticas do século XX, com diversos termos como impulsos, sensações e sensibilidade com o objetivo de expressar o interior através do exterior e obter harmonia assumem novos papéis, na forma de atravessamentos em um mundo permeado por diferentes concepções de corpo impactado pela tecnologia e pelas transformações da cena. A noção do *trabalho do ator sobre si mesmo* passa também por outros vetores, em reconstrução contínua:

Apesar da sua diversidade, abordagens psicofísicas como as de Stanislavski, Feldenkrais, Alexander, Linklater e Grotowski se referem a um leque específico de abordagens centradas no humano que é restrito comparado com a variedade compreendida nas práticas pós-psicofísicas que também incluem agenciamentos com organismos não-humanos e objetos. Dessa forma, práticas pós-psicofísicas envolvem *mixed reality*, performance art e arte digital, isto é, instâncias que não são normalmente associadas com treinamento do ator ou do performer. Nesse caso, então, o pós-psicofísico é

---

<sup>27</sup> Aspiring towards an old-fashioned construct of the human. (Camilleri 2015: 120)

<sup>28</sup> 2. A *post-psychophysicality* that actively embraces rather than resists an intensified coexistence with technological advancement. This form of psychophysicality consists of a dynamic hybridization that not only enables increased awareness and cognitive capabilities through continued psychosomatic cultivation, but would also be open to and actively engaged in working with (thus relating rather than eschewing or bypassing) aspects of the real made perceptible and possible through new technologies. (Camilleri 2015:120-121)



comparável ao pós-dramático e ao pós-moderno por implicar outras possibilidades quando comparado ao dramático e ao moderno respectivamente.<sup>29</sup> (Camilleri 2019: xxi)

Portanto, “se a psicofisicalidade procurou transcender o dualismo mente-corpo, a pós-psicofisicalidade vai além do binarismo corpo-mente/mundo não mais limitado ao orgânico e natural, mas estendido ao ambiente pós-natural tecnológico”<sup>30</sup>(Camilleri 2019: xvi). Camilleri propõe que se observe a formação do performer e o seu ato de performar como uma extensão da materialidade corporificada e da fisicalidade da técnica, incluindo a materialidade do ambiente, inclusive a tecnologia como condicionante das técnicas utilizadas. O autor explica que:

Isso tem implicações na maioria dos métodos de treinamento do performer do século XX que são fundamentados em uma formulação específica (portanto estática) do corpo humano. Abordagens de treinamento baseadas no trabalho de, por exemplo, Moshé Feldenkrais estão enraizadas em construções ‘naturais’ e ‘específicas’ que são tão materialistas quanto ideológicas ao serem produzidas em circunstâncias específicas. Uma atualização dos exercícios de Feldenkrais para o século XXI (por exemplo, transmissão em um contexto de tecnologia e institucional, com aplicações estéticas) não significa prejudicar princípios fundamentais, mas adaptá-los para condições diferentes.<sup>31</sup> (Camilleri 2019: 8-9)

A somática é relacional por natureza e, por funcionamento intrínseco, ela encontra o ambiente, o entorno. Essa configuração pode incluir a tecnologia desde que essas associações não passem despercebidas, mas ao contrário, sejam

---

<sup>29</sup> Despite their diversity, psychophysical approaches like those of Stanislavski, Feldenkrais, Alexander, Linklater, and Grotowski refer to a specific human-centred spectrum that is restricted compared to the variety understood by post-psychophysical practices that also include intra-agential relations with non-human organisms and objects. As such post-psychophysical practices involve mixed reality and site-specific performances as well as performance art and digital art, i.e. instances which are not usually associated with actor and performer training. In this sense, then, the post-psychophysical is comparable to the post-dramatic and the postmodern in implicating other possibilities when compared to the dramatic and the modern respectively. (Camilleri 2019: xxi)

<sup>30</sup> If psychophysicality seeks to transcend mind/body dualism, post-psychophysicality goes beyond a bodymind/world binary, with the 'world' no longer limited to the organic and natural but extended to a post-natural technological environment. (Camilleri 2019: xvi)

<sup>31</sup> As organisms, actors and performers are the ongoing 'products of historical processes' (however slow-creep they may be). It is to embrace a dynamic view of the functionalities and capacities of performers' bodies. As I argue in this book, this has the implications for most twentieth-century performer training methods that are predicated on a specific (and thus static) formulation of the human body. Approaches to training like those based on the work of, say, Moshé Feldenkrais are rooted in 'natural' and 'scientific' constructions that are as much as materialistic as they are ideological in being produced in specific circumstances. Updating Feldenkrais exercises to the twenty-first century (e.g. its transmission in a technologized and institutional context for aesthetic applications) does not mean undermining fundamental principle but adapting them to different conditions. (Camilleri 2019: p. 8-9)

consideradas como presentes e geradoras de agenciamento com a abordagem pedagógica somática. Segundo Fernandes:

Reaprender a aprender através do movimento relacional, portanto, é um processo chave para o crescimento e diferenciação rumo à autonomia criativa no/com o todo. Nesse contexto, não existe um modelo ideal ou correto a ser seguido, mas sim possibilidades de desafio, mudança e readaptação a serem descobertas e criadas por cada um a partir de indicações abertas. (Fernandes 2015: 19)

Discussões a respeito de como pode se estabelecer a convivência entre essas dimensões complementares no trabalho do artista da cena se reatualizam e se confrontam no século corrente. As minhas colocações se posicionam entre perspectivas diferentes, colocando-as em relação e problematização. Não há respostas definitivas, apenas novas perguntas. Na próxima seção, recupero a essência do caminho trilhado até aqui e acrescento as considerações finais.

# Sussurros da escrita

## Parte 6

Já é música.

Ao entrar em tradução

Entra em transformação.

Permite liberdade, alguma,

Prisão nenhuma, versão,

Versos em transformação.

Chegarão a si

Em ebulição.

Voz dada a uma sensação,

Versão é uma face da percepção.

Espaço aberto

para contribuições sussurrantes 6

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS - PONTOS DE POUSO TEMPORÁRIOS

Concluir uma ideia e finalizá-la nas páginas de uma tese parece implicar primordialmente na sua paralisação. Na vivência da prática, a transitoriedade é marcante e dá dinamismo ao conhecimento. No entanto, na página escrita e nos rastros da prática se configuram outras experiências também potentes.

Recuperando as vistas das razões dessa investigação, desenvolvi impulsionadores de sensibilizações somáticas geradores de interação com certo grau de fluência nas abordagens sincréticas para a cena que descrevem PerFormAção. Desenhou-se uma metodologia experimental de trabalho para o performer, que entrelaça formação e processo de criação sob uma perspectiva somática.

Na configuração da tese, passei pelas etapas que foram vividas durante todo o processo e busquei trânsito pelos conhecimentos adquiridos de forma a equilibrar os estímulos e perceber como as múltiplas influências poderiam interagir e gerar outros conhecimentos. A minha trajetória como pessoa e como profissional se reflete desde as escolhas de concepção de PerFormAção, passando pela busca por conhecimentos que esclarecessem as relações humanas corporificadas, pelos caminhos metodológicos, pela organização das práticas, na direção de Procurando Emily e nas discussões decorrentes.

Ao investigar a forma com que informações somáticas repercutem na formação e no trabalho criativo do performer, em última análise, o que se está discutindo é o papel da experiência corporificada. Essa discussão vai além de qual abordagem é mais qualificada para tal intento. Em PerFormAção, os *pulsores somáticos*, ditados pelas vivências do Lessac Work acabaram por ter importância semelhante aos demais elementos, com a diferença de que são condições mais fugidias e merecem a devida atenção por essa característica. Portanto, o que parece fundamental refletir sobre PerFormAção é o quanto os *pulsores* como estratégias geradoras de percepções e interação estimularam pontos de contato entre os domínios soma e cena. Ressalto a importância de entrar em contato e valer-se da informação somática como poética do corpo, do movimento, da voz e do jogo de cena. O resultado é a criação de um entrelugar em que *ressonâncias* e *dissonâncias* somáticas são (re)afinadas para se viver o campo das possibilidades de criação.

Os momentos de reencontro, de *(re)afinação*, são opções de criação de espaços de flexibilidade, que podem ser realizados de outras formas em outras montagens artísticas, em que o caráter pedagógico pode aparecer em movimentos diferentes dos que vivenciamos no processo de Procurando Emily. Dar-se esse espaço na prática de cada dia e em performance para procurar nos momentos mais duros a *(re)afinação* mantém as pulsões somáticas em ação e em acesso pré-consciente.

Verificamos que as vivências somáticas precisam de transição para serem devidamente exploradas e aproveitadas como material de formação e de criação mantendo sua vivacidade e brilho. Assim que levadas em conta e vistas com equidade em relação aos demais elementos, elas tomam uma dimensão que se sobressai em termos de qualidade da experiência como um todo, trazendo novas luzes e questionando as heranças do século XX no panorama do século XXI. No momento em que esses fenômenos são “vistos” e “estudados” de forma aberta e direta, se abre a questão de como essa face da formação de artistas se coloca em tempos atuais.

A criação de transição é fundamental para que as dinâmicas de autoconhecimento possam reverberar nos elementos da cena e não sejam esvaziadas no processo. As estratégias de PerFormAção revelaram como esse tipo de autoconsciência entra em transição para a cena e como isso se torna processual e cada vez mais evidente com o auxílio de estratégias pedagógicas de ordem somática. Quando um grande número de exigências inunda o trabalho, há uma forte tendência a um esvaziamento do acesso a essa informação, especialmente para os praticantes iniciantes.

O tempo disponível de prática, que teve duração de um ano do período de doutorado, se tornou uma amostra considerável para fins dessas discussões de pesquisa. Essa convivência gerou mundos que puderam se interpenetrar através dos diferentes domínios da investigação. Foi possível verificar que quanto mais experiente o praticante, mais as informações somáticas se deixam entrever na forma de *ressonâncias* ou *dissonâncias*. A atitude mais pragmática, se é que se pode fazer tal afirmação, é de nutrir uma conjuntura de processualidade em que se passa por diferentes disposições.

A dedicação durante esse período de convivência também intentou tornar presentes alternativas de formação e criação artística que buscassem um olhar para as

idiosincrasias dos praticantes. É possível respeitar o corpo e os momentos, despertando a disponibilidade *no* trabalho e *com* o trabalho, levando em conta os desafios de cada um diante de sua riqueza somática singular. Esse modo de conhecer e acessar o material expressivo busca alternativas de dialogar com limites de forma amorosa, seguindo os termos e condições possíveis para cada soma.

Sendo assim, *ressonâncias* e *dissonâncias* compuseram sensações e respostas que foram percebidas com diferentes períodos de duração durante a prática. Ambas as condições reverberaram fortemente em como se deu o engajamento na preparação, na criação em improvisação e na sua relação com os elementos de cena pós-marcação/coreografia.

As performers ganharam acesso, avaliaram e reavaliaram as possibilidades de engajamento/funcionamento antes e durante ensaios e apresentações. A abordagem com informação somática permitiu esse curso de ações. Também interferiu na maneira pela qual as performers se engajaram e buscaram o material criativo, bem como na plasticidade e na estética da peça. Com base nisso, uma perspectiva somática para a formação do artista da cena oferece ferramentas para manter os objetivos de aprimoramento técnico e de disponibilidade para o processo de criação simultaneamente. Observo ainda, que oferece os meios para uma autonomia do performer de forma que respeite os termos, possibilidades e condições de cada um em sua singularidade/individualidade. As realizações/conquistas dessa pesquisa buscaram posicionar abordagens somáticas como enraizadas na formação e no processo de criação.

A maneira com que esses processos ocorrem não é tão evidente para o praticante, como seria esperado. Essa pesquisa demonstra que as performers precisavam reavaliar e (re)acessar as vivências como um processo contínuo de reconhecimento dos estímulos para que eles pudessem ganhar qualidades de ferramentas no processo. Quando isso não ocorre, os modelos estabelecidos anteriormente e já introjetados entram automaticamente em ação. Uma vez que o estímulo somático se torna familiar, reconhecível e levado à cena, ele muda o engajamento.

Dessa forma, os *pulsos somáticos* informaram, interferiram e ativaram o processo de criação. As performers desenvolveram uma qualidade de *escuta do corpo*

em que se permitiram e se ajudaram mutuamente a retornar a uma sensação *afinação*, como estratégia pedagógica que se tornou parte das atmosferas, sequências de movimentos e cenas. Havia espaço para procurar *ressonância* quando a *dissonância* era percebida e *(re)afinar* assim que possível. Tais elementos criaram movimento entre o muito pequeno, por vezes considerado inacessível, e o material somático acessado como informação agregada ao trabalho.

Considerando a pesquisa em suas diferentes instâncias, as influências somáticas se manifestaram na qualidade de: material de aprimoramento técnico-pedagógico – no que se refere a movimento e voz –, expressivo – de criação artística – e de pesquisa – “dados” e articulação reflexiva corporificada –. As noções que compuseram as discussões finais mais marcantes entre *ressonâncias* e *dissonâncias* foram:

- 1) *Conexão*: diferentes entendimentos em que processos somáticos, individuais, de interação entre os participantes e de relação com os *pulsores de cena* passaram por formas de reverberação sintetizadas por esse termo;
- 2) Tempo como transição: vias de *(re)afinação* que entrelaçaram *pulsores* somáticos e de cena;
- 3) Criação de música: relação com a música e a criação musical em improvisação acessada por interações de consciência somática criando intersubjetividade. Inspira estudos futuros sobre a intersubjetividade relacionada ao reconhecimento das vivências em empatia cinestésica e a criação musical em improvisação.
- 4) Voz, fala cênica e canto: diferenciação entre essas dominâncias e como elas são trabalhadas em interação com *pulsores* somáticos e de cena.
- 5) Tradução corporificada: relação entre alternativas de tradução e sua vivência artística entre *pulsores* somáticos e de cena.
- 6) Relação com a tecnologia como elemento influenciador e marcante em práticas atuais, que deve ser considerada e explorada na formação de performers na condição de atuante híbrido.



Essas noções foram extensamente discutidas nos caminhos da tese e delineadas nessa configuração temporária. Por isso, não podem ser consideradas como noções estáticas. Devem, sim, ser reconstruídas e retransformadas em práticas. Exercitei formas de reflexão e discussão no transcorrer da escrita que pudessem transparecer essa dinamicidade, transitando entre escrita acadêmica e corporificada.

Há um tensionamento natural na escrita de uma tese que envolve uma prática artística. A tentativa de manter os pensamentos e as discussões sempre ligados à vivência criou uma forma experiencial de lidar com as palavras. Busquei uma escrita em extensão do processo e ela tornou-se uma prática em si. Esse se tornou um desafio a mais a ser solucionado de formas diferentes em cada capítulo e nas intervenções denominadas Sussurros do Processo e da Escrita.

Com uma profusão de referências bibliográficas, entre línguas e traduções, em argumentos e discussões que envolvem não somente estudos em Artes Cênicas, mas também em outras áreas, faz-se necessário perceber essa configuração como uma experiência singular. Envolveu um movimento oscilatório, ora com claudicações, ora com convicções de pesquisa que têm sido nutridas ao longo de muito tempo e dedicação ao trabalho, permeadas por maior ou menor adesão às intensidades de cada encontro.

Uma abordagem artístico-pedagógica requer a sistematização de instrumentos de auxílio aos praticantes, que os permita perceber como os conhecimentos se inter-relacionam. Ou, pelo menos, quais são os caminhos de interrelação já trilhados que podem ser úteis. A eficácia não está somente em transmitir as técnicas como formas de conhecimento, mas instigar os praticantes a aprenderem a aprimorar as interrelações já descobertas.

Uma perspectiva somática na busca de uma disposição habitada em improvisação interessa aos processos formativos e de criação do ator-bailarino-performer. Esse lugar extático<sup>1</sup> e dinâmico gera inquietações de pesquisa há gerações, mas exatamente por suas características extática e dinâmica, é sempre outro ao ser reacessado e sempre único apesar de comum. Muito antes da pretensão em contradizer ou acrescentar ao que já foi estudado e pensado, ainda mais em uma área tão vasta

---

<sup>1</sup> Ligado ao êxtase.

quanto a prática cênica, o mais significativo é o processo de formular uma reflexão profunda a fim de compreender a própria prática e prosseguir com os questionamentos considerando sempre o seu caráter provisório.

Concluir essa etapa do doutorado com a convicção da vocação e da missão de artista, pesquisadora e professora, mesmo com dissonâncias e infâncias, é muito significativo, já que torna a música da vida mais surpreendente. Exercitar a capacidade crítica no processo foi uma atitude sempre presente tentando por vezes me descolar dele como pessoa e perceber reais possibilidades de crescimento. Pode-se pensar que o exercício mais válido nem seja esse, se consideramos o alto grau de auto-avaliação necessário e o quanto um processo com tantos anos de dedicação e convivência se mistura comigo como pesquisadora e como pessoa.

Sabemos que algo que é feito também nos faz em certa medida. Não seria diferente, ou melhor, seria evidente que processos de pesquisa com base na prática artística teriam essa implicação. Onde está a entrega? Eu perguntaria para os performers? Talvez eles me respondessem: está nas ressonâncias e nas dissonâncias, nas negociações entre o que buscamos e o que não temos ainda. Mas não sei bem quem disse isso.

A pesquisa que ao mesmo tempo se fez e me fez enquanto o caminho foi sendo inventado dando sentido ao pesquisar revela fluxos que escorrem como areia pelos dedos. Encontram corpo e respiração na escrita que se deixa atravessar por argumentos, referências, por poesia de uma artista que amadurece trilhando os caminhos desafiadores a que se propõe. Escrita tal que discute o trabalho com ousadia de compartilhar sem medo o que mais ama, o processo de fazer arte e, nele, a descoberta de fazer-se como artista. Acolhi as vivências dos participantes que encontraram e acalentaram pesquisa e pesquisadora, que flertam com uma fagulha de estabilidade em Arte.

A vivência e a simultaneidade desses elementos permitiram que diferentes pontos de vista sobre o conhecimento que estava sendo criado e articulado pudessem se manifestar. Permitiram que o meu soma pudesse estar na pesquisa enquanto sussurrava. Ofereceram abertura suficiente para que a minha história pudesse dialogar com as vivências que eu estava elencando na prática e oferecendo como pesquisa.

Entre “mover e ser movido”, a prática e a pesquisa foram se realizando. Foi possível sussurrar vida, enquanto o caminho se delineava. Assim, não somente os modos somáticos de prática dilataram os poros para atravessamentos, mas as palavras também brotaram de nossos somas. Isso ofereceu conexão intensa com o processo como um todo, e, como na vida, ao mesmo tempo em que tudo acontece, cria-se transição para a despedida, porque depois que a escrita termina, ambos, pesquisa e pesquisadora, vivem etapas em separado.

Sussurros da escrita

Parte 7

Mudanças de parâmetros

Mudanças

Danças

∞



Foto da Autora. Take Courage – Márcia e Silvia em Borough Market, Londres. Arquivo Poético.

Procurar... e encontrar  
Espelhos.

A procura é sempre um  
Espelho.

Espaço aberto  
para contribuições sussurrantes 7

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABNT NBR 14724 (2011)

Disponível em:

[http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/NBR\\_14724\\_atualizada\\_abr\\_2011.pdf](http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/NBR_14724_atualizada_abr_2011.pdf)

Alexander, Frederick Matthias. (1946) *The use of the self: its conscious direction in relation to diagnosis, functioning and the control of reaction.* Chaterson

Anderson, Rosemarie (2000). 'Intuitive Inquiry: Interpreting Objective and Subjective Data.' *Revision*, v. 22, n. 4, p. 31.

Anderson, Rosemarie. (2001) 'Embodied writing and reflections on embodiment.' *The Journal of Transpersonal Psychology.* v. 33, n. 2, p. 83-98.

Anderson, Rosemarie. (2002) 'Presencing the body in Somatic Research Part I'. *Somatics: Magazine-Journal of the Mind/Body Arts and Sciences.* v. XIII, n. 4, p. 40-44.

Anderson, Rosemarie. (2002-03) 'Embodied Writing: Presencing the Body in somatic Research Part II'. *Magazine-Journal of the Mind/Body Arts and Sciences.* v. XIV, n. 1, p. 40-44.

Adler, Janet. (2002) *Offering from de conscious body: The Discipline of Authentic Movement.* Rochester, Vermont: Inner Traditions

Ahmed, Sarah. (2000) *Strange encounters: embodied others in post-coloniality,* United Kingdom: Routledge

Arnold, Jane e Brown, H. Douglas. (1990) *A Map of the terrain. Affect in Language Learning.* United Kingdom: Cambridge University Press.

Aslan, Odette. (2007) *O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética.* São Paulo: Perspectiva

Barba, Eugenio. (1994) *A Canoa de papel: tratado de antropologia teatral.* São Paulo: Hucitec

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola. (1995) *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral.* São Paulo: Hucitec

Barba, Eugenio. (2002) 'An amulet made of memory: The significance of exercises in the actor's dramaturgy.' In: Zarrilli, Phillip. (Org.) *Acting (Re)Considered: A Theoretical and practical guide.* London an New York: Routledge, p. 99-105.

Barret, Estelle; Bolt, Barbara. (2010) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I. B. Tauris & Company Limited

Barros, Laura Pozzana de e Kastrup, Virgínia. (2014) 'Cartografar é acompanhar processos'. In: Passos, Eduardo; Barros, Regina Benevides de e Kastrup, Virgínia. (Orgs.) *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, p. 52 - 75.

Bartenieff, Irmgard; Lewis, Dori. (1980) *Body movement. Coping with the environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers

Bernard, André; Steinmüller, Wolfgang e Stricker, Ursula. (2006) *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*. Berkeley: North Atlantic Books

Bogart, Anne. (2009) 'Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores'. Trad. Paganine, Carolina. *Urdimento*, p. 29-40.

Bogart, Anne e Landau, Tina. (2017) *O livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. Trad. Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva

Bogart, Anne e Landau, Tina. (2005) *The View Points Book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theater Communications Group

Burrows, Jonathan. (2010) *A Choreographer's Handbook*. London, New York: Routledge Taylor and Francis Group

Camilleri, Frank. (2019) *Performer Training reconfigured: post-psycho-physical perspectives for the twenty-first century*. New York: Bloomsbury Methuen Drama,

Camilleri, Frank. (2009) 'Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century.' *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*. v. 14 n. 2, p. 26-34.

Camilleri, Frank. (2013) 'Habitational action: beyond inner and outer action.' *Theatre, Dance and Performance Training* v. 4 n.1, p. 30–51.

Camilleri, Frank. (2015) 'Of Hybrids and the Posthuman: performer training in the 21st century.' *The Drama Review. New York University and the Massachusetts Institute of Technology*. v. 59, n. 3, p. 108-122.

Campos, Augusto de. (2007) 'Introdução'. In: Dickinson, Emily. (2008) *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas; Editora UNICAMP, p. 09-17.

Campos, Haroldo de. (2006) *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva

Cataño, Rafael Jiménez. (2010) "Biografia e identidade de Octavio Paz: la libertad ante las libertades". *Comunicación presentada en las "IV Conferências Internacionais de Epistemologia e Filosofia. Sócrates, Octavio Paz, Michel Serres e José Saramago. Século XXI: um desafio socrático – como devir humano, uno e múltiplos"*, Instituto Piaget, Campus, Universitario de Viseu, Portugal, 10-12 de noviembre de 2005. v. 523, p. 81-88.

Cohen, Renato. (2002) *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva

Csikszentmihalyi, Mihaly. (1992) *Flow: The psychology of Happiness*. London: Rider

Csikszentmihalyi, Mihaly. (1996) *Creativity Flow and the Psychology of discovery and invention*. New York: Harper Collins Publishers

Csikszentmihalyi, Mihaly. (2014) *Flow and the foundations of positive psychology: The collected works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Heidelberg, New York, London: Springer Science; Business Media Dordrecht

Daghlian, Carlos. (1989) 'A reclusão de Emily Dickinson vista sob novo ângulo.' *Estudos Linguísticos e literários, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador*, n.9 p. 137-144.

Damásio, Antônio. (2000) *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Trad. Motta, Laura Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras

Damásio, Antônio Rosa (2011) *E o cérebro criou o homem*. Trad. Motta, Laura Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras

Damásio, Antônio Rosa. (2012) *O Erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Trad. Vicente, Dora e Segurado, Georgina. São Paulo: Companhia das Letras

Davidson, Andrea. (2013) 'Somatics: An orchid in the land of technology.' *Journal of Dance and Somatic Practices*. v. 5, n.1, Coventry: Intellect Limited p. 3-15.

Deleuze, Gilles. (1987) *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária

Deleuze, Gilles. (1988) *Diferença e Repetição*. Trad. Orlandi, Luis e Machado, Roberto. Rio de Janeiro: Graal

Deluze, Gilles e Guattari, Félix. (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro. Ed. 34, v.1.

Deleuze, Gilles. (2007) *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar  
Depraz, Natalie; Varela, Francisco e Vermersch, Pierre. (eds.) (2003) *On becoming aware: A Pragmatics of Experiencing* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing



Deane, Mary (2006) *The Coventry University Guide to Referencing in Harvard Style*. Unpublished booklet. Coventry: Coventry University. Produced in collaboration with Ray Summers (Illustrations), edited by Catalina Neculai with the assistance of Lisa Ganobcsik-Williams, Erik Borg, Siân Alsop, Cynthia Barnes, the CAW Academic Writing Tutors and with input from the Coventry University's Harvard Reference Style Working Party.

Dickinson, Emily. (2008) *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora UNICAMP

Domenici, Eloisa. (2010) 'O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo.' *Pro Posições, Campinas*, v. 21, n. 2, p. 69-85.

Donadel, Márcia. (2012) *Disponibilidade para criar: o trabalho a partir de Arthur Lessac como preparo para a improvisação*. 189p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em artes Cênicas da UFRGS) Orientação: Silvia Balestreri Nunes  
Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/56661>

Donadel, Márcia. (2010) *A Metodologia de Arthur Lessac no Trabalho do Ator*. 80p. Monografia de conclusão de curso não publicada. (Especialização em Arte, Corpo e Educação, ESEFID, UFRGS. Orientação: Irion Nolasco.

Donadel, Marcia. (Direção) *Procurando Emily*, 25 de maio de 2018, Sala Qorpo Santo, UFRGS. Mostra Cena em Pesquisa, 13º Festival SESC Palco Giratório, Porto Alegre, RS. Rede Multivídeos SEAD-UFRGS.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8l7D5n41fok>

Eddy, Martha. (2016) *Mindful movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect

Fabião, Eleonora. (2008) 'Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.' *Sala Preta*, v. 8, p. 235-246.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>

Feldenkrais, Moshé. (1977) *A consciência pelo movimento: exercícios fáceis de fazer para melhorar a postura, visão, imaginação e percepção de si mesmo*. São Paulo: Summus

Feldenkrais, Moshé. (1981) *The Elusive Obvious or Basic Feldenkrais*. Capitola, USA: Meta Publications

Feldenkrais, Moshé. (1988) *Vida de movimento*. São Paulo: Summus

Fernandes, Ciane. (2015) 'Quando o Todo é mais do que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo.' *Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre*, v. 5, n. 1, p. 9-38. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

Fernandes, Ciane. (2014) 'Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração.' *Arts Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN*, v. 1/2, p. 76-95

Fernandes, Ciane. (2008) 'Entre Escrita performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação.' *Anais ABRACE* v.9, n. 1, p. 1-4.

Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1607/1728>

Houaiss, Antônio; Villar, Mauro de Salles. (2009) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva

Houaiss, Antônio; Villar, Mauro de Salles. (2007) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. (1999) *Novo Aurélio Seculo XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*, Ed. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. (2008) *Aurélio: o dicionário da Língua Portuguesa. Edição Especial: Revisado conforme acordo ortográfico*. Curitiba: Positivo

Fischer-Lichte, Erica. (2008) *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Trad. Jain, Saskya Iris. London, New York: Routledge

Flazsen, Ludwig e Pollastrelli, Carla. (2001) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 -1969: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszten com um escrito de Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva

Flores, Guilherme Gontijo. (2016) 'Da Tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic.' *Circuladô: tradução como criação e crítica. Risco Editorial*, ano 4 n. 5, p. 9-25.

Fonseca, Afonso Henrique Lisboa da. (2009) 'Gestalt'terapia: metodológica da atualização performática improvisativa da performance figura e fundo, performática da forma, performática da ação, de contato, performática da atualização.' *Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ*, ano 9, n. 1, p. 27-35.

Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v9n1/artigos/pdf/v9n1a04.pdf>

Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira. (2015) *Ciranda de sons práticas criativas em educação musical. Gepem – Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação Musical*. São Paulo: Editora UNESP Digital

Fortin, Sylvie. (2016) 'Práticas Corporais e Promoção de Saúde.' Trad. Donadel, Márcia e Dantas, Mônica. *PPGAC - UFRGS Revista Cena*, n. 20, p. 03-15.

disponível em: [seer.ufrgs.br/cena/article/view/66989](http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/66989)

Fortin, Sylvie. (1999) 'Educação Somática: novo ingrediente na formação prática em dança.' *Cadernos do GIPE-CIT, Salvador, Universidade Federal da Bahia*, n. 2, p. 40-55.

Foster, Susan Leigh. (2011) *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. New York: Routledge

Fuganti, Luis. (2007) 'Corpo em devir.' *Sala Preta*, v.7 p. 67-76. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57321>

Gallese, Vittorio. (2012) 'Embodied simulation theory and intersubjectivity'. *Reti, Saperi, Linguagi*, Anno 4, n. 2, p. 57 - 62.

Geuter, Ulfried; Heller, Michael C. e Weaver, Judyth O. (2010) 'Elsa Gindler and her influence on Wilhelm Reich and body psychotherapy.' *Body, Movement and Dance on Psychotherapy, Routledge: Taylor and Francis Group*, v. 5, n. 1, p. 59-73.

Gil, José. (1987) *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'água

Gil, José. (2004) *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras

Gil, José. (2005) *A Imagem nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. 2ª Ed Lisboa: Relógio D'Água Editores

Giroux, Robert. (1994) *Elizabeth Bishop: One Art*. NY: Farrar, Strauss and Giroux

Glusberg, Jorge. (2013) *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva

Godard, Hubert. (1995) 'Gesto e percepção'. Trad. Soter, Silvia. In: Michel, Marcelle e Ginot, Isabelle. *La danse au XXème Siècle*, Paris: Bordas

Greenhead, Karin e Habron, John. (2015) 'The touch of sound: Dalcroze Eurhythmics as a somatic practice.' *Journal of Dance & Somatic Practices*, v; 7, N. 1, p. 93-112.

Greiner, Christine. (2005) *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume

Grotowski, Jerzy. (1987) *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Guattari, Félix e Rolnik, Suely. (1993) *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes

Hackney, Peggy. (2002) *Making Connections: total body integration through Bartenieff fundamentals*. London and New Yourk: Routhledge

Hanna, Thomas. (1976) 'The Field of Somatics.' *Somatics, The Novato Institute for Somatic Research and Training*, v. I, n. 1, p. 30-34.

Hardt, Lúcia Schneider; Botelho, Danilo José Scalla e Mafalda, Rodrigo. (2016) 'A mentira da verdade onto-teo-lógica: logos e areté em (per)formação.' *Espaço Pedagógico, Passo Fundo* v. 23, n. 2, p. 316-328. Disponível em : [www.upf.br/seer/index.php/rep](http://www.upf.br/seer/index.php/rep)

Haverkamp, Michael. (2012) *Synesthetic Design: Handbook for a Multi-sensory approach*. Switzerland: Birkhaeuser

Humphrey, Doris. (1972) *Doris Humphrey: An artist First: an autobiography edited and completed by Selam Jeanne Cohen*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

Husserl, Edmund. (2006) *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. São Paulo: Ideias e Letras

Husserl, Edmund. (2008) *A Ideia da Fenomenologia*. Trad. Morão Artur de. Rio de Janeiro: Edições 70

Huxley, Michael. (2011) 'F. Matthias Alexander and Mabel Elsworth Todd: Proximities, practices and the psycho-physical.' *Journal of Dance and Somatic Practices* v. 3 N. 1 e 2, p. 25 - 42.

Icle, Gilberto. (2011) 'Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos de teatro?' *Urdimento, Florianópolis: Portal de Periódicos UDESC*, n. 17, p. 71 – 77.

Jacob, Elisabeth. (2016) Anotações durante a palestra Carne humana: ativismo e performatividade, durante o evento Seminário Nacional Cena e Performance, promovido pelo Grupo Neelic, dentro do projeto Neelic 12 anos: arte pública para todos via teatro e performance, realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura (Pró-Cultura RS FAC), Porto Alegre.

Johnson, Thomas. H. (1960) *The complete poems of Emily Dickinson*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company.

Johnstone, Keith. (1987) *Impro: improvisation and the theatre*. New York: Routledge/Theatre Art Books

Johnstone, Keith. (1999) *Impro for Storytellers: Theatresports and the Art of Making Things Happen*. London: Faber and Faber

Kastrup, Virgínia. (2001) 'Aprendizagem, Arte e Invenção.' In: *Nietzsche e Deleuze: Pensamento Nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará

Kastrup, Virgínia. (2012) 'A Atenção na Experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade.' *Trama Interdisciplinar* v. 3, n. 1, p. 23-33.

- Kastrup, Virgínia. (2014) 'o Funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo'. In: Passos, Eduardo; Kastrup, Virgínia e Escóssia, Liliana da. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, p. 32-51.
- Kinghorn, Deborah. (2011) 'Anotações de aula'. *Lessac Summer Intensive Workshop*, DePauw University, Greencastle, IN, USA.
- Kowzan, Tadeusz. (1977) *O signo no Teatro. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo
- Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Ed. organizada por Lisa Ullman. São Paulo: Summus Editorial (1978)
- Laberge-Côté, Louis. (2018) 'The Porous Body: Cultivating malleability in traditional dance training.' *Journal of Dance and Somatic Practices*, v. 10, n. 1, p. 65-77.
- Lessac, Arthur. (1973) *The use and training of the human voice: A practical approach to speech and dynamics*. New York: Drama Book Specialists
- Lessac, Arthur. (1978) *Body Wisdom: the use and training of the human body*. New York, NY: Drama Book Specialists
- Lessac, Arthur. (1990) *Body Wisdom: The use and training of the human body*. California: Lessac Institute Publishing Company.
- Lessac, Arthur. (1997) *The use and training of the human voice: a bio-dynamic approach to vocal life*. McGraw-Hill Higher Education
- Levy, Michal. (2001) *Giant Steps*. Animation film based on the music of John Coltrane. Disponível em: [michalevy.com/gs\\_download.html](http://michalevy.com/gs_download.html)
- Lira, José. (2000) *A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson*. Cadernos de Tradução, Florianópolis. v. 2, n. 6, p. 77-103.
- Lourenço, Fernanda Maria Alves. (2014) *Tradução de poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos*. 187p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis)
- Lynch, Kelly Sue. (2002) *Each age a Len: a transpersonal perspective of Emily Dickinson's creative process*. 295p. Tese (Doutorado em Transpersonal Psychology, Institute of Transpersonal Psychology, Palo Alto, California: ProQuest Information and Learning)

- Maiakovski, Vladimir. (1991) *Poética: como fazer versos?* Trad. Landeira, Antonio e Ferreira, Maria Manuela. Rio de Janeiro: Global
- Maletic, Vera. (1987) *Body - Space - Expression: The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter,
- Meehan, Emma. (2016) 'Speak: Movimento Autêntico, 'Texto encarado' e performance como pesquisa.' *Revista Cena Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Instituto de Artes/Departamento de Arte Dramática da UFRGS*, n. 20 pp. 206-221. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/68964>
- Meekums, Bonnie. (2012) 'Kinesthetic Empathy and movement metaphor in dance movement psychotherapy.' In: Raynolds, Dee e Reason, Matthew (Orgs). *Empathy in creative cultural practices*. United Kingdom: Intellect, p. 51-66.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2006) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes
- Montagu, Ashley. (1988) *Tocar: o significado humano da pele*. Trad. Netto, Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Summus
- Munro, Marth e Coetzee, Marrié-Heleen. (2007 ) 'Mind the Gap: Beyond Whole-brain learning.' *South African Theatre Journal. Tshwane University and University of Pretoria: Routledge*, v.21, p. 92-108.
- Munro, Marth; Kinghorn, Deborah; Kur, Barry; Aronson, Robin; Krebs, Nancy; Turner, Sean. (2017) 'Vocal traditions: Lessac Kinesensics.' *Voice and Speech Review. Vasta and Routledge*, v. 11, n. 1, p. 93-95.
- Murray, Simon e Keefe, John. (2007) *Physical Theatres: a critical introduction*. New York: Routledge
- Nagatomo, Shigenori. (1992) *Attunement through the body*. New York: State University of New York
- Nelson, Robin. (2013) *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. England: Palgrave Macmillan
- Nöe, Alva. (2006) *Action in perception*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press
- Nunes, Sílvia Balestreri. (2007) 'Signos teatrais em Proust e Deleuze.' *Textos da IV Reunião Científica da ABRACE. Belo Horizonte*.  
Disponível em: <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/Territorios.htm>

- Oberhaus, Dorothy Huff. (1993) 'Emily Dickinson's Book'. *The Emily Dickinson Journal*, v. 2, n. 2, p. 58-65.
- Oliveira, Maria Regina Tocchetto de. (2007) *As Energias Corporais no trabalho do Actor*. 104p. Dissertação de mestrado (Mestrado em estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Estudos de Teatro).
- Orlandi, Luis. (2004) 'Corporeidades em minidesfile'. In: Fonseca, Tania Mara Galli e Engelman, Selda (Orgs.). *Corpo, Arte e Clínica*, Porto Alegre: UFRGS Editora, pp. 65-87.
- Packer, Martin J. e Addison, Richard B. (1989). *Entering the circle: hermeneutic investigation in psychology*. Albany, NY: State University on New Yoirk Press (SUNY).
- Pallazo, Patrizia. (Org.) (2007) *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved A Collection of Essays*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers
- Passos, Eduardo; Barros, Regina Benevides de. (2014) 'A cartografia como método de pesquisa-intervenção'. In: Passos, Eduardo; Kastrup, Virgínia e Escóssia, Liliana da. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, p. 17 – 31.
- Passos, Eduardo; Kastrup, Virgínia; Escóssia, Eliana da. 'Apresentação.' In: Passos, Eduardo; Kastrup, Virgínia e Escóssia, Liliana da. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, p. 7 – 16.
- Pavis, Patrice. (2008) *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. SP: Perspectiva
- Paxton, Steve. (1993) 'Drafting Interior Techniques.' *CQ/Contact Improvisation Sourcebook*. Contact Editions, v. 18, p. 255-257.
- Picon-Vallin, Béatrice. (1990) *Meyerhold: lês voies de la création théâtrale*. Paris: Centre National de la recherchê Scientifique
- Picon-Vallin, Béatrice. (2006) *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem
- Puerta Agüera, María Dolores; Cañizares, Ana B. e Ortega Ruiz, Rosario. (2015) 'Premisas básicas y conceptos psicológicos que fomentan la búsqueda de la sinceridad y la verdad en el Trabajo Actoral.' *Artseduca, Espanha*, v. 12, p. 8-25.
- Rabinowitch, Tai-Chen; Cross, Ian e Burnard, Pamela. (2012) "Musical Group Interaction And Merged Subjectivity." In: Raynolds, Dee; Reason, Matthew (Orgs). *Empathy in Creative Cultural Practices*. United Kingdom: Intellect, p. 109-120.

Raynolds, Dee; Reason, Matthew. (2012) 'Introduction.' In: Raynolds, Dee; Reason, Matthew (Orgs). *Empathy in Creative Cultural Practices*. United Kingdom: Intellect, p. 17-28.

Raynolds, Dee. (2012a) 'Kinesthetic Engagement: Embodied responses and intersubjectivity Introduction.' In: Raynolds, Dee; Reason, Matthew (Orgs). *Empathy in Creative Cultural Practices*. United Kingdom: Intellect, p. 87-90.

Raynolds, Dee. (2012b,) 'Kinesthetic Empathy and the Dance's Body: From emotion to affect' In: Raynolds, Dee; Reason, Matthew (Orgs). *Empathy in Creative Cultural Practices*. United Kingdom: Intellect, p. 121-136.

Reis, Eliana Schueler. (2004) *De corpos e afetos: transferências e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contracapa.

Rolf, Ida. (1979) *Rolfing: Reestablishing the Natural Alignment and Structural integration of the Human Body for Vitality and Well-being*. Rochester, Vermont: Healing Arts Press

Rolnik, Suely. (1999) "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark." In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, p. 1-37.

Rolnik, Suely. (2002) 'Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea' In: Lins, Daniel e Gadelha, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 269-279.

Rolnik, Suely. (2006a) *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS

Rolnik, Suely. (2006b) 'Deleuze, esquizoanalista'. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/deleuze-esquizoanalista/>

Rosenberg, Robert E. (2016) 'Somatic influences on my Alexander Technique practice.' *Journal of Dance and Somatic Practices* v.8, n. 2, p. 205-217.

Sacks, Oliver. (2007) *Musicophilia: tales of music and the brain*. New York: Vintage Books

Salles, Cecilia Almeida. (1998) *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume

Saukko, Paula. (2003) *Doing Research in Cultural Studies: an Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications



Schelp, Robert. (2019) *Fáscia no esporte e no movimento*. Trad. Neto, Johanness Carl Freiberg e Palomo, Maria Claudia. Barueri SP: Manole

Selver, Charlotte. (2005) 'Sensory Awareness and Total Functioning: a review of general semantics.'" *ETC ProQuest* v. 62 n. 4, p. 444-450.

Small, Judy Jo. (1990) *Positive as sound: Emily Dickinson's rhyme*. Athens, Geórgia USA: University of Georgia Press

Spritzer, Mirna. (2009) 'Silêncio, escuta e a performance da palavra.' *Anais da V Reunião Científica a ABRACE*, p. 1-4.

Stanislavski, Konstantín. (2007) *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traducción y notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba.

Stanislavski, Konstantín. (2009) *El trabajo del actor sobre si mismo en el processo creador de la encarnación*. Traducción, prólogo y notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2009.

Strazzacappa, Márcia. (2012) *Educação somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações*. Campinas: Papyrus

Stodelle, Ernestine. (1978) *The Dance Technique of Doris Humphrey and its Creative Potential*. Princeton, New Jersey: Princeton Book Company Publishers

Stengers, Isabelle. (1987) *D'une science a l'autre*. Paris: Seuil.

Tarde, Gabriel. (s./d.) *As leis da imitação*. Lisboa: Rés.

Taylor, Calvin. (2014) "Performing for Affect? Immaterial Labour and Performer Training." *Theatre, Dance and Performance Training* v. 5, n. 2, p. 181–96. Disponível em: <https://dokumen.tips/download/link/performing-for-affect-immaterial-labour-and-performer-training>

Tedlock, Dennis. (1998) 'Toward a Poetics of Polyphony and Translatability.' In: Bernstein, Charles (Org.). *Close Listening: Poetry and the performed word*. New York: Oxford University Press, p. 178-199.

Todd, Mabel Elsworth. (1997) *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. London: Cecil Court

Turner, Sean. (2009) 'Era One: Artur Lessac.' In: Munro, Marth; Turner, Sean; Collective Munro Allan, Campbell Kathleen. (eds.) *Writings on the Lessac Body and Voice Work*. Coral Springs, Florida: Lumina Press, p. 9-49.

Varela, Francisco J.; Thomson, Evan e Rosch, Eleanor. (1992) *De cuerpo presente*. Barcelona: Gedisa

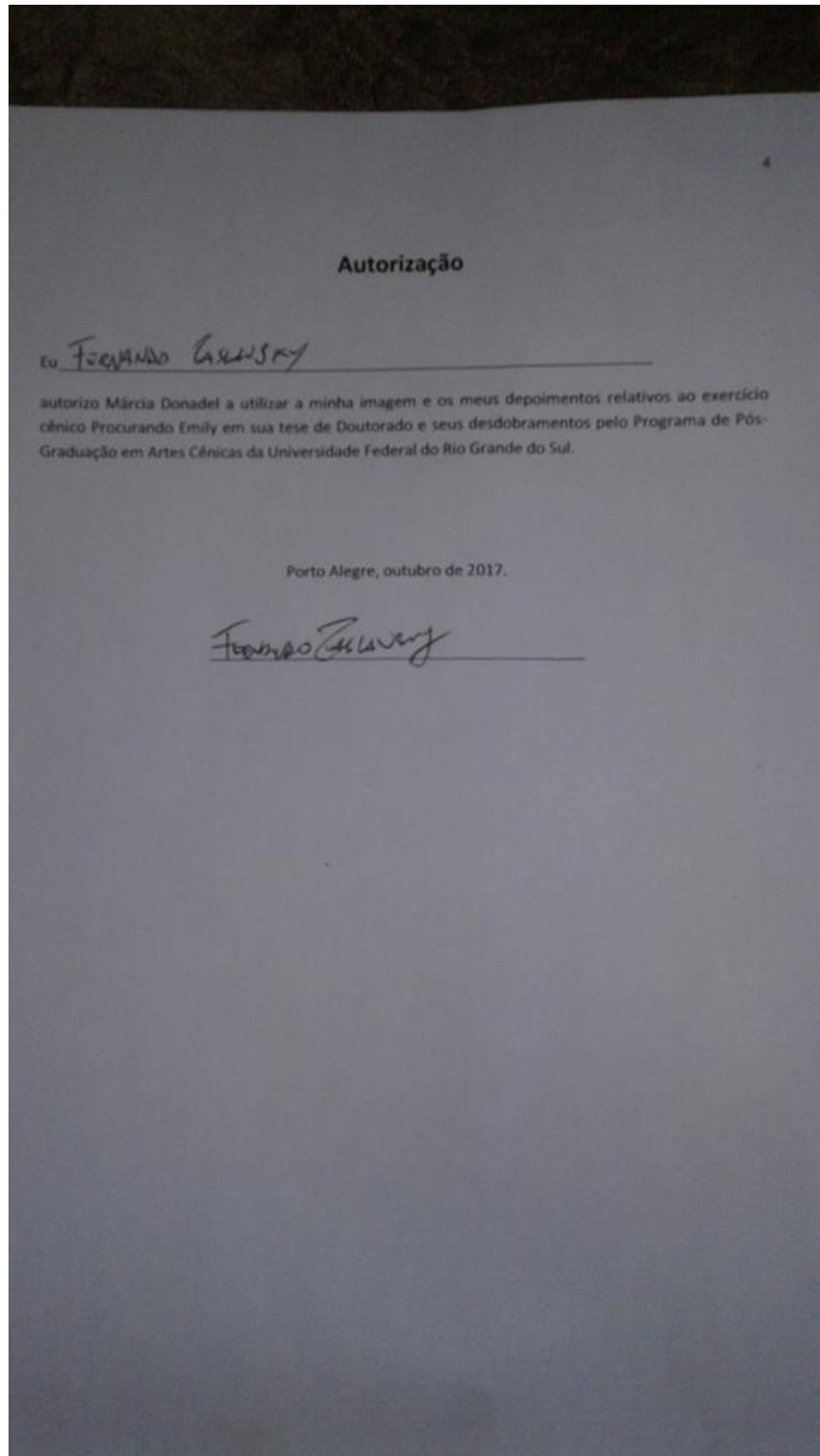
Varela, Francisco J.; Thomson, Evan e Rosch, Eleanor. (2016) *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: The MIT Press. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/>

Urmston, Elsa; Hewinson, James. (2014) 'Risk and flow in contact improvisation: pleasure, play and presence.' *Journal of Dance and Somatic Practices*, v. 6 v. 2, p. 219-232.

Zarrilli, Phillip B. (2002) 'Cultivating the actor's bodymind through Asian martial/meditation arts.' In: Zarrilli, Phillip B. (ed.) *Acting (Re)Considered* London and New York: Routledge, p. 181-199.

Zarrilli, Phillip. (1986) 'For whom is the "invisible" not visible? Reflexions on representation in the work of Eugenio Barba.' *The Drama Review*, p. 95-106

## ANEXO 1 – AUTORIZAÇÕES



### Autorização

Eu Carina Zatti Corá

autorizo Márcia Donadel a utilizar a minha imagem e os meus depoimentos relativos ao exercício cênico Procurando Emily em sua tese de Doutorado e seus desdobramentos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, outubro de 2017.

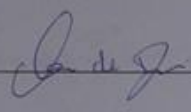
Carina

### Autorização

Eu Ana Caroline de David

autorizo Márcia Donadel a utilizar a minha imagem e os meus depoimentos relativos ao exercício cênico Procurando Emily em sua tese de Doutorado e seus desdobramentos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, outubro de 2017.



LIBERAÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS  
CONFORME ARTIGO 98 - PARÁGRAFO 15 - LEI 9.610-98

Eu, **Fernando Zaslavsky**, portador do **CPF nº 00556142055** e **RG nº 3080912169**, na qualidade de autor da música/trilha **Procurando Emily**, responsável pelo respectivo direito autoral, declaro que libero da cobrança do direito autoral referente à execução desta obra por tempo indeterminado e em todo o território nacional.

Ressalto que a obra mencionada acima foi composta exclusivamente para este espetáculo, portanto trata-se de um Grande Direito.

A música/trilha relacionada é:

**Procurando Emily**

Porto Alegre, 16 de março de 2018.



---

**Fernando Zaslavsky**

**ANEXO 2 – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DE PROCURANDO EMILY**

## *Procurando Emily*



**Ana Caroline de David  
Carina Corá  
Fernando Zaslavsky**

Foto: Jessica Barbosa

**experimento cênico  
baseado em poemas de Emily Dickinson**

**Direção: Márcia Donadel**

**16/11 às 19:30  
Sala Alziro Azevedo  
DAD - UFRGS**

**Transmissão online através da UFRGS TV no link:  
<https://aovivo.ufrgs.br/redemultivideos/>**



# *Procurando Emily*

com base em poemas de Emily Dickinson

Direção: Márcia Donadel



Elenco:

Ana Caroline de David

Carina Corá

Fernando Zaslavsky

Concepção de iluminação e operação de luz: Bruna Casali

Trilha sonora original: Fernando Zaslavsky

Fotos: Jessica Barbosa

13º Festival Palco Giratório

Sesc Porto Alegre 2018

Cena em Pesquisa Mostra PPGAC

24/5 às 20h - Sala Qorpo Santo - UFRGS



## Sutil Turbulência Perceptiva

Condição da corporeidade ao mesmo tempo intelectual e intuitiva que permite absorver as sensações com percepção e consciência atentas. Pode ser desencadeada através de vivências com as energias vocais e corporais de Arthur Lessac. Trata-se da busca por uma via para manter e realimentar essa condição quando habilidades de improvisação e de composição cênica são necessárias. O ponto de partida para a análise é a montagem deste espetáculo. A aproximação do que na prática se vivencia como sutil turbulência perceptiva está ligada a vivências com as energias ao mesmo tempo em que técnicas de improvisação e composição cênica estiverem em ação. O ganho parece estar no ponto em que se tornem ao mesmo tempo poéticas do corpo - movimento/voz - e jogo de cena. O resultado é a criação de um entrelugar em que são reconfiguradas as vivências de preparação enquanto se vive o campo das possibilidades e o jogo em improvisação. Há uma conseqüente diminuição da distância entre a preparação e o espetáculo. Este fato desencadeia outra forma de entender a preparação, em que as abordagens estão voltadas para as necessidades do ator/performer no século XXI.

### Agradecimentos

Andrea Soares, família Corá, Daiane Benincá de David, Eleonora Schadeck, Flávio Zaslavsky, Susana Zaslavsky e equipe da UFRGS TV.

Este trabalho integra a pesquisa de doutorado de Márcia Donadel no PPGAC - UFRGS sob a orientação de Sílvia Balestreri.



[contato@marciadonadel.com.br](mailto:contato@marciadonadel.com.br)

13º Festival  
**PALCO  
GIRATÓRIO**  
Sesc Porto Alegre  
04 a 26/05 **2018**





21/05 • SALA QORPO SANTO • 20H

TEATRO  
INDICAÇÃO: LITURE  
DURAÇÃO: 45MIN

DUAS ATRIZES E UM MÚSICO COM SEU VIOLÃO CRIAM NARRATIVA A PARTIR DE POEMAS DA DESTACADA AUTORA AMERICANA EMILY DICKINSON. EM UM TRÂNSITO ENTRE O COTIDIANO E O UNIVERSAL, PROCURA-SE EMILY NA SOLIDÃO, NA NATUREZA, NA EFEMERIDADE E NA ETERNIDADE, EM UM JOGO COM A SÍNTESE E A SINGULAR TRANSGRESSÃO TÉCNICA DA AUTORA. ASPECTOS DE PREPARAÇÃO DO ATOR/PERFORMER, DE COMPOSIÇÃO CÊNICA E MUSICAL SE REÚNEM EM UMA ATMOSFERA COM ESPAÇOS PARA O IMPROVISO. ESPETÁCULO GERADO DURANTE A PESQUISA DE DOUTORADO DE MÁRCIA DONADEL (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - UFRGS).

DIREÇÃO: MÁRCIA DONADEL  
ELENCO: ANA CAROLINE DE DAVID, CARINA CORÁ E FERNANDO ZAGLAUSKY  
TRILHA SONORA ORIGINAL: FERNANDO ZAGLAUSKY  
RETIRADAS DE SENHA COM 1H DE ANTECEDÊNCIA NO LOCAL.

### ANEXO 3 – BREVE CURRÍCULO DOS PERFORMERS

**Ana Caroline de David** é graduada em Teatro com ênfase em Interpretação Teatral pela UFRGS e possui graduação em andamento em Teatro - Licenciatura na mesma Universidade. Faz parte do grupo de teatro Indeterminada Artes da Cena (RS) atuando na peça Expedição Monstro. Em 2011 participou do curso de palhaçada “A arte do palhaço”, ministrado por Márcio Libar (RJ). Em 2012 participou da oficina do Teatro Sarcástico (RS), com produção da peça “Enquanto a cidade se despedaça” apresentada em Porto Alegre. Em 2013 participou do Curso Livre de Férias de Interpretação para TV, Interpretação Teatral, Canto e Dança na Escola de Atores Wolf Maia (SP). Em 2014 atuou na peça “Nos Embalos da Carochinha”, premiada no mesmo ano como Melhor Espetáculo Revelação e Júri Popular pelo Prêmio Açorianos (RS).

**Carina Corá** é atriz e dramaturga. Bacharel em Interpretação Teatral do curso de Teatro da UFRGS, Carina agora pesquisa dramaturgia no mestrado em Artes Cênicas da mesma instituição. Seus trabalhos mais recentes como atriz são *Projeto Ópera UFRGS - Orfeu*, no qual participou como atriz e bailarina; *William Despedaçado*, peça apresentada durante o mês de Maio de 2016 no projeto TPE do Departamento de Arte Dramática da UFRGS; e *Os Quintais de Porto Alegre*, contemplado pelo prêmio Funarte Artes de Rua 2014. Entre suas peças estão *Útero XY* e *Lobo de óculos: trilogia onírica*, e o romance *Memórias Fictícias*, publicado pela editora paulista Novo Século em 2013. Dentre as oficinas da qual participou Oficina Arqueologias Urbanas ministrada por Matteo Bonfitto em 2015 e Oficina com Gabriela Poester e elenco da peça Moscas em 2017.

**Fernando Zaslavsky** começou a tocar violão em 2004 por influência de seu irmão. Fez aula na escola de música Cordas & Cordas em 2006/2007 com a professora Rosane Marques, tendo participado de algumas apresentações no local. Participou de dois shows no Teatro de Câmara Túlio Piva em 2008, como violonista. Fez aula de violão clássico em 2009 no Conservatório Palestrina com o professor e violonista Francisco Guedes. Realizou recital de violão clássico em 2014, no Instituto Federal do Paraná, campus Foz do Iguaçu. Participou das oficinas de Teoria e Percepção Musical módulo II em 2014; módulos III e IV em 2015 e módulo V em 2016, na UFRGS. Participou do curso de Produção Musical, na PUCRS, em 2015.

## ANEXO 4 – POEMAS DE EMILY DICKINSON

### 135 – Water, is taught by thirst.

Água se ensina pela sede;	Water, is taught by thirst.
Terra, pelo mar;	Land – by the Oceans passed.
Transporte, pela trilha;	Transport – by throe –
Paz, pela guerra;	Peace – by its battles told –
Amor, pela ausência;	Love, by Memorial Mold –
–	Birds, by the snow.

### 288 – I'm Nobody! Who are you?

Eu não sou ninguém! Quem é você?	I'm Nobody! Who are you?
Ninguém também?	Are you – Nobody –Too?
Então somos duas - silêncio!	Then there's a pair of us?
Vão ficar sabendo.	Don't tell! They'd advertise – you know!
Que triste ser alguém.	How dreary – to be – Somebody!
–	How public – like a Frog –
–	To tell one's name – the livelong June –
–	To an admiring Bog!

### 362 – It struck me everyday

Me atingiu todos os dias	It struck me – every Day –
O raio sempre a se renovar	The Lightning was as new
Como se a nuvem aquele instante dividira-se	As if the Cloud that instant split
Deixando o fogo passar	And let the Fire through –
Me queimou à noite	It burned Me – in the Night –
Se empolou no meu sonho	It Blistered to My Dream –
Se repetiu, me enjoou	It sickened fresh upon my sight

Ao raiar de cada dia	With every Morn that came –
Pensei que fosse transitória a tormenta	I thought that Storm – was brief –
A mais furiosa, a mais vertiginosa;	The Maddest – quickest by –
Mas a natureza se perdeu no tempo	But Nature lost the Date of This
E a deixou no infinito.	And left it in the Sky –

### 650 – Pain has an Element of Blank

A dor tem um elemento de vazio;	Pain has an Element of Blank –
Não se pode lembrar	It cannot recollect
Quando começou, ou se houve	When it begun – or if there were
Um dia em que não existiu.	A time when it was not –
Não tem futuro além de si	It has no Future – but itself –
Seu infinito contém,	Its Infinite contain
Seu passado, nos guia a perceber	Its Past – enlightened to perceive
Novos períodos de dor.	New Periods – of Pain.

### 701 – A Thought went up my mind today

Um pensamento surgiu hoje	A Thought went up my mind today
Que eu nunca tive antes,	That I have had before –
Mas não o concluí, – há um tempo atrás,	But did not finish – some way back –
Não lembro quando,	I could not fix the Year –
Nem aonde foi, ou porque apareceu.	Nor where it went – nor why it came
Na segunda vez,	The second time to me –
Nem do que se tratou,	Nor definitely, what it was
Tenho condição de dizer.	Have I the Art to say –
Mas em algum lugar, eu sei	But somewhere – in my Soul – I know
Sei que já vi;	I've met the Thing before –
Só me lembrou mesmo disso	It just reminded me – 't was all –
E deu sumiço.	And came my way no more –

### 739 – I many times thought Peace had come

Muitas vezes pensei estar em paz,	I many times thought Peace had come
Quando a paz estava ausente;	When Peace was far away –
Tanto quanto à deriva se crê ver onde a terra jaz	As Wrecked Men – deem they sight the Land –
Em pleno alto mar,	At Centre of the Sea –
E se luta, em lapso, até provar,	And struggle slacker – but to prove
Perdidamente,	As hopelessly as I –
Quanta terra firme aparente	How many the fictitious Shores
Há antes de chegar.	Before the Harbor be –

### 764 – Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn

Presentimento é uma sombra no campo	Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn –
Indício do pôr do sol;	Indicative that Suns go down –
Um aviso ao prado assombrado	The Notice to the startled Grass
Que sobrevém a escuridão.	That Darkness – is about to pass –

### 794 – A Drop fell on the Apple Tree

Uma gota caiu na macieira,	A Drop fell on the Apple Tree
Outra na telha,	Another – on the Roof –
Meia dúzia beijou a beira	A Half a Dozen kissed the Eaves –
E as arestas gargalharam.	And made the Gables laugh –
Outras socorreram o córrego,	A few went out to help the Brook
Que socorreu o mar.	That went to help the Sea –
Imaginei, se pérolas fossem,	Myself Conjectured were they Pearls –
Seriam um lindo colar.	What Necklaces could be –
Logo a poeira se ergueu,	The Dust replaced, in Hoisted Roads –
Os pássaros em alvoroço cantaram,	The Birds jocosely sung –

O sol alvejou	The Sunshine threw his Hat away –
E os pomares cintilaram.	The Bushes - spangles flung –
A brisa tocou acordes de melancolia,	The Breezes brought dejected Lutes,
E os banhou de alegria,	And bathed them in the Glee –
O leste levantou este único pendão,	The Orient showed a single Flag,
Marcando a celebração.	And signed the Fete away –

### 875 – I stepped from Plank to Plank

Eu pisei de tábua em tábua	I stepped from Plank to Plank
Devagar e com cuidado;	A slow and cautious way
Acima, as estrelas,	The Stars about my Head I felt
Sob os pés a água.	About my Feet the Sea.
Não sabia, mas o próximo seria	I knew not but the next
O meu passo final.	Would be my final inch –
Isso me deu um andar resabiado	This gave me the precarious Gait
Ar da experiência, afinal.	Some call Experience.

### 917 – Love – is anterior to life

O amor é anterior à vida,	Love – is anterior to life –
Posterior à morte,	Posterior – to Death –
Inicial à criação,	Initial of Creation, and
Expoente da respiração.	The Exponent of Earth –

### 919 – If I can stop one heart from breaking

Se eu puder impedir um pesar,	If I can stop one heart from breaking
Minha vida não terá sido em vão;	I shall not live in vain
Se eu puder confortar uma vida,	If I can ease one Life the Aching
Aliviar uma dor	Or cool one Pain



Ou ajudar um frágil passarinho a	Or help one fainting Robin
Encontrar o ninho,	Unto his Nest again
Minha vida não terá sido em vão.	I shall not live in Vain.

### 937 – I felt a cleaving in my mind

Senti na mente algo rompido	I felt a cleaving in my mind –
Como se fosse repartido	As if my brain had split –
Tentei sincronizar, ponto a ponto,	I tried to match it – Seam by Seam –
Mas não consegui encaixar	But could not make them fit.
Lutei para unir o pensamento perdido,	The thought behind, I strove to join
Ao pensamento decorrido,	Unto the thought before –
Mas a sequência escapou da minha mão	But Sequence unravelled out of Sound
Como bolinhas pelo chão.	Like Balls – upon a Floor.

### 953 – A Door just opened on a street

Uma porta se abriu para uma rua –	A Door just opened on a street
Eu, perdida, estava passando –	I – lost – was passing by –
Revelou-se um instante de calor,	An instant's Width of Warmth disclosed –
riqueza e companhia.	And wealth – and company.
De repente a porta se fechou, e eu,	The Door as instant shut – And I –
Eu, perdida, estava passando, –	I – lost – was passing by –
Perdi duplamente, mas, contraste maior,	Lost doubly – but by contrast most –
Foi revelado o desalento meu.	Informing misery.

### 1159 – Great streets of silence led away

Grandes vias de silêncio levavam para longe	Great streets of silence led away
A lugares de hiato;	To Neighborhoods of Pause –

Aqui não havia aviso, divergência,	Here was no notice – no Dissent
Leis ou universo.	No Universe – no laws.
Os relógios marcavam as manhãs, e às noites	By Clocks, 't was Morning, and for Night
Sinos à distância;	The Bells at Distance called –
Calendário não teria fundamento aqui,	But Epoch had no basis here
Pois o tempo expiraria.	For Period exhaled.

### 1176 – We never know how high we are

Nunca sabemos o quanto subimos	We never know how high we are
Até desafiados a subir mais;	Till we are asked to rise
Então, se persistimos,	And then if we are true to plan
Subimos sem limitação.	Our statures touch the skies –
Os feitos enumerados	The Heroism we recite
Seriam feitos diários,	Would be a normal thing
Se não fossem deturpados	Did not ourselves the Cubits warp
Por medo da perfeição.	For fear to be a King –

### 1212 – A word is dead

Uma palavra morre	A word is dead
Quando é dita,	When it is said,
Alguém diria.	Some say.
Eu digo	I say it just
Ela começa a vida	Begins to live
Bem naquele dia.	That day.

### 1277 – While we were fearing it, it came

Enquanto eu temia, veio,	While we were fearing it, it came –
--------------------------	-------------------------------------

Mas veio com menos pavor,	But came with less of fear
Porque de tanto que eu temia	Because that fearing it so long
Quase me encareci.	Had almost made it fair –
Há uma adaptação, uma consternação,	There is a Fitting – a Dismay –
Uma adaptação a uma aflição.	A Fitting – a Despair –
É mais difícil saber que vem	'Tis harder knowing it is Due,
Do que saber que aqui está.	Than knowing it is Here.
Antecipar o derradeiro,	The Trying on the Utmost,
Na manhã em que desponta,	The Morning it is new,
É mais terrível que a sua permanência Por toda a existência.	Is Terribler than wearing it

### 1335 – Let me not mar that perfect Dream

Que eu não perca um sonho	Let me not mar that perfect Dream
Pela luz do amanhecer,	By an Auroral stain
Que eu ajuste a minha noite,	But so adjust my daily Night
E ele torne a aparecer.	That it will come again.

### 1732 – My life closed twice before its close

Minha vida terminou duas vezes antes do fim;	My life closed twice before its close –
Ainda hei de ver	It yet remains to see
Se a imortalidade se revelará	If Immortality unveil
Uma terceira vez para mim.	A third event to me
Tão imensa, tão impossível de conceber,	So huge, so hopeless to conceive
Como o que duas vezes sucedeu.	As these that twice befell.
A separação é tudo o que sabemos do céu,	Parting is all we know of heaven,
E tudo o que precisamos do inferno.	And all we need of hell.