

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

KALASSA LEMOS DE BRITO

**DANDO VOZ AO CORPO, DANDO CORPO À VOZ:
*SUBJETIVIDADES DE UM CORPO-VIDA.***

Uberlândia
2013

KALASSA LEMOS DE BRITO

**DANDO VOZ AO CORPO, DANDO CORPO À VOZ:
*SUBJETIVIDADES DE UM CORPO-VIDA.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado – Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas/Teatro.
Linha de Pesquisa: Práticas e Processos.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo.

Uberlândia
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B862d Brito, Kalassa Lemos de, 1974-
2013 Dando voz ao corpo dando corpo à voz: subjetividades de um corpo-
vida / Kalassa Lemos de Brito. -- 2013.

121 p. : il.

Orientador: Fernando Manoel Aleixo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Subjetividade na arte - Teses. 3. Artes cênicas -
Teses. I. Aleixo, Fernando Manoel. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

Dando voz ao corpo, dando corpo à voz – subjetividades de um corpo vida

Dissertação defendida em 17 de maio de 2013.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo
Presidente da banca

Prof.ª. Dr.ª. Hebe Alves da Silva – UFBA
Membro externo

Prof.ª. Dr.ª. Mara Lúcia Leal
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dedico este trabalho aos povos originais da floresta
e aos negros africanos da diáspora.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro e cúmplice na vida Andriago de Lázaro (Dj Koyrana), por acolher minhas fragilidades, alimentar a minha fé, estar sempre ao meu lado, mesmo quando estava longe, e pela criação da paisagem sonora que envolve os *Subjetos*.

Ao meu amigo querido, irmão de sintonia e exemplo de perseverança, dedicação, inquietude e plenitude na arte, Fábio Vidal e a tantos personagens/personas aos quais ele deu vida e ainda me inspiram: *Seu Bonfim, Erê, Sebastião, Joelma*.

À CAPES, pela bolsa de estudo; ao coordenador da Pós-Graduação em Artes da UFU, professor Narciso Telles e aos professores do programa, pelas primeiras provocações e encaminhamentos. Em especial à Luciana Arslan, pela cumplicidade, esclarecimentos e incentivo à construção de uma trajetória acadêmica; à Maria do Socorro e ao Luiz Humberto Arantes, pelos textos provocativos e pela estrutura bem elaborada da disciplina que ministraram; à Renata Meira e Joice Aglae, por estimularem meu corpo, minha poesia e minha escrita, por meio de uma colaboração *Preciosa* e pulsante e à Heliana Nardin, pelo seu conhecimento apaixonado e compartilhado sobre a *filosofia da diferença*.

Ao orientador desta pesquisa, Fernando Aleixo, pelas importantes contribuições e pelo respeito às minhas escolhas.

À Mara Leal, por aceitar o convite de compor a banca e ser tão comprometida e precisa no momento da qualificação.

À Hebe Alves, por todas as contribuições preciosas e determinantes, desde à minha formação na Escola de Teatro da UFBA, onde ela, como professora e mestra, me incentivou a ser propositiva e comprometida com minhas investigações, me lançando desafios e possibilidades de superação; como minha diretora na Cia A4 me possibilitou o amadurecimento dentro de um trabalho de grupo e sua propagação em diversas temporadas; e por mais uma vez, aceitar fazer parte e colaborar com este rito de passagem para a vida acadêmica, que é a conclusão do mestrado.

Aos meus colegas do PPGA – UFU, pelos momentos compartilhados.

À Raquel do PPGA – UFU, pela disponibilidade, doçura e eficiência e a todos os funcionários do Curso de Artes Cênicas da UFU.

À Tatiana Motta Lima, pelo exemplo de conduta ética e apaixonada em seu trabalho, pelas ideias compartilhadas e pela disponibilização de material de pesquisa.

À Silvana Abreu, por me proporcionar experiências tão afirmativas e potentes de criação, à Angela Sassine pelo sensível registro fotográfico da cena *Deixe-se acreditar* e a todos os parceiros e cúmplices do *Workshop Dramaturgia do Desejo*.

Ao estúdio *A Voz da América*, pela captação de áudio da primeira versão dos *Subjetos*.

Ao Alessandro Carvalho, pelo registro fotográfico, e à Maria Cláudia Lopes, pelo Abstract.

Ao Antônio Marcos Ferreira Junior, pelas potentes aulas de dança-afro.

Ao querido Ricardo Ramos (Ricardin), pela ajuda na diagramação dos primeiros *Subjetos*.

Às minhas três irmãs do coração: Érika Germanos, pela longa e forte cumplicidade, à Ariana Paiva, pelo carinho e cuidado comigo, e a Adriana Retamal, pelas fotos, pelo design gráfico dos *Subjetos* e pela potente parceria, sempre!

À Ana Flávia Couto, pelo carinho, cuidado e pelas aulas de *Ashtanga Ioga* que tanto me ajudaram a processar e dar fluxo corporal às últimas elaborações desta pesquisa, e ao Rafa, pela sua atenção e seu apoio ‘floral’.

À Virgínia Rodrigues, pela cuidadosa condução das sessões de terapia Bioenergética, por me ajudar a me manter plantada e ao mesmo tempo livre para voar e caminhar sobre o mar!

À Luísa Galvão, pela condução das meditações e da Roda de estudos sobre Xamanismo, e a todos os companheiros da Roda, em especial à Fatima Arantes, pelo cuidado e carinho.

À querida Maria Bastos, que debruçou seu olhar astuto sobre este trabalho, me ajudou a acreditar em sua relevância e me apontou caminhos para o seu desenvolvimento.

À amiga Dirce Helena, que mesmo de longe, me incentivou e me fortaleceu durante os momentos difíceis deste processo.

À Franciele, pelo cuidado com a limpeza e organização do meu ambiente de trabalho.

À Cleusa Bernardes, pela revisão carinhosa.

À minha querida Tia Maria, que me possibilitou paz e aconchego na reta final da escrita.

Ao meu amado avô, José Lemos Jr, que é o meu maior exemplo de saúde, trabalho, humildade, serenidade, sabedoria, desapego, generosidade e amor à vida!

À minha mãe Marly, que me criou para o mundo e me deixou como maior herança a Alegria de Viver!

*Não mexe comigo, que eu não ando só,
Eu não ando só, que eu não ando só.
Não mexe não!
Eu tenho Zumbi, Besouro o chefe dos tupis,
Sou tupinambá, tenho os erês, caboclo boiadeiro,
Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris,
Zarabatanas, curare, flechas e altares.
À velocidade da luz, no escuro da mata escura, o breu o silêncio a
espera.
Eu tenho Jesus, Maria e José, todos os pajés em minha companhia,
O Menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos, o poeta me contou.*

Maria Bethânia

*Construir sua própria vida, construir algo de vivo, não somente com os
próximos, com as crianças — seja numa escola ou não — com amigos,
com militantes, mas também consigo mesmo, para modificar, por
exemplo, sua própria relação com o corpo, com a percepção das coisas:
isso não seria, como diriam alguns, desviar-se das causas
revolucionárias mais fundamentais e mais urgentes? Toda questão está
em saber de que revolução se trata! Trata-se, sim ou não, de acabar
com todas as relações de alienação — não somente as que pesam
sobre os trabalhadores, mas também as que pesam sobre as mulheres,
as crianças, as minorias sexuais, as que pesam sobre sensibilidades
atípicas, as que pesam sobre o amor aos sons, às cores, às idéias...
Uma revolução, em qualquer domínio que seja, passa por uma libertação
prévia de uma energia de desejo. E, manifestamente, só uma reação em
cadeia, atravessando as estratificações existentes, poderá catalisar um
processo irreversível de questionamento das formações de poder às
quais está acorrentada a sociedade atual.*

Félix Guattari

RESUMO

A presente pesquisa se insere na área das Artes Cênicas – Práticas e Processos em Artes - e pretende problematizar/experimentar a relação *corpovoz*/ subjetividades/ criação. Mais especificamente, abordo a questão do trabalho do atuante no que se refere à liberação de fluxo do *corpo-vida* no processo de criação. Para isso, adotei procedimentos que compreendem vivências e experimentos técnico-poéticos, pesquisa e leitura bibliográfica, reflexões, registros e sistematização de conceitos e princípios a respeito do tema abordado. O percurso desenvolvido ao longo desta pesquisa aponta para o trabalho do ator sobre si mesmo, compreendido por um processo de autopesquisa, tendo como ponto de partida o (meu) próprio *corpovoz* e subjetividade. Considerando corpo e subjetividade não como uma identidade fixa, dada à priori, constituinte de um sujeito, mas como forças em fluxo dinâmico e heterogêneo, que estão sempre em trânsito, sempre em relação, sendo gerados e se refazendo a todo instante, de acordo com sua capacidade de afetar e ser afetado, tendo como guia princípios de alteridade. Neste sentido, corpo, voz, emoção, pensamento, intuição, memória, presença e espiritualidade foram trabalhados na busca de uma confluência e permeabilidade entre os elementos, a fim de potencializar aspectos afirmativos da vida e da criação. As práticas realizadas no contexto deste trabalho criaram espaços para uma reflexão somática, possibilitando a fricção e a fisicalização de conceitos e energias, bem como pretenderam estabelecer um campo onde não se distingue poesia e filosofia, corpo e pensamento, modos de ser no mundo e artesanatos, ética e estética. Os procedimentos aplicados contemplam experimentos com matrizes corpóreo-vocais afro-ameríndias, com cantos rituais, toques de tambor xamânico e exercícios do *Alfabeto do Corpo*. Neste percurso, pude constatar a potência do trabalho com o ritmo, o canto e o movimento no processo de liberação de bloqueios, de desestabilização de dicotomias e condicionamentos. Esgarçando o sujeito, promovendo a flexibilização da subjetividade, o alargamento da percepção, dissolvendo os substratos, ativando os atravessamentos, potencializando a presença - forjando novos modos de ser.

Palavras-chave: *Corpovoz*. Subjetividade. *Corpo-vida*. Processo criativo.

ABSTRACT

The present research is placed within the field of Performing Arts - Practices and Processes in Art - and intends to discuss / experience the connections between *bodyvoice* / subjectivities / creation. More specifically, I approach the matter of the actor's job in relation to life-flow release of *body-life* in the creative process. Therefore, I have adopted procedures such as technical-poetic experiments, literature searching and reading, reflections, records, as well as the systematization of concepts and principles on the subject addressed. The route that was explored during this research points to the actor's work on himself/herself understood through a process of self study, taking as its starting point (my) own *corpovoz* (*bodyvoice*) and subjectivity. Considering body and subjectivity not as a given and fixed identity which constitutes a subject, but as forces in dynamic and heterogeneous flux, which are always in movement, always in relation, being generated and recreating itself at every instant, according to their ability to affect and be affected, guided by the principles of otherness. In this sense, body, voice, emotion, thought, intuition, memory, presence and spirituality were worked out in search of a confluence and permeability between the elements in order to empower the affirmative aspects of life and creation. The practices which were experienced in the context of this work were able to create spaces for somatic reflection, allowing friction and physicalization of concepts and energies as well as they intended to establish a field where poetry and philosophy, body and mind, ways of being in the world and crafts, ethics and aesthetics are not distinguished. The procedures that were used include experiments with african-amerindian body/vocal matrices, with ritual chants, drumming shamanic and *Body Alphabet exercises*. In such path, I could see the power of working with rhythm, singing and movement in the process of releasing locks, make unstable the dichotomies and conditionings. Unraveling the subject, promoting relaxation of subjectivity, extension of perception, dissolving the substrate, activating the crossings, increasing the presence - forging new ways of being.

Keywords: *Corpovoz* (*bodyvoice*). Subjectivity. *Body-life*. Creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Título da dissertação na perspectiva da imagem da <i>Fita de Moebius</i> , Design Gráfico: Adriana Retamal.....	pág. 28
Figuras de 02 a 16 - Kalassa Lemos - <i>alfabeto do corpo</i> , 2013 Fotos: Alessandro Carvalho.....	págs. 70,71,72
Figuras de 17 a 21 - Kalassa Lemos - <i>toque de tambor cherokee e cantos xamânicos</i> , 2013 Fotos: Alessandro Carvalho.....	págs. 75,76,77
Figuras de 22 a 27 - Kalassa Lemos - <i>yanvalou</i> e cantos da tradição, 2013 Fotos: Alessandro Carvalho.....	págs. 78,81
Figuras de 28 a 32 - Kalassa Lemos, cena: <i>Deixe-se acreditar</i> , 2011 Fotos: Angela Sassine	págs. 93,94,95
Figura 33 - Bárbara Berillo, cena: <i>Deixe-se acreditar</i> , 2011 Foto: Angela Sassine.....	pág.96
Figura 34 - Victor Joseph Moussawir, cena: <i>Deixe-se acreditar</i> , 2011 Foto: Angela Sassine	pág.96
Figura 35 - Silvia Baliello, cena: <i>Deixe-se acreditar</i> , 2011 Foto: Angela Sassine	pág.96
Figura 36 - Sandra Babeto, cena: <i>Deixe-se acreditar</i> , 2011 Foto: Angela Sassine	pág.96
Figura 37 - Daniel Bittencourt, cena: <i>Deixe-se acreditar</i> , 2011 Foto: Angela Sassine	pág.96
Figuras 38, 39, 40 – Kalassa Lemos - <i>kworo-kango e maracás</i> , 2013 Fotos: Alessandro Carvalho.....	págs.101,102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Desejos e motivações	13
Questões gatilho e princípios-potência	15
Modo de realização	16

CAPÍTULO 1

IMPEDIMENTOS. BLOQUEIOS. INQUIETAÇÕES. ATRAVESSAMENTOS

Dos mecanismos de poder que atuam sobre o corpo	20
<i>Dando voz ao corpo dando corpo à voz... delineamentos</i>	26
Impulso manifesto de uma atriz pesquisadora	31

CAPÍTULO 2

BIOPOTÊNCIAS

Que corpo estaria disposto a <i>dançar às avessas</i> ?	38
<i>Corpo energético-relacional</i>	39
<i>Corpo vibrátil</i>	40
<i>Corpo paradoxal</i>	41
<i>Corpo sem órgãos</i>	42
<i>Corpo-vida</i> em Grotowski - princípios e processos	46
Sobre o treinamento	47
Impulsos	49
<i>Via negativa</i>	50
<i>Consciência orgânica</i>	51
<i>Contato</i>	52
<i>Ato Total</i>	53
<i>Corpo-memória e corpo-vida</i>	54

CAPÍTULO 3

POTÊNCIAS POSSÍVEIS – PRINCÍPIOS E CONEXÕES	59
---	----

potência 1 - cavando túneis ou desenterrando ossos	62
potência 2 - do devir afro-ameríndio	64
potência 3 - <i>uau</i> ou <i>deixe-se acreditar</i>	67
potência 4 - <i>alfabeto do corpo</i>	69
potência 5 - toque de tambor <i>cherokee</i> e cantos xamânicos	74
potência 6 - <i>yanvalou</i> e cantos da tradição	77
 CAPÍTULO 4	
ESTILHAÇOS DE SUBJETIVIDADES	83
 <i>Subjetos – Textos in Performance</i>	83
<i>Saudação ou O Eu que fala é uns outros</i>	89
<i>A busca do saber sensível</i>	91
<i>Das metamorfoses</i>	92
<i>Deixe-se acreditar</i>	93
<i>Ecos me atravessam ou lista de presenças</i>	97
<i>Fluxos e intensidades</i>	99
<i>Kworo-kango</i>	101
<i>Ensaio Festivo sobre o Corpo</i>	103
<i>Eu, eu quem?</i>	104
<i>Eu e quem?</i>	105
<i>Do corpo memória</i>	106
Notas	108
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
 REFERÊNCIAS	114
 ANEXO A - Sinopses dos workshops e vivências relacionados às práticas da pesquisa, com as respectivas datas, locais e breve currículo dos ministrantes	118
 ANEXO B - <i>Subjetos sonoros – CD</i>	121

INTRODUÇÃO

Vivemos numa época em que a nossa vida interior é dominada pela mente discursiva. Essa parte da mente divide, reparte, etiqueta – empacota o mundo e o envolve como se ele fosse entendido.

Thomas Richards

desejos e motivações

A pesquisa em artes, ou melhor, a pesquisa de um corpo em processo criativo, no meu caso, se deu de forma *rizomática*¹, descontínua, caótica e aparentemente desconexa, como num sonho, que se apresenta de forma fragmentada e nos dá a sensação de que estamos sempre na iminência de desvendar algo, uma fricção de sentidos que nos inquieta, nos move, nos instiga. Fluxos e intensidades nos atravessam e nos fazem embarcar numa viagem atribulada, desestabilizadora, criando uma mandala de vetores assimétricos que, a princípio, causam perturbação, confusão, aflição, incerteza, desconforto, espanto, deslizamentos e desmoronamentos, necessidade de recolhimento. Silêncios passam a reivindicar mais espaço, o vazio se instala, é necessário ter coragem e aceitá-lo para continuar, muito mais fácil seria sair pela tangente... Intensidades se cruzam criando sinapses sensoriais, vibráteis, conexões, euforia, perplexidade, descoberta, encantamento, sensação de plenitude, de encontro, de lucidez e, ao mesmo tempo, de embriaguez. Estes diferentes estados se manifestam em oscilações, espasmos, alternâncias e simultaneidades.

¹ “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intremezzo, não há um centro. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio”. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2009.

O desejo de realizar uma pesquisa teórica e prática de mestrado, no âmbito das Artes Cênicas, mais especificamente sobre o trabalho do ator, tendo meu próprio corpo e subjetividade como foco, ou seja, um trabalho de autopesquisa permanente (o que sempre envolveu o risco da introspecção) foi mobilizado, inicialmente, pela necessidade de saber de fato o que eu realmente sei, e obviamente, aprofundar, ampliar e renovar estes saberes. Um desejo de reunir o meu conhecimento e experiência. Reunir para tornar acessível (a mim mesma e ao outro), para potencializar o meu fazer, o meu ser e estar no mundo, na arte, na vida. Mas como tornar acessível o saber acumulado ao longo da experiência?

Durante este percurso percebi a importância de acessar não só o que já sei, mas também de colocar em xeque o meu conhecimento, de desestabilizar os padrões já consolidados de muitos saberes herdados e moldados, de deixar ruir saberes cristalizados e ultrapassados, saberes vencidos, embolorados, mofados, mas ainda determinantes. Uma necessidade de rever minhas escolhas, minha conduta ética diante da profissão de atriz, a maneira como me relaciono com o mundo através da minha arte e me reinventar.

Mobilizada por estas inquietações, eu intuía que o processo criativo desta pesquisa não teria como propósito a interpretação, ou muito menos, a representação de um personagem. Eu também sabia que não gostaria de adotar uma estrutura pré-estabelecida por outrem – um autor, como num texto dramático, por exemplo. E nem mesmo contar com as proposições e a condução de um diretor teatral.

Queria revisitar, me apropriar, sondar, vasculhar, e ao mesmo tempo, questionar o meu saber, colocar em xeque formas, modelos e padrões já experimentados, criar linhas de fuga, escapar dos automatismos, dos condicionamentos, tanto na escrita como na cena. Fui guiada pela urgência de desestabilizar e dissolver bloqueios, abrir comportas, construir vias, canais, condutos, tuneis para que a minha potência criativa ganhasse fluxo, tivesse por onde correr, e não se tornasse pântano, água parada, má-água. Agenciando devires, abrindo canais para manifestações de forças da natureza, da ancestralidade, da memória, criando

estados permeáveis à conexão com princípios afirmativos que geram e constituem a vida.

A fim de dialogar com outras maneiras de ser (menos “assujeitadas” ao modelo eurocêntrico), com outros referenciais sonoros e corporais (mais orgânicos e marginais), foram selecionadas e incorporadas ao trabalho prático determinadas matrizes corporais e sonoras de ancestralidade afro-ameríndias, que me afetam e me (re) constituem, à fim de perceber como (e se) estas podem promover a liberação de fluxo do *corpo-vida* (GROTOWSKI, 2007), afetando a minha presença, a minha escuta, o ritmo, a intensidade, as pausas, o timbre e a musicalidade da voz.

A partir deste recorte, dei voz a algumas inquietações que se articularam em forma de questões gatilho - disparadoras da prática e da escrita.

questões gatilho e princípios-potência

- “O que é corpo? – pergunta ontológica.” (FABIÃO, 2008).
- “O que move corpo? – pergunta cinética, afetiva, energética.” (Idem).
- “Quê corpo pode mover? – pergunta bio-poética e bio-política.” (Idem).
- Quais processos podem promover o desbloqueio do *corpo-memória* ou *corpo-vida*?
- Como realizar uma “operação desmanche das formas-padrão de ser em que nos escoramos”? (PRECIOSA, 2010, p.28).
- Como reconquistar a vitalidade sequestrada pelo capital e pela sociedade midiaticizada?
- Como reconectar o corpo ao seu saber sensível, à sua potência criativa e resgatá-lo do plano meramente utilitário e funcional?
- Como restituir ao corpo domado e *docilizado* sua voz plena e potente?
- Como dar corpo a vozes abafadas, adormecidas e homogeneizadas?
- Como conquistar um corpo arte, um corpo poético, expressivo, afirmativo, “colado” na vida, mais liberto, mais autônomo?
- Como alcançar um estado de espontaneidade e precisão, ao mesmo tempo?

- Como eliminar o lapso de tempo entre intenção e ação?

Todos estes questionamentos foram se fundamentando e se refazendo ao longo do percurso transcorrido como bússolas que me conduziram na direção dos conceitos e práticas experimentados nesta pesquisa. Ao estabelecer diálogos e confrontos com filósofos, reformadores do teatro, poetas, antropólogos, artistas, entre outros (conforme veremos mais adiante), em torno das questões apontadas acima, identifiquei alguns **princípios-potências** que se inter-relacionam diretamente com a capacidade de:

- Reconectar-me com o momento presente, sem julgamentos, comparações, apego e nostalgias ao passado ou expectativas e ansiedade em relação ao futuro, ampliando minha capacidade de **escuta** e qualidade de **presença**;
- Exercer a prática do **cuidado de si**, ou seja, encarar **a busca do conhecimento como um processo de autotransformação**, reestabelecendo o compromisso de revisitar minhas práticas e escolhas, no campo da ética e da estética, a fim de **superar meus limites, condicionamentos e me reinventar**;
- Desestabilizar as dicotomias que segregam as potências do corpo e promover **confluência** e **permeabilidade** entre **corpo, voz, emoção, pensamento, intuição, imaginação, memória e espiritualidade**, a fim de potencializar aspectos afirmativos da vida e da criação.

Portanto, estes acabaram por se configurar como princípios-desafios norteadores da pesquisa. A partir deles e, em busca deles, poderemos acompanhar como foi se desenvolvendo e se fundamentando a reflexão teórica e as experimentações práticas realizadas neste trabalho.

modo de realização

A seguir, faremos a apresentação dos capítulos da dissertação. Vale ressaltar mais uma vez, que esta foi se tecendo de maneira *rizomática* e que, portanto, a sequência dos capítulos não indica, necessariamente, uma ordem cronológica entre as etapas do trabalho, mas sim uma opção didática de compartilhamento desta experiência. Querendo isto dizer que, cada capítulo se fez e se refez, num

movimento transversal, de contágio mútuo entre reflexão teórica, experimentação prática e escrita.

Vamos considerar, inicialmente, o objetivo geral desta pesquisa: problematizar/experimentar processos capazes de promover a liberação de fluxo do *corpo-vida* (GROTOWSKI, 2007), ou seja, (em linhas gerais) a desestabilização de bloqueios, dicotomias e condicionamentos que atravancam o processo criativo do atuante.

Assim sendo, sentimos a necessidade de apresentar antes, no primeiro tópico do capítulo um, o diálogo que foi se tecendo, ao longo desta trilha com: alguns filósofos - Foucault (1987, 2006, 2012), Nietzsche (2005, 2011), Mosé (2009), Capra (1982), um indígena - Tuiavii (in SCHEURMANN, 2012) e um poeta - Pessoa (1980). Este diálogo nasce da necessidade de compreender e ressaltar como determinados mecanismos de poder/saber, que atuaram sobre as energias do corpo, no ocidente, foram colonizando, domesticando, *docilizando* e controlando este corpo, para fazê-lo servir a um propósito útil, rentável e alienante. Como este corpo, transformado em instrumento a ser comandado pelo poder (não mais o seu próprio - de sua natureza, mas de um 'outro superior') e pela razão (muitas vezes também imposta por um 'outro superior'), foi se acomodando, se distanciando de seu saber sensível, de sua potência criativa, da sua capacidade e responsabilidade de se fazer a si próprio.

O segundo tópico do capítulo um, ainda em diálogo com a filosofia, mas agora num âmbito menos geral, busca os delineamentos possíveis acerca do título deste trabalho e se aproxima do corpo e do trabalho do ator. O título da pesquisa, "Dando Voz ao Corpo Dando Corpo à Voz: *Subjetividades de um corpo-vida*" é apresentado sob a perspectiva da imagem da *Fita de Moebius*, com o intuito de desestabilizar dicotomias, promover confluência entre corpo-voz-subjetividade-vida, e ainda, com a intenção de evidenciar duas forças operantes que atuam sobre o corpo: o biopoder e a biopotência.

No terceiro tópico do capítulo um, o desejo manifesto da atriz pesquisadora aponta para o trabalho do ator sobre si mesmo e revela as escolhas éticas que motivam a sua criação/vida. Logo em seguida, a noção de devir é apresentada e

discutida como uma possível linha de fuga diante modelo mimético representativo do teatro textocêntrico, uma vez que ele (o devir), opera por atravessamentos, afetos, fluxos e intensidades, e não por imitação. As perspectivas de trabalho com matrizes corpóreas e vocais de herança afro-ameríndias são apresentadas neste tópico justamente como devires que atravessam e afetam a subjetividade da atriz pesquisadora.

Sob o título de *Biopotências*, o capítulo dois apresenta conceitos e proposições feitas por dois grandes reformadores do teatro, que tiveram preocupações semelhantes (cada um a seu modo), no sentido de terem investigado/problematizado processos de *descolonização* e *reconstrução do corpo*: Jerzy Grotowski (1933-1999) e Antonin Artaud (1896-1948). O primeiro tópico trata inicialmente, de alguns conceitos que se coligam e fortalecem a noção de *corpo sem órgãos* (ARTAUD apud QUILICI, 2004), (DELEUZE; GUATTARI, 2012), são eles: *corpo energético-relacional* (SPINOZA apud FABIÃO, 2008) *corpo vibrátil* (ROLNIK, 2011), *corpo paradoxal* (GIL, 2009). Logo em seguida, o segundo tópico deste mesmo capítulo apresenta algumas noções/práticas que circundam e fundamentam a experiência denominada *corpo-memória* e *corpo-vida* (GROTOWSKI, 2007). Estes conceitos e noções/práticas se apresentam como potências, já referendadas, diante dos processos de decomposição de obstáculos que comprometem a qualidade do trabalho do atuante.

Os capítulos três e quatro trazem o registro e as reflexões sobre as práticas e experimentações *corpóreo-vocais* que envolvem a pesquisa. O trajeto *rizomático* se intensifica entre eles e, portanto, exigirá do leitor certa disponibilidade e boa vontade para algumas retrospectivas e saltos entre um capítulo e outro, e ainda, para a audição do Cd em anexo com o registro de alguns *Subjetos* que ganharam forma sonora. Por uma escolha didática as práticas *corpóreo-vocais* apresentadas como potências possíveis (capítulo três), e o processo que envolve a criação dos *Subjetos* (capítulo quatro), foram separados em dois capítulos diferentes, no entanto, estão intimamente relacionados, se cruzam e se retroalimentam.

Os denominados *Subjetos*, apresentados em forma de *Estilhaços de Subjetividades* no capítulo quatro, surgiram da necessidade de fisicalizar ideias e

corporificar conceitos relacionados ao tema da pesquisa. Foram produzidos por meio de *escrita automática* e na confluência de forças interativas geradas por práticas corpóreo-vocais e atravessamentos de muitas vozes (reflexões, poemas, pessoas, animais, canções, etc.). A escrita que compõe os *Subjetos* é uma escrita polifônica, fragmentária, imagética, um elemento da criação e ao mesmo tempo material de registro e análise do percurso desenvolvido ao longo da pesquisa. Uma escrita que tentou se manter o mais próximo possível da experiência do corpo e se manifestou não só de forma gráfica, mas em alguns dos *Subjetos*, também de forma sonora (conforme Cd em anexo – *Subjetos sonoros*).

Por fim, apresentamos as considerações finais e os anexos - contendo as sinopses dos workshops e vivências relacionados às práticas da pesquisa, com as respectivas datas, locais e breve currículo dos ministrantes, e ainda o CD com o registro dos *Subjetos sonoros*.

CAPÍTULO 1

IMPEDIMENTOS. BLOQUEIOS. INQUIETAÇÕES. ATRAVESSAMENTOS

dos mecanismos de poder que atuam sobre os corpos

*O que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo;
dos seus ruídos, impulsos, movimentos, arrotos, peidos, etc.*

Norbert Elias

O presente estudo comunga com a noção de corpo, proposta por Michel Foucault (1926-1984), como “superfície de inscrição dos acontecimentos” atravessados pelas relações de saber/poder. Também, considera que tais relações sempre estiveram intrinsecamente relacionadas às normas de conduta e aos princípios éticos e estéticos que regem os indivíduos nas esferas políticas, econômicas, sociais, culturais e afetivas, produzindo “efeitos de verdade e saber, constituindo verdades, práticas e subjetividades”. Considerando que a noção de indivíduo se dá a partir de um agenciamento de forças, Foucault afirma:

Pois minha hipótese é de que o indivíduo não é o dado sobre o qual se exerce e se abate o poder. O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, **é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, forças.** (FOUCAULT, 2012, p. 256-257, grifo nosso).

O campo de interesse da filosofia praticada por Foucault sempre passou pela problematização das relações entre subjetividade e verdade e pela busca da compreensão de “como o sujeito humano entrava nos jogos de verdade, tivessem estes a forma de uma ciência ou se referissem a um modelo científico, ou fossem como os encontrados nas instituições ou nas práticas de controle.” (FOUCAULT, 2006, p. 264).

Nessa perspectiva, a partir da leitura do livro *Vigiar e Punir*, por exemplo, podemos compreender como as instituições de poder moldaram os corpos ao longo da história. Neste livro o autor analisa esta relação, entre sujeito e jogos de

verdade, sob a ótica de práticas coercitivas² e apresenta - no capítulo 1, *Os Corpos Dóceis* - como a “retórica corporal da honra” se desenvolveu e se estabeleceu entre os séculos XVII e XVIII, fazendo uma descrição e análise meticulosa de como foram articulados “esquemas de docilidade” que dominaram e treinaram os corpos dos camponeses para fabricar a fisionomia do soldado, através de uma coação que penetra o corpo, silenciosamente, e se prolonga no automatismo dos hábitos. “Um corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil e dócil. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (FOUCAULT, 1987, p. 162).

A presente pesquisa acessou o pensamento de autores que se debruçaram sobre reflexões acerca da relação entre poder/saber/corpo/subjetividade. E assim, destacamos três aspectos que se inter-relacionam e norteiam a compreensão deste processo de silenciamento e segregação das potências do corpo, são eles: **o esvaziamento do momento presente, o enfraquecimento da prática do cuidado de si e a supremacia da mente sobre o corpo**, conforme veremos a seguir.

Em palestra intitulada *Nietzsche e a grande política da linguagem*³, Viviane Mosé⁴, esclarece como a herança do pensamento filosófico socrático-platônico (século V a.C.), que negava a vida na terra em função de um outro mundo ideal, aliado à ideia de Paraíso instaurada pela Igreja Católica, se desenvolveram e se consolidaram no ocidente formando a base de nossa moral: “Nossa civilização é vítima de uma interpretação socrático-platônica do mundo. A arte, a filosofia, a ciência e a história do pensamento ocidental se constituíram com bases sólidas deste modelo”, afirma Mosé. A construção de uma imagem idealizada, de si

² Técnicas que envolvem *esquemas de docilidade* desenvolvidos pelas estruturas de poder para treinar, aperfeiçoar e controlar as operações do corpo, por meio da sujeição constante de suas forças, em função de uma maior eficiência /obediência, o que Foucault denominou como disciplinas. (FOUCAULT, 1987).

³ Palestra realizada por Viviane Mosé no programa Café Filosófico – TV Cultura.

⁴ Viviane Mosé é psicóloga e psicanalista. Mestre e doutora em filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou em 2005, sua tese de doutorado: *Nietzsche e a grande política da linguagem - Civilização Brasileira*. Como poeta, publicou *Toda Palavra* (1997), *Pensamento Chão* (2001), ambos reeditados pela Record em 2006 e 2007. Desato (Record, 2006), entre outros. Disponível em: <<http://www.vivianemose.com.br/>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

mesmo, do outro e do mundo criaram a ilusão de uma realização projetada para o futuro, enquanto a moral católica estimulou uma nostalgia em relação ao passado, uma ideia de busca da origem perfeita e transcendente. Nesta perspectiva, passado e futuro seriam supervalorizados e o presente esvaziado de toda a sua potência afirmativa:

O Cristianismo desde seu surgimento foi essencialmente e fundamentalmente, repugnância e tédio da vida na vida, que se cobriu, se ocultou, se fantasiou sob a confiança numa existência 'diferente' ou 'melhor'. O ódio ao mundo, a maldição às afeições, o medo da beleza e da sensualidade, um ALÉM inventado para melhor maldizer o AQUI. (NIETZSCHE, 2005, p. 18, grifo do autor).

Nietzsche considerava o cristianismo como o platonismo do povo e em recusa às determinações impostas pela moral cristã - que tinha como princípios a negação da vida, do corpo, das sensações, do *hic et nunc* e do conflito, no sentido da contradição e da transformação - escreveu seu primeiro livro: *A Origem da Tragédia*. Dando voz ao seu instinto afirmativo da vida e, em contraposição ao pensamento dominante, acima referido, ele revelou os primeiros traços do que intitulou como o *Super-homem* ou *Super-humano*.

Pois é justamente a partir da ruptura com a tradição do pensamento idealista e dicotômico que o homem pode tornar-se um *Übermensch*, um *além-homem* - **aquele que se supera no momento presente**, dia após dia, valorizando as ações realizadas a cada instante, aquele que se abre à invenção de si mesmo, que se faz na superação e não na busca pela verdade. Aquele que sabe lidar com os conflitos e com as contradições inerentes às suas escolhas, e assume seus atos sem delegar a responsabilidade a ninguém: nem ao pai, nem ao Estado e nem à Deus. Sabe que o instante supremo é aqui e agora e este se faz por seus gestos e escolhas (MOSE, 2009). Exaltando a arte e não a moral como atividade metafísica do homem, Nietzsche considerava a vida como uma realização artística e estética: "O homem não é mais artista, é obra-de-arte; a potência artística da natureza inteira." (NIETZSCHE, 2005, p. 31).

Para Nietzsche os pré-socráticos seriam os verdadeiros filósofos e o seu pensamento teria se desenvolvido a partir do estudo da cultura grega arcaica, ou seja, a partir de um pensamento vivo, marcado pelos cheiros, sabores, pelo corpo

e pela arte. Um pensamento fundado no devir, a vida como um processo de transformação constante, de fluxo contínuo (MOSE, 2009). Entre os gregos antigos, a arte, o pensamento e o saber eram conjugados de igual maneira. Neste contexto, outro valor se insere e se destaca: **o cuidado de si**: “Não existia uma separação entre o conhecimento (filosofia) e o cuidado (espiritualidade), eles estavam unidos e representavam o *cuidado de si* na sua dimensão integral.” (CAVALCANTE JÚNIOR, 2008, p. 6).

Na entrevista *A Ética do Cuidado de si como Prática da Liberdade*, realizada em 1984, Foucault referindo-se às suas pesquisas sobre a hermenêutica do sujeito, afirmou que continuava problematizando as relações entre subjetividade e verdade, só que sob outra ótica, como se tivesse havido um deslocamento daquelas primeiras práticas coercitivas que se efetuavam por meio dos “esquemas de docilidade”, às quais nos referimos anteriormente, para uma prática de *autoformação do sujeito* ou *prática de si*. Para este conceito, o autor esclarece:

É o que se poderia chamar de uma prática ascética, dando ao ascetismo um sentido muito geral, ou seja, não o sentido de uma moral da renúncia, mas o de um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser. (FOUCAULT, 2006, p. 265).

O *cuidado de si*, uma primazia entre os gregos antigos, teria perdido força, entre outros fatores, sob a influência determinante de Descartes no mundo ocidental, ao propor que o acesso à verdade só seria possível por meio do conhecimento objetivo da realidade. Tal pensamento teria comprometido a capacidade do sujeito de se perceber “não apenas como razão, mas também como afeto, emoção, espiritualidade”, além de reforçar as dicotomias que separam “os sujeitos dos objetos, o corpo da alma, o eu do mundo e a natureza da cultura.” (CAVALCANTE JÚNIOR, 2008, p. 8). Portanto, as noções que envolvem a primazia grega arcaica se relacionam diretamente com **a busca do conhecimento como um processo de autotransformação** (esta foi uma característica marcante e comum à trajetória de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski) e, serão a base sobre a qual Foucault (1984) desenvolverá seu estudo sobre a *Hermenêutica do sujeito*:

os sujeitos devem evitar a fragmentação e estimular uma visão holística de si mesmos para tentarem compreender o seu próprio processo de

constituição e então poder orientar, autonomamente, o seu olhar em diversas direções, o que exigiria em certo grau, o rompimento com o passado e com as tradições, como defendem Heidegger e Michel Foucault, dois importantes filósofos que buscaram reabilitar uma cultura de si nas suas reflexões hermenêuticas.(CAVALCANTE JÚNIOR, 2008, p.9).

Além da negação do momento presente e do enfraquecimento da prática do *cuidado de si*, a concepção do pensamento socrático-platônico-cartesiano, combatida por Nietzsche, valorizava o mundo das ideias e do pensamento em detrimento do corpo e considerava como fruto do seu bem mais nobre, a grande razão (eurocêntrica), criando uma marca indelével em toda a cultura ocidental - **a dicotomia entre a mente e o corpo humano**. Fritjof Capra confirma esta concepção em seu livro *O Tao da Física*:

O cogito cartesiano, como passou a ser chamado, fez com que Descartes privilegiasse a mente em relação à matéria e levou-o à conclusão de que as duas eram separadas e fundamentalmente diferentes. Assim ele afirmou que 'não há nada no conceito de corpo que pertença à mente, e nada na ideia de mente que pertença ao corpo'. A divisão entre matéria e mente teve um efeito profundo sobre o pensamento ocidental. (CAPRA, 1982, p. 55).

Zaratustra, o poeta do corpo, que canonizou o riso e a dança, em atitude afirmativa diante do cogito cartesiano que invisibiliza as energias do corpo, proclama: "Há mais razão em teu corpo que em tua melhor sabedoria" (NIETZSCHE, 2011, p. 40). Ele exalta a potência do corpo surpreendendo a primazia da mente: "Elevai: elevai cada vez mais os vossos corações, meus irmãos! E não vos esqueçais das pernas também. Erguei também as pernas, bons bailarinos, e mais ainda, dançai sobre a vossa cabeça." (Idem, p. 331). Em outro trecho, ele complementa: "Todo eu sou corpo, e nada mais; a alma não é mais que um nome para chamar algo do corpo" (Idem, p. 39), ou seja, a alma é considerada como mais uma dentre as infinitas intensidades e possibilidades de produção de um corpo.

A voz de Zaratustra parece encontrar ressonância com modos de subjetivação distintos do padrão eurocêntrico, como no caso dos povos autóctones que reconhecem e vivenciam uma profunda **conexão entre corpo-espírito-natureza-cultura**. Este modo de subjetivação *outro*, se evidencia nas impressões de um

indígena, diante do silenciamento dos aspectos sensíveis que envolvem as potências do corpo e da dicotomia que persiste entre corpo e mente, reveladas no livro “O Papalagui”, do alemão Erich Scheurmann. O autor transcreve os relatos de Tuiávii, chefe da tribo de Tiavéa, situada na ilha de Upolu, no arquipélago de Samoa - Polinésia, quando o mesmo, retorna de sua primeira viagem a diversos países da Europa. Os relatos de Tuiavii são uma espécie de etnografia às avessas, em que, um índio, já colonizado, manifesta sua percepção sobre o homem branco europeu, por ele denominado *Papalagui*:

O Papalagui pensa tanto que para ele pensar se tornou costume, necessidade, até obrigação, coação. Tem de estar sempre pensando. É difícil para ele não pensar, é difícil viver com todas as partes do corpo ao mesmo tempo. É comum ele viver só com a cabeça enquanto todos os sentidos dormem profundamente. (TUIAVII in SCHEURMANN, 2012, p.22).

Ao mesmo tempo em que Tuiavii identifica a invisibilidade do saber sensível no corpo do homem branco, reconhece este mesmo saber no corpo do nativo samoano:

O samoano inteligente estira os membros à luz quente do sol e não pensa em nada. Ele recebe o sol tanto com a cabeça quanto com as mãos, os pés, as coxas, a barriga, todas as partes do corpo. **Ele deixa que a pele e os membros pensem por si.** (TUIAVII in SCHEURMANN, 2012, p. 22-23, grifo nosso).

Esse mesmo aspecto do saber sensível se manifesta em Fernando Pessoa (), quando ele dá voz às sensações do seu *outro eu*, o heterônimo Alberto Caeiro - um devir-poeta da natureza:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido. (PESSOA, 1980, p. 139).

A questão que se coloca não é a de menosprezar a potência da mente, mas de reconhecê-la em sua amplitude e capacidade sensível, ultrapassando seu aspecto meramente racional, utilitário e funcional. Conforme afirma Capra:

O racional e o intuitivo são modos complementares de funcionamento da mente humana. O pensamento racional é linear, concentrado, analítico. Pertence ao domínio do intelecto, cuja função é discriminar, medir e classificar. Assim, o conhecimento racional pode ser fragmentado. O conhecimento intuitivo, por outro lado, baseia-se numa experiência direta, não intelectual da realidade, em decorrência de um estado ampliado de percepção consciente. Tende a ser sintetizador, holístico e não linear. (CAPRA, 1982, p. 35).

Por meio deste diálogo com a filosofia, esperamos que o leitor possa ter se reconhecido ou se confrontado com este processo de silenciamento e segregação das potências do corpo através dos séculos. No entanto, é inevitável questionar: o que se faz latente na contemporaneidade? Talvez seja menos a necessidade de compreender os “esquemas de docilidade” que atravessam e moldam os corpos, e mais a urgência de se posicionar diante de “mecanismos difusos de poder que parecem se estender em redes” e de “um processo de intervenção crescente, de invasão dos corpos, de controle sutil e de agenciamento dos seus impulsos, dos seus desejos”. (QUILICI, 2004, p. 202).

dando voz ao corpo dando corpo à voz ... delineamentos possíveis

O RG real da alma é a energia!

BNegão

Vivemos atualmente numa esfera global agenciada por vetores de forças que se condensam e constituem um território determinado pela hegemonia de um modelo econômico de produção e consumo desenfreado, de ditadura da beleza, de culto às celebridades efêmeras produzidas pela mídia, de banalização da miséria, da corrupção e da violência, entre tantas outras zonas de intensidades baixas geradas pelo *Biopoder*⁵ - o poder sobre a vida.

⁵ Sobre os mecanismos de controle que agem sobre a vida, Peter Pál Pelbart, em diálogo com Foucault, esclarece: “o poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota nossa vitalidade social de cabo a rabo. Já não estamos às voltas com um poder transcendente, ou mesmo com um poder apenas repressivo, trata-se de um poder imanente, trata-se de um poder produtivo. Este poder sobre a vida, vamos chamar assim, biopoder, não visa mais, como era o caso das modalidades anteriores de poder, barrar a vida, mas visa encarregar-se da vida, visa mesmo intensificar a vida, otimizá-la. Daí também nossa extrema dificuldade em resistir. Já mal sabemos onde está o poder e onde estamos nós. O que ele nos dita e o que nós dele

Tais forças tendem a afetar a conduta ética dos cidadãos, gerando relações que se pautam na disputa por mais poder, mais posses, mais sucesso, mais “beleza”, mais “esperteza”, mais amizades influentes. Corre-se o risco então, de uma superficialização das relações e do distanciamento do sujeito de possibilidades de trocas mais sensíveis e sinceras - conectadas à princípios afirmativos da vida, da natureza, da criação.

Ao mesmo tempo, se faz latente, a necessidade de se adaptar, se adequar, se manter estável, estar a todo tempo seguro, se manter na zona de conforto, não se arriscar, não incomodar, não reclamar, não se relacionar, não aprofundar, não confiar, não amar, etc. Uma avalanche de imperativos e impedimentos passa a cooptar as energias criativas do corpo, gerando um processo de inibição e bloqueio dos seus impulsos energéticos, e este, tende a se tornar um corpo blindado, anestesiado, conformado, desconectado do momento presente, do seu saber sensível e de sua vontade de potência. Assim, constitui-se um território em que os sujeitos tendem a praticar mais os verbos ter/ acumular/ reproduzir/ representar, do que os verbos ser/ viver/ criar/ experienciar.

A problematização das dicotomias, impedimentos e limitações, inevitavelmente recaem sobre a relação do ator com o seu próprio corpo e subjetividade, e se constituem como bloqueios e condicionamentos que dificultam ou impedem a liberação do fluxo do *corpo-vida* em seus processos criativos e suas múltiplas possibilidades de ser/fazer no teatro/vida. Considerando *corpo-voz-subjetividade* como tema e meio desta pesquisa, apresentamos agora, algumas reflexões sobre o título do presente trabalho: *Dando Voz ao Corpo Dando Corpo à Voz: Subjetividades de um corpo-vida*.

O ato de estar *dando voz ao corpo* pode ser visto como um processo de restituição e reinvenção das potências corpóreas, no que diz respeito ao seu saber sensível, à sua expressividade e autonomia, ultrapassando o plano meramente utilitário e funcional ao qual ele foi relegado ao longo dos séculos no mundo ocidental. O verbo no gerúndio está indicando que a ação de dar, está

queremos. Nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo já se vê inteiramente capturado. Nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida, como nessa modalidade contemporânea do biopoder.” (PELBART, 2007, p. 58).

acontecendo no momento presente. Ela não está atrelada a um passado ou a um futuro, não se sabe quando ela começou e se ela vai terminar. O mais importante neste caso, é que a noção de continuidade e fluxo impregnada na ação, presentifica-a a todo e qualquer tempo e lugar em que este título for enunciado.

Dando corpo à voz, esta segunda parte da sentença revela uma necessidade de perceber os “rumores discretos da (minha) subjetividade” (PRECIOSA, 2010), reconhecer e corporificar as múltiplas vozes que nos (me) atravessam, nos (me) habitam e dançam em nossos (meus) subterrâneos, mas muitas vezes não encontram ecos de ressonância por estarem acuadas, abatidas, adormecidas, abafadas, fragilizadas. Aqui também, o mesmo verbo no gerúndio reaparece reforçando a noção de fluxo e continuidade, mas agora, como que num retorno do percurso, indicando uma via dinâmica e de mão dupla entre *corpo-voz-subjetividade-vida*. No entanto, este percurso não se traça entre pontos extremos e opostos de uma reta linear, mas como numa estrutura dinâmica em espiral, como no símbolo do infinito ou na figura geométrica da fita de Moebius⁶, onde não existe ponto de partida, nem de chegada:

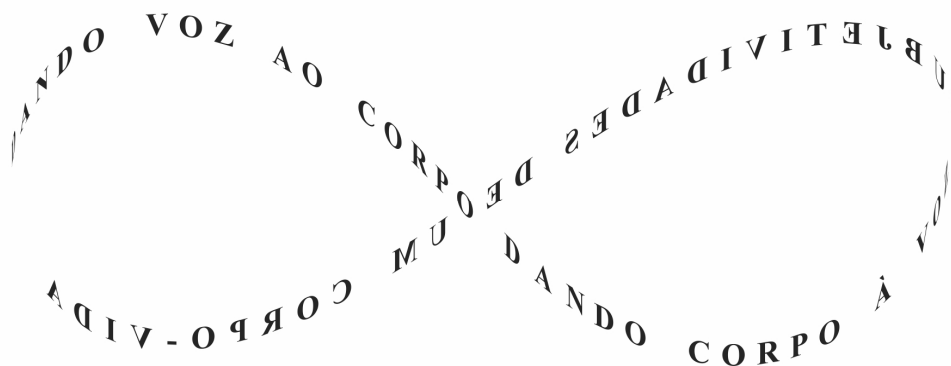


Figura 1

⁶ Segundo Ciane Fernandes, Rudolf Laban adotou a figura dinâmica do Anel de Moebius para fundamentação interrelacional dos conceitos em LMA – Laban Movement Analysis, bem como símbolo de notação de movimento - Labanotation, uma vez que “todo o corpo estrutura-se física e funcionalmente dentro do Anel de Moebius”. (FERNANDES, 2006, p. 33).

É necessário aqui problematizar como os bloqueios afetam o trabalho do ator; também é necessário identificar os processos capazes de desestabilizar esses bloqueios, potencializando a criação. Assim sendo, pode-se fazer um paralelo, ainda nesta mesma perspectiva de via de mão dupla da fita de Moebius, com duas forças operantes e simultâneas que atuam sobre o corpo: o *biopoder* e a *biopotência*, conforme explicação de Peter Pál Pelbart:

Poderíamos resumir este movimento do seguinte modo: ao poder sobre a vida responde a potência da vida. Mas esse responder não significa uma reação, já que o que se vai constatando cada vez mais é que essa potência de vida já estava lá e por toda a parte, desde o início. A vitalidade social, quando iluminada pelos poderes que a pretendem vampirizar, aparece subitamente na sua primazia ontológica. Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital, ou reduzido à mera passividade, isto é, a vida, aparece agora como um reservatório inesgotável de sentido, como um manancial de formas de existência, como um germe de direções que extrapolam, e muito, as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos. Seria o caso então de percorrer essas duas vias maiores, como numa fita de Moebius, o biopoder e a biopotência. O poder sobre a vida e as potências da vida. São como o avesso um do outro. Se você seguir em linha reta você chega ao outro e vice-versa. E a gente poderia, para testar essa hipótese, tomar algo que hoje em dia é cada vez mais essencial, a saber, o corpo. Tanto o biopoder como a biopotência passam necessariamente, e hoje antes do que nunca, pelo corpo. (PELBART, 2007, p. 58).

Portanto, o título visto na perspectiva do fluxo dinâmico desta imagem, procura reconhecer as potências do corpo e desestabilizar a dicotomia entre corpo e voz, interno e externo, sujeito e objeto. Uma vez que esta figura tridimensional “é criada a partir da junção das duas extremidades invertidas de uma banda cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas”, ela representa a minha intenção de eliminar as oposições e dinamizar o fluxo entre os conceitos, instalando-os numa “continuidade gradativa em constante transição, como é o movimento humano.” (FERNANDES, 2006, p. 32).

Neste sentido, a noção de subjetividade abordada neste trabalho, (bem como a de corpo, conforme veremos logo adiante) não se configura por meio de uma identidade fixa, dada à priori, constituinte de um sujeito que tem como meta alcançar a sua essência e unidade estáticas. A **subjetividade de um corpo vida** se faz a partir da confluência de forças que estão em fluxo dinâmico e heterogêneo, que estão sempre em trânsito, sempre em relação, sendo geradas e

se refazendo a todo instante, de acordo com sua capacidade de afetar e ser afetada, tendo como guia princípios de alteridade. Uma subjetividade que resiste aos assujeitamentos do *Biopoder* e que, se faz diante de um trabalho constante de investigação sobre si mesmo.

Tomei emprestado este termo, *subjetividade de um corpo vida*, da pesquisadora, atriz, professora e diretora Tatiana Motta Lima, quando ela se refere ao trabalho do ator, já na conclusão de seu livro intitulado *Palavras praticadas – O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. Vejamos a citação em que ela lança tal termo:

É difícil sustentar também uma imagem de um ator grotowskiano como aquele que trabalha em busca de uma subjetividade estática e interior que revela sua essência para o mundo. Essa subjetividade que é, durante todo tempo, percebida em fluxo, em dinamismo; é a subjetividade de um corpo-vida, no qual as noções de corpo, de eu, de outro, de espaço, de memória, de espírito não se distinguem facilmente. **Não é uma subjetividade introspectiva, mas se quer ‘acordada’ para seus próprios padrões e hábitos mecanizados, se quer atenta e capaz de reagir às experiências que se apresentarem.** (MOTTA LIMA, 2012, p. 418, grifo nosso).

Não se trata de comparar o percurso dos atores de Grotowski ao desta pesquisa, mas de considerar que esta e outras aproximações se fazem, e se farão, no sentido de reconhecer e referendar princípios e buscas que se tangenciam.

Portanto, esta é uma concepção de subjetividade que envolve as noções de permeabilidade, instabilidade, fluxo, dinamismo, risco. Uma subjetividade que se faz e se refaz por meio da experiência e da relação (consigo mesmo, com o outro, com o mundo) e ainda, se quer “atenta” e “acordada para os seus próprios padrões e hábitos mecanizados”. Suely Rolnik, ancorada no pensamento de Deleuze e Guattari, complementa esta noção ao falar sobre processos de subjetivação:

A subjetividade, segundo os dois autores, não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. O que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante. Assim, as figuras da subjetividade são por princípio efêmeras, e sua formação pressupõe necessariamente agenciamentos coletivos e impessoais (...) uma crítica

contundente aos modos de subjetivação subordinados ao regime identitário e ao modelo da representação.⁷ (ROLNIK, 1998).

É necessário esclarecer ainda que, a conjunção das duas palavras corpo e voz, em uma só *corpovoz*, se traduz como uma tentativa de criar confluência entre os termos e será adotada nas referências ao processo criativo no âmbito desta pesquisa. Eugênio Barba confirma a concepção de totalidade do organismo no trecho abaixo:

Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz (...) A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem nosso organismo em sua totalidade. (BARBA, 1991, p. 56).

Após discutir sobre a importância de experimentar processos criativos capazes de desestabilizar dicotomias, promover a confluência entre as potências do corpo e, em face da necessidade de superação e reinvenção de si mesmo no momento presente, pode-se perguntar: Qual o tipo de ator que estaria disposto a enfrentar tal processo?

impulso manifesto de uma atriz pesquisadora⁸

*Componho cânticos e os canto, e quando os faço, rio, choro e murmuro.
Assim louvo a Deus.*

Nietzsche

As inquietações e motivações que dão voz a esta pesquisa, se coligam às perspectivas de trabalho do atuante contemporâneo que procura reconhecer, aceitar e acolher as instabilidades e os desmoronamentos aos quais estão

⁷ In: *Esquisoanálise e Antropofagia* (ROLNIK, 1998). Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>.

⁸ Esta é a manifestação da singularidade de uma atriz-pesquisadora em processo de auto-investigação e inquieta com o exercício de seu ofício. Em momento algum, pretendo delimitar uma verdade ou configurar um conceito generalizante e rígido sobre quem é o (a) ator (atriz) contemporâneo, nem mesmo desconsiderar ou desrespeitar outras possibilidades.

suscetíveis as noções de sujeito, de identidade, de personagem, de interpretação e de representação.

Fatigada pelo assujeitamento aos conflitos morais e psicológicos do teatro textocêntrico e pela subordinação aos modelos do teatro como representação de um mundo dado, ou seja, um teatro que opera pela ação mimética da realidade, que é mais comprometido com o propósito de ilustrar as experiências no lugar de criá-las, apresento meu impulso-manifesto.

Busco alternativas mais autônomas de criação, tendo como ponto de partida o meu próprio corpo e subjetividade, e não mais, a dramaturgia elaborada por um “autor-Deus”, ou seja, “um autor criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação.” (DERRIDA, 2011, p. 154).

Na intenção de liberar-me da condição de “intérprete-escravo” (Idem), de tentar escapar do modelo, dos automatismos e conquistar a autonomia de uma atriz autocriadora, me engajei num trabalho sobre mim mesma, no sentido de reinventar-me, de deflagrar processos de descondicionamento, de alargamento da percepção e de superação dos meus próprios limites.

Desejo então que, em meu processo de investigação e criação, eu possa mais: RESSOAR, do que representar; mais ATRAIR e IRRADIAR, do que abstrair; mais me DECOMPOR⁹, do que compor um personagem; assumindo o risco de minhas epifanias e fracassos, afirmando minha potência, gerando intensidades, me apropriando das ideias e sentimentos colocados em cena, em prol da liberdade, a serviço das minhas inquietações e me abrindo às possibilidades de invenção de outros estados de ser.

Desejo ainda, criar um espaço de atuação mais livre dos padrões ditados pelo mercado; onde a busca incansável pelo sucesso como meta a ser atingida, se contamine pelo árduo prazer da superação de mim mesma; onde haja menos necessidade de reconhecimento e mais desejo de sondar o desconhecido; onde o

⁹ Novarina afirma: “O ator não é um intérprete, porque o corpo não é um instrumento”, ele refuta a ideia de composição de um personagem dramático pelo ator, e sustenta, em contrário, que é a “decomposição do homem que se dá sobre o palco” (apud LEHMANN 2007, p. 336).

interesse pelo resultado cênico como produto mercadoria, ceda espaço à experimentação, à investigação, ao processual, ao artesanal; onde a busca pelo acúmulo de técnicas e saberes seja substituída pela eliminação de bloqueios e pela busca de uma *reconstrução do corpo*; onde a noção de conhecimento produzido e acumulado na mente se abra à necessidade de confrontar conceitos num nível somático, de experimentar ideias corporificando-as; ou seja, processos de investigação que valorizam a PRESENÇA do atuante.

Mas então, se não há personagem, nem texto dramático e nem representação, o que resta ao atuante?

Diante deste impasse e dentro do recorte feito por esta pesquisa, a noção de ***devir*** se apresenta como uma possível linha de fuga frente ao modelo mimético - representativo, uma vez que ele se faz justamente na ruptura com a dualidade entre o ser e o imitar, e propõe um caminho entre. Para Deleuze e Guattari (1997, p. 19), “devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a parecer, nem ser, nem equivaler, nem produzir”, ou ainda:

Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vem de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. (Idem, p. 23).

Em outra obra, os mesmos autores trazem mais esclarecimentos sobre o termo:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE, 1998, p. 8).

Portanto, os devires operam como atravessamentos, como blocos de sensações que afetam o ator em seu trabalho criativo, dissolvendo uma suposta noção de identidade fixa, criando conexões e estados de presença, relativizando passado e futuro no aqui e agora. Uma modalidade bem diferente do trabalho de composição, interpretação e representação de personagens.

Nesta perspectiva dos atravessamentos, que é própria do movimento do devir, Deleuze e Guattari em *28 de novembro de 1947 - Como criar para si um corpo sem órgãos?*, afirmam que é uma questão de perceber “o que povoa, o que passa e o que bloqueia? (...) definir o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que impede de passar”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 11).

No primeiro tópico deste capítulo, enunciei três aspectos que se inter-relacionam e se estruturam como mecanismos construídos ao longo da história pelas estruturas de poder e que se constituíram como causas possíveis, dentre outras, da origem de bloqueios, condicionamentos e segregação das potências do corpo: **o esvaziamento do momento presente, o enfraquecimento da prática do cuidado de si, a supremacia da mente sobre o corpo**. É importante destacar ainda que, os mecanismos de controle que atuam sobre as energias do corpo, também agem num nível sutil, conforme esclarecimento de Cassiano Quilici, em sua pesquisa sobre Artaud:

Os automatismos corporais não se manifestariam apenas nos movimentos externos do corpo, nos seus gestos mecânicos e estereotipados. Eles atuariam num nível micro-físico, por exemplo, o nascer de uma sensação e no modo com que ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazidas para o campo do já conhecido. (...) A sensação pode, por exemplo, ser ‘catalogada’ em relação a experiências similares anteriores, e não ser percebida em sua singularidade. Pode ser precocemente submetida a juízos de valor ou pode ser ‘fixada’ numa representação, perdendo-se a apreensão de suas contínuas metamorfoses. (QUILICI, 2004, p. 200).

A este processo de intervenção crescente do poder sobre a vida - o *biopoder*, que necessariamente passa pelo agenciamento e controle sutil das energias do corpo, seus impulsos e desejos, respondem as potências da vida – a *biopotência*, como uma necessidade latente de liberar e encontrar fluxo para estas energias, impulsos e desejos.

Então, retomando as questões apontadas um pouco acima por Deleuze e Guattari, arrisco algumas respostas:

((o que passa?))

é uma questão de devir, de afeto, de desejo, de intensidade, de modalidade, de dupla captura;

((o que não passa?)))

o que está bloqueado ou o que não se conecta ao desejo;

((o que faz passar?)))

é uma questão de agenciamentos - conexões - fluxo livre;

((o que impede de passar?)))

é uma questão de bloqueio - condicionamento - limite - estrutura rígida;

((o que povoa?)))

as potências da vida - o que me afeta e pede voz e pede corpo - o que quer se manifestar.

Guiada pela necessidade de acessar modos de subjetivação menos assujeitados e potências mais orgânicas, ancestrais e marginais; de reconhecer a riqueza da miscigenação dos povos que nos constituem; e de valorizar “‘modos de ser’ que ainda representam uma alteridade radical em relação aos modelos dominantes” (QUILICI, 2004, p. 196), o trabalho criativo desta pesquisa se deixa afetar por matrizes corpóreas e vocais de origem afro-ameríndias.

O contato com os elementos da tradição cultural destes povos não passa pela nostalgia romântica de tentar resgatar “um mundo primitivo puro e intocado pela civilização”, mas de reconhecer “matrizes e forças atuantes que nos ajudem a reinventar as formas de vida que se espalharam pelo planeta” (Idem). Reinventar parâmetros éticos e estéticos em conexão com as forças da natureza, com forças primordiais que tem como princípio a afirmação da vida – o canto, a dança, o ritmo, imbricados com modos de ser/fazer.

Percebi ao longo do percurso, entre as experimentações práticas e as reflexões teóricas, que era importante estar atenta para não reproduzir um discurso/prática maniqueísta que dita o que é melhor e o que é pior, quem é mau e quem é bom, quem é opressor e quem é oprimido. Pois agindo assim, eu correria o risco de delimitar um sistema de valores que totaliza e fixa as identidades, que não se abre à confluência de elementos de outros sistemas (próprios da miscigenação)

engessando a experiência. Suely Rolnik problematiza esta questão, abordando o “critério de seleção para o ritual antropofágico”. Vejamos a citação:

Assim o índio ou o negro não são investidos como humanidade boa, portadora de uma verdade, a ser engolida, contrapontos ao europeu, que seria a humanidade má, distante da verdade, a ser vomitada. Como escreve Darcy Ribeiro, os brasileiros são “tão deseuropeus, como desíndios e desafros”, pois o critério de seleção para o ritual antropofágico na cultura não é o conteúdo de um sistema de valor tomado em si, mas o quanto funciona, com o que funciona, o quanto permite passar intensidades e produzir sentido. E isto nunca vale para um sistema como um todo, mas para alguns de seus elementos, que se articulam com elementos de outros sistemas, perdendo assim qualquer conotação identitária. (ROLNIK, 1998, p. 6).

Sendo assim, este trabalho se deixa atravessar por matrizes afro-ameríndias no sentido de agenciá-las como devires, fluxos e intensidades, capazes de afetar o *corpovozsubjetividade* do atuante e desestabilizar as dicotomias, esgarçar a noção de sujeito e promover a liberação de fluxo do *corpo-vida*. “Talvez seja preciso aproximarmo-nos dos ‘sertanejos’, ‘índios’, ‘mulatos’, ‘negros’, ‘orientais’, para ouvir a língua estranha que fala em nós, reivindicando um outro modo de existir.” (QUILICI, 2004, p. 196).

Portanto, no próximo capítulo, vamos nos aproximar do campo das artes performativas por meio de um diálogo com dois grandes reformadores do teatro, que tiveram preocupações semelhantes, no sentido de terem proposto processos de *descolonização e reconstrução do corpo*: Jerzy Grotowski e Antonin Artaud. Trataremos inicialmente, de algumas abordagens e concepções à cerca do corpo, que se coligam e fortalecem a noção de *corpo sem órgãos* (ARTAUD apud QUILICI, 2004), (DELEUZE; GUATTARI, 2012), são eles: *corpo energético-relacional* (SPINOZA apud FABIÃO, 2008) *corpo vibrátil* (ROLNIK, 2011), *corpo paradoxal* (GIL, 2009), para finalmente falarmos sobre o *corpo sem órgãos* em si. Em seguida, passaremos às proposições, princípios e noções que gravitam em torno do que é denominado *corpo-memória* e *corpo-vida*. (GROTOWSKI, 2007).

O propósito destas abordagens é selecionar, fundamentar e articular possíveis potências de vida, que se coligam, fortalecem e referenciam o objetivo geral desta pesquisa: problematizar/experimentar processos capazes de promover a liberação de fluxo do *corpo-vida*, ou seja, a possível dissolução de bloqueios, a

desestabilização de dicotomias, o alargamento e sutilização da percepção, o descondicionamento dos hábitos e a flexibilização da subjetividade, no âmbito do trabalho criativo do atuante.

Mas então...

CAPÍTULO 2

BIOPOTÊNCIAS

que corpo estaria disposto a *dançar às avessas*?

Desfazer o organismo, encontrar o seu fundo decomposto, é experimentar a vida de uma nova forma. É trabalhar com a angústia da morte. É dissolver a carcaça de indivíduo para abrir-se aos outros seres, para poder 'respirar com a vida do mundo'.

Quilici

Neste tópico, inicialmente serão apresentados, os que aqui se denominam, conceitos coligados: ***corpo energético-relacional***, ***corpo vibrátil*** e ***corpo paradoxal***, para então, por fim, chegarmos à noção de **corpo sem órgãos**. Não pretendo aprofundar uma discussão filosófica a cerca destes conceitos, mas é importante tocá-los, principalmente no que tange o trabalho do ator, e na medida em que eles afetam e gravitam em torno de questões/ proposições desta pesquisa.

Antes, julgamos necessário considerar, didaticamente, a noção de corpo sob duas perspectivas de abordagem distintas¹⁰: a ocidental e a oriental.

Em nome do avanço de uma ciência positivista e por meio de disciplinas como a Anatomia e a Fisiologia, a medicina ocidental dividiu o corpo em partes, em sistemas de órgãos e funções mais ou menos independentes para melhor estudá-lo. No entanto, esta abordagem não só separou o corpo em partes como também o isolou de sua relação interativa com o mundo, comprometendo a percepção dos seus aspectos sensíveis e o seu reconhecimento sob uma visão mais holística e dinâmica. Já o corpo oriental, múltiplo, da loga, da Medicina Tradicional Chinesa, apresenta outra cartografia de órgãos e princípios que consideram o fluxo energético-interativo do corpo e:

¹⁰ Não pretendo aqui reforçar nenhum tipo de dicotomia entre ocidente e oriente, mas simplesmente apontar perspectivas realmente distintas de abordagem do corpo. É importante considerar que as práticas da cultura e da medicina oriental (a acupuntura, o shiatsu, o Tai-Chi-Chuan, as inúmeras modalidades de loga e meditação, entre outras) não se restringem à sua respectiva área geográfica, uma vez que já se disseminaram pelos grandes centros urbanos de todo o mundo e, mesmo que de maneira menos representativa, já se encontram disponíveis àqueles que têm interesse por esta opção de abordagem corporal.

se fundamenta numa estrutura teórica sistemática e abrangente, de natureza filosófica. Ela inclui entre seus princípios o estudo da relação de yin/yang, da teoria dos cinco elementos e do sistema de circulação da energia pelos meridianos do corpo humano. (...) Tendo como base o reconhecimento das leis fundamentais que governam o funcionamento do organismo humano e sua interação com o ambiente segundo os ciclos da natureza, procura aplicar esta compreensão tanto ao tratamento das doenças quanto à manutenção da saúde através de diversos métodos.¹¹

Seguindo esta mesma perspectiva da concepção oriental¹² - de reconhecimento das intensidades e fluxos corpóreos, apresento uma definição de corpo de duas maneiras simultâneas, segundo Baruch Spinoza (1632-1677) (apud FABIÃO, 2008) e, por mim, aqui denominado, como **corpo energético-relacional**.

A primeira contradiz a concepção de corpo enquanto morada da alma, invólucro do espírito, abrigo de uma essência ou enquanto contorno de uma identidade fixa. Ao contrário, a concepção spinoziana amplia o conceito ao afirmar o corpo enquanto “um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento”. As características particulares de cada corpo não seriam, portanto, determinadas por sua forma e função, como na medicina ocidental, mas sim por “diferentes velocidades relacionais entre as partículas”, ou seja, pelas suas forças interativas.

A segunda proposição spinoziana está relacionada aos princípios energéticos do corpo, à sua capacidade e maneira “de gerar, gerir, receber e trocar” afetos. A potência de afetar e de ser afetado “define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, pelo quê ele é afetado e como é afetado”. Nesta concepção, o corpo se constituiria enquanto vias, meios - corpo como “entidade relacional” - “inacabado” - “inacabável” - “provisório” - “parcial” - “participante”. Um corpo que não está nunca totalmente formado, mas sempre em trânsito, sendo gerado, transformado, a cada instante.

Considerando as duas proposições de Spinoza, podemos constatar então que corpo é “movimento e mobilidade”, corpo é alteridade, se faz com – (no) (através

¹¹ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Medicina_tradicional_chinesa>. Acesso: 4 jan. 2013.

¹² Vale ressaltar que não só a cultura oriental, mas outros povos, como os africanos e ameríndios, por exemplo, têm os seus próprios sistemas e princípios que também consideram a relação energética e interativa do corpo com a natureza.

do) e (à partir do) - o outro. Outra constatação possível, seguindo o pensamento de Eleonora Fabião¹³, é a passagem da compreensão de “corpo enquanto forma, função, substância e sujeito” à noção de “corpo enquanto infinitude, movimento, afeto e entremeios, o que nos tornaria assim, potência-corpo”, corpo circuito.

Para que este circuito energético-relacional do corpo potência seja ativado, seguindo o relevante princípio da alteridade, é necessário que este *outro*, seja uma presença viva e não um mero objeto sobre o qual projetamos representações já familiares. Isso dependeria, segundo Suely Rolnik, de uma determinada potência do sensível, de uma capacidade de apreensão específica de nossos órgãos dos sentidos:

Segundo pesquisas recentes, cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical. À primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Essa capacidade, que nos é familiar, é, pois, associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela erguem-se as figuras de sujeito e objeto, as quais estabelecem entre si uma relação de exterioridade, o que cria condições para que nos situemos no mapa de representações vigentes e nele possamos nos mover. **Já a segunda, que por conta de sua repressão, nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem.** Com ela, **o outro é uma presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto e com elas aquilo que separa o corpo do mundo.** (ROLNIK, 2011, p. 12, grifo nosso).

Diante das limitações e bloqueios que comprometem a capacidade do corpo de inter-relacionar-se com o outro e com o mundo, Suely Rolnik (2011) circunscreve o conceito de **corpo vibrátil** justamente como sendo esta “segunda capacidade de nossos órgãos do sentido em seu conjunto”, e complementa:

O corpo vibrátil é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, **composição de afetos que toca à viva-voz na subjetividade.** A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. Corpo-vibrátil é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro

¹³ Eleonora Fabião é atriz, performer e teórica da performance. Professora Adjunta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação—UFRJ, é Doutora em Estudos da Performance (New York University –NY), com financiamento CAPES.

nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz. (ROLNIK, 1999, p.32, grifo nosso).

A autora prossegue esclarecendo a relação entre o **corpo vibrátil** e a potência criativa:

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Assim, movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2011, p. 13).

Portanto o **corpo vibrátil**, trás consigo a noção de uma *subjetividade flexível*, que se faz e se refaz em meio à composição de afetos, aponta para a dissolução das dicotomias entre sujeito-objeto, interno-externo, corpo-mundo e nos move a todos, no sentido de reelaborarmos novas maneiras de expressão.

Já o filósofo português José Gil, com seu olhar voltado para as evoluções do corpo na dança, para falar sobre o seu **corpo paradoxal**, reconhece anteriormente, o mérito e as contribuições que a fenomenologia trouxe para os coreógrafos e teóricos da dança, ao considerar o corpo no mundo e o estudo de seu papel na constituição do sentido. A noção de corpo, ao mesmo tempo, como corpo percebido e corpo vivido - o corpo sensível, a carne, o corpo em situação, prevalece sobre qualquer outra consideração de sentido ou de função (GIL, 2009). A concepção fenomenológica considera todos os atributos materiais ligados ao ser humano, não somente a divisão clássica da medicina ocidental do corpo, em cabeça, tronco e membros, mas também a palavra cantada, falada e suas sonoridades.

No entanto, Gil observa que “o corpo fenomenológico não compreendia dois elementos essenciais do próprio corpo vivido dos bailarinos: ‘a energia’ e o ‘espaço-tempo’ do corpo.” Fundamentado no conceito de **corpo sem órgãos** e pensando num espaço próprio, que o bailarino cria ao dançar, investido de afetos e intensidades, diferente do espaço objetivo, porém imbricado com este, Gil lança o conceito de **corpo paradoxal**:

Consideramos aqui o corpo já não como um 'fenômeno', um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e com outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (GIL, 2009, p. 56, grifo nosso).

O **corpo paradoxal** se aproxima intimamente do **corpo sem órgãos**, na medida em que é o próprio corpo em devir, aquele que se deixa afetar por pedaços de mundo, se deixa atravessar por feixes de forças, metamorfoseando-se, escapando da linearidade do tempo cartesiano, atualizando-se a cada instante. Não se limita às formatações de uma representação ou outra, está sempre em trânsito, ocupa um espaço intersticial - um "entre-lugar" (BHABHA, 1998, p. 298), tece um caminho *rizomático*, faz aliança entre uma coisa e outra – "núpcias entre dois reinos".

Conforme podemos perceber as concepções de corpo acima apresentadas - *corpo energético-relacional*, *corpo vibrátil* e *corpo paradoxal*, além de estarem coligadas, inter-relacionadas, nos servirão de suporte para uma melhor compreensão das proposições de Antonin Artaud e de Deleuze e Guattari, à cerca da noção de **corpo sem órgãos**.

Artaud acreditava no teatro e na busca pelo conhecimento como um "processo radical de reconstrução de si", "de transformação física e espiritual do homem" (QUILICI, 2004, p. 21). Na busca por novos saberes e princípios, ele concentrou suas pesquisas sobre o corpo visto sob a perspectiva da concepção oriental¹⁴,

¹⁴ Sobre esta fase, Artaud escreveu uma série de ensaios entre 1931 e 1936 e que deram origem a sua obra *O Teatro e seu Duplo*. "O impacto da cena balinesa foi decisiva para o desencadeamento de uma nova fase de sua poética, e das formulações em torno do que ele passará a chamar de *Teatro da Crueldade*". (QUILICI, 2004, p. 116).

justamente por esta apresentar “outras cartografias de órgãos” que consideram a fisiologia energética e interativa do corpo, operando “através do cheio e do vazio. Côncavo e convexo. Tenso e relaxado. Yin e Yang. Masculino e feminino.” (ARTAUD, 1999, p. 158). Não só sobre o corpo oriental e o teatro Balinês, mas também, em uma fase posterior, Artaud direcionou seu foco sobre os índios Tarahumaras do México, em busca por “reconhecer as marcas profundas de uma cultura que servisse de contraponto à mentalidade europeia”, em busca por experienciar “os ritos, as crenças, as festas, os costumes das tribos autóctones autênticas”, (QUILICI, 2004, p. 172-173).

Artaud afirmava que “o corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falsa que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade.” (apud QUILICI, 2004, p. 197). A ideia de “corpo reabilitado como microcosmos” e como rede de impulsos e desejos em fluxo constante, revela o seu anseio por uma *reconstrução do corpo*. O organismo, para Artaud seria uma forma de organizar, instituir e sistematizar a própria vida, aprisionando-a, enfraquecendo-a. Portanto, para ele, restringir as potencialidades do corpo às suas funções orgânicas elementares seria roubar-lhe a vida:

Fizeram o corpo humano comer, fizeram-no beber, para evitar de fazê-lo dançar” (...) “E não haverá revolução política e moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas. (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 202).

Pois é a partir da conexão com um ‘corpo instável’ que cultiva uma “impessoalidade na relação com o organismo”, que procura se liberar dos condicionamentos impostos pelas delimitações do “eu” e se reinventar por meio dos ritos e da conexão com a natureza, que o artista francês lança mão da noção de corpo sem órgãos.

Em novembro de 1947, Artaud declarou guerra aos órgãos, em sua emissão radiofônica-político-biológica¹⁵, intitulada: *Para acabar com o Juízo de Deus*:

Se quiserem podem me meter numa camisa de força. Mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo

¹⁵ Esta emissão foi proibida pela Rádio Difusão Francesa.

sem órgãos, então o terão libertado dos automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas. (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p. 200).

Pois para que este corpo possa *dançar às avessas* faz-se necessário criar “espaços vazios” para que a vida possa se manifestar, ou seja, promover o esvaziamento das representações já sedimentadas no interior do corpo - um processo que exige uma decomposição de obstáculos, uma descolonização do corpo e o despovoamento das suas identidades fixas. Uma espécie de renascimento do corpo em que acontece uma reeducação dos órgãos.

O corpo experienciado como “um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 16), em que as representações não se sedimentam, não se cristalizam, não se fixam, mas atravessam, povoam, criam estados intensivos em constante fluxo. Não se trata de negar a necessidade dos órgãos, sem os quais não haveria a vida, mas de não estar exclusivamente submetido às suas necessidades básicas e às representações cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Trata-se, sobretudo de saber lidar com a tensão que se faz na passagem entre o organismo e o corpo sem órgãos, um como sendo o duplo do outro, atendendo ao apelo do corpo de refazer-se continuamente, “num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução” (QUILICI, 2004, p. 200). Vejamos uma citação que explica esta relação:

O CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. (...) O organismo já é isto, o Juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24).

No início deste trabalho, identificamos um processo de hierarquização do organismo, comandado pela mente, que gerou uma segregação das potências do corpo. O ator do século XX, em busca da reintegração e desestabilização das dicotomias que comprometem a sua presença, finalmente proclama: “Meu corpo sou Eu!”. Este é o momento em que o corpo, até então pouco valorizado diante da supremacia dos aspectos psíquicos, passa a ser reconhecido e explorado como

um ‘instrumento’ de trabalho nos processos criativos do ator moderno. No entanto, esta aproximação que se deu entre o ator e o seu próprio corpo, constituindo-o como uma unidade, subjetiva e concreta ao mesmo tempo, talvez seja insuficiente, podendo até mesmo, se configurar como um limite, diante de tudo o que pode um corpo. A citação abaixo nos ajuda a compreender este movimento:

É como se houvesse um estágio espiritual em que o homem valoriza a alma em detrimento do corpo; um estágio humanista em que o homem, ainda compreendido como alma, pretende se reaproximar do corpo, devolvendo o valor que este merece; e um estágio outro, em que o homem, cansado desta tal fábula da alma, quer se redescobrir enquanto um corpo livre, um corpo ateu, um corpo criador, um corpo. (FORTES, 2010, p. 3).

Aquela compreensão de corpo enquanto forma, função, substância e sujeito é justamente o que o que configura como organismo. Já a noção de corpo enquanto infinitude, movimento, afeto e entremeios, se coliga diretamente com a noção de *corpo sem órgãos*, uma vez que coloca em xeque a noção de unidade do sujeito, em torno da qual se estabelecem os contornos rígidos de um ‘eu’ fixo que nos dá a ilusão de segurança e estabilidade.

Artaud vai muito além da intenção de reintegrar uma subjetividade abstrata ao concreto do corpo, ao afirmar: “Eu sou meu corpo, mas meu corpo não sou eu.” A noção de ‘eu’ como unidade e essência primordial, se redimensiona e surge como mais uma, dentre as infinitas produções possíveis do corpo, uma vez que o corpo “pode experimentar sensações que escapam à percepção de seu ‘Eu’, e que se reproduzem independente dela.” (FORTES, 2010, p. 2). Considerando a necessidade de potencializar as possibilidades de experimentação do corpo e liberá-lo da previsibilidade e dos padrões de ordem social e cultural que modelam as subjetividades, cito:

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou

de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 13).

Neste primeiro tópico do segundo capítulo, entramos em contato com algumas problematizações que consideram a fisiologia energética e interativa do corpo, apontam para uma dissolução das dicotomias entre sujeito/objeto - interno/externo - corpo/mundo, propõem a decomposição de obstáculos, a reeducação dos órgãos, a descolonização/reconstrução do corpo, o despovoamento das suas identidades fixas e o esvaziamento das representações já sedimentadas em seu interior. Passamos agora, no segundo tópico deste capítulo, às proposições/experiências de Jerzy Grotowski, em busca da verticalização (considerando aproximações e divergências) das questões-conceitos acima referidos.

corpo-vida e corpo-memória em Grotowski - princípios e processos

Ao longo de sua vida, Grotowski passou por diferentes fases de trabalho, identificadas por ele mesmo, como uma longa cadeia com diferentes elos: numa extremidade estaria - a *arte como apresentação* ou o *teatro dos espetáculos*, no meio - o *parateatro* e o *Teatro das Fontes* e, na outra extremidade - a *arte como veículo*.¹⁶ Segundo Motta Lima, no decorrer desta trajetória a noção de memória passou por incansáveis transformações, foi experimentada e reelaborada diversas vezes por Grotowski e seus colaboradores¹⁷.

Sob o olhar desta pesquisa, a noção de ***corpo-memória***, *palavra praticada* que se relaciona e, às vezes até mesmo, se confunde com a de ***corpo-vida*** (conforme veremos mais adiante), se apresenta como uma potência de vida, no que diz

¹⁶ Para saber mais sobre as diferentes fases da trajetória artística de Grotowski, consultar o texto "Da Companhia Teatral à arte como veículo" in: Grotowski (2007, p. 226 - 243). Motta Lima indica que há outra divisão no livro *The Grotowski Sourcebook*, em que "o parateatro e o Teatro das Fontes são apresentados juntos, e acrescenta-se a fase do Objective Drama, período entre 1983 e 1985, no qual Grotowski trabalhou na Universidade da Califórnia, Irvine." (MOTTA LIMA, 2010, p.1).

¹⁷ Para um maior aprofundamento nas pesquisas de Tatiana Motta Lima sobre a noção de memória em Grotowski, vale o estudo atento do artigo: *Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski*. Sala Preta (USP), v. 9, 2010. E também, a leitura do seu livro: *Palavras Praticadas: O Percurso Artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

respeito ao trabalho do atuante. Antes de tecer as devidas considerações sobre esta *biopotência*, faz-se necessário, apresentar antes, mesmo que brevemente, algumas noções/práticas que se inter-relacionam e que marcam a trajetória de investigação intensiva do artista polonês, fundador do *Teatro Laboratório*¹⁸.

sobre o treinamento

O Performer não deve desenvolver um organismo-massa, organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as forças circulam.

Grotowski

Jerzy Grotowski não acreditava em “receitas milagrosas” capazes de resolver nossos problemas criativos, nem tão pouco num tipo de treinamento, em que uma diversidade de disciplinas e o domínio de muitas técnicas, poderiam garantir ao ator, o desenvolvimento de sua potencialidade orgânica e de sua riqueza de expressão. Ter um vasto repertório de habilidades não implicaria, necessariamente, na realização de um ato criativo. Saber fazer alguma coisa, ter domínio de uma determinada técnica para utilizá-la de maneira eficiente num espetáculo não seria, necessariamente, o resultado de um processo criativo pessoal, de uma superação de limites. “Onde está o trabalho do ator? Onde está a criação do ator?”, perguntava Grotowski (2007, p. 169).

Dentre as inúmeras abordagens e propostas de treinamento do ator, para Grotowski, existia uma grande diferença entre: domesticar, controlar, domar o corpo, a partir de uma relação hierárquica onde a cabeça comanda e o corpo obedece, como uma marionete que é manipulada ou, desafiá-lo, liberá-lo de seus automatismos para torná-lo um canal aberto aos fluxos da vida.

Para o artista polonês, a primeira opção além de reforçar a dicotomia entre corpo e mente, oferece ainda o risco de que “o corpo se desenvolva como uma entidade muscular, **sem ser suficientemente flexível e ‘vazio’ para ser um canal**

¹⁸ O período que compreende a arte como apresentação, foi marcado pela fase do *Teatro Laboratório* com a criação de diversos espetáculos, chegando ao apogeu com as montagens de *O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris* e com o marcante trabalho do ator Ryszard Cieslak.

permeável para as energias” (Idem, p. 238). Já a segunda, pode oferecer possibilidades de superação e reinvenção das potências do corpo, e por isso o ator não deveria “treinar” friamente, mas sim se “confrontar com a semente da criatividade”, para ele:

A ginástica não libera, ela aprisiona o corpo em um certo número de movimentos e reações aperfeiçoadas. Se somente alguns movimentos são aperfeiçoados, então os outros continuam subdesenvolvidos. O corpo não é liberado, ele é domesticado.(...) O que precisa fazer é liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal. (GROTOWSKI, 2007, p. 170).

Em meio a incansáveis buscas, questionamentos, experimentos, mudanças de abordagem, críticas e autocríticas em relação ao treinamento do ator, Grotowski chegou a dois tipos de exercícios essenciais praticados no Teatro Laboratório: os *exercícios plásticos*¹⁹ e os *exercícios corporais*²⁰. Não faz parte do propósito desta pesquisa descrever estes exercícios, mas sim, identificar alguns princípios e noções que fundamentam e contaminam o nosso fazer. Vale ressaltar que estas práticas se estabeleceram como um campo de investigação dinâmico e intensivo, no qual o ator podia se confrontar com seus próprios limites e superá-los, e não como um método a ser aplicado. (MOTTA LIMA, 2012, p. 260).

Outro ponto importante destacado pela pesquisadora se relaciona com um aspecto já abordado na introdução deste trabalho como uma possível causa de bloqueios: o esvaziamento da potência do momento presente. O ator na intenção

¹⁹ Os exercícios plásticos, baseados nos sistemas de Dalcroze e Delsarte, possibilitaram aos atores do Teatro Laboratório alcançar “uma reação orgânica, radicada no corpo e que encontra a sua realização nos detalhes precisos”. (Grotowski 2007, p. 172-173.) Para visualizar os exercícios plásticos praticados por dois dos atores do Teatro Laboratório, Rena Mirecka e Ryszard Cieslak, consultar, respectivamente: DVD em anexo ao livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik - O Legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012 e, <<http://www.youtube.com/watch?v=1VCyGPm1VJM>>. Consultado em: 10 set. 2012.

²⁰ Os exercícios corporais, baseados no Hatha loga, foram reelaborados no sentido de que os *asanas* (posições que envolvem o equilíbrio do corpo e uma grande mobilidade da coluna vertebral) originalmente praticados de maneira estática, tiveram seu ritmo condutor invertido e ganharam um fluxo dinâmico a partir do contato e da relação com o *outro*. Os exercícios corporais se fundamentam como “uma espécie de desafios para superar nós mesmos.(...)Tais exercícios deveriam parecer quase impossíveis, mas paradoxalmente, deveria ser capaz de fazê-lo.(...) Se começamos a fazer coisas difíceis, por meio do ‘não resistir’, começamos a encontrar a confiança primitiva no nosso corpo, em nós mesmos.” (Idem, p. 174-176). Para a visualização dos exercícios corporais praticados no Teatro Laboratório, consultar: Ryszard Cieslak on the Corporals, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TI-p3KmpfDM>>. Acessado em 13 set. 2012.

de aperfeiçoar-se por meio do treinamento, idealizaria a realização do ato e a projetaria para o futuro. Neste sentido, Grotowski fala de um tempo de realização em que:

o presente está para o próprio presente: é no aqui e agora que estão localizadas as memórias e as esperanças; o que foi, o que poderia ter sido, o que é, o que será, o que poderá ser: 'Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização é *hic et nuc.*' (Idem, 261).

Aqui podemos fazer uma relação com o *Super-homem* de Nietzsche que, rompendo com a tradição do pensamento idealista e dicotômico, se abre à invenção de si mesmo e se supera no momento presente.

impulsos

Grotowski afirma que o impulso é o *coração da ação*, algo muito sutil que nasce “dentro do corpo” e é quase imperceptível aos olhos:

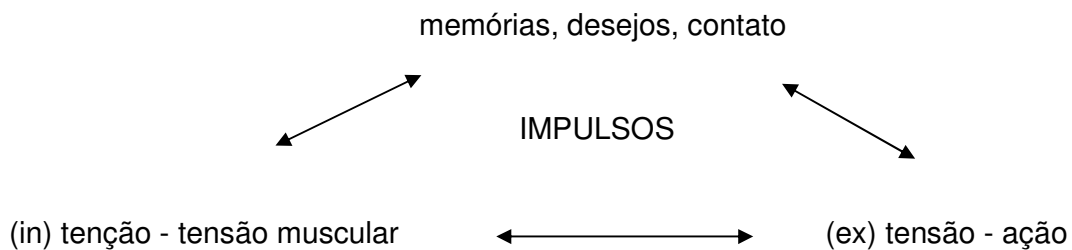
Toda reação autêntica tem início no interior do corpo (...) Mas exatamente onde tem início a reação? Na parte do corpo que chamamos 'a cruz' (o cóccix), ou seja, a parte inferior da coluna vertebral, incluindo a inteira base do torso, até o abdômen inferior. É ali que têm início os impulsos. (GROTOWSKI, 2007, p.172).

Os impulsos, sempre motivados por uma intenção, nascem no interior do corpo, antecedem às ações físicas e se expandem para a periferia em busca da realização de um objetivo. Ora, se eles nascem de uma determinada intenção, há sempre uma mobilização muscular conectada com este objetivo que está “fora do corpo”. Considerando a vida como um processo de alternância contínua entre contração e relaxamento, para que os impulsos ganhem fluxo e se tornem ações, é importante que o corpo esteja desbloqueado. Ou seja, é necessário que haja um nível de contração e relaxamento adequado, que permita o fluxo das intensidades – é o que Grotowski chama de *tensão certa*: “os impulsos estão ligados à tensão certa. Um impulso aparece em tensão. Quando temos a intenção de fazer alguma coisa, dentro de nós existe uma tensão certa, dirigida para fora.” (apud RICHARDS, 2012, p. 110).

Ele nos adverte que para desbloquear os impulsos é importante ter uma relativa consciência de onde eles nascem, mas que eles não devem ser manipulados durante os exercícios, e muito menos, durante o espetáculo:

Normalmente, quando um ator pensa em intenções, acha que isso significa “bombear” um estado emocional. Não é isso. As intenções estão ligadas às “memórias do corpo”, às associações, aos desejos, ao contato com os outros, mas também às em/tensões musculares. (Idem, p.111).

Portanto, os impulsos são o *coração da ação* e, ao mesmo tempo, os conectores entre o “interno” e o “externo” do corpo:



É importante destacar que os impulsos estão intimamente conectados à noção de *organicidade* - vista como “a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de dentro e que vai terminar numa ação precisa.” (Idem, p. 107). Richards afirma ainda que: “Grotowski busca os impulsos orgânicos em um corpo desbloqueado que se orienta para uma plenitude que não pertence à vida cotidiana”. (Idem, p. 110).

via negativa

Grotowski considerava “a técnica pessoal e cênica do ator como núcleo da arte teatral” (2007, p. 105) e ao longo de sua prática e pesquisa entendeu que o trabalho do ator se dá por um *via negativa*, ou seja, não se tratava de colecionar técnicas ou adquirir um conjunto de habilidades, mas de eliminar bloqueios e resistências, reconhecendo os mecanismos e padrões que condicionam nossa percepção e predeterminam nossas reações. O enfoque de seu trabalho esteve concentrado num processo de “maturação do ator” compreendido por ele como:

um completo desnudar-se, por um revelar sua própria intimidade: tudo isto sem a mínima marca de **egotismo ou de complacência**. O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do transe e da **integração dos poderes psíquicos e físicos do ator** que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de transiluminação.(...) O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso já é uma reação externa. **O impulso e a ação são coexistentes**: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma **série de impulsos vivos**. O nosso, portanto, é **um caminho negativo, não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação de bloqueios**. (Idem p. 106, grifo nosso).

Neste processo de eliminação de bloqueios o corpo pode funcionar “tanto como algo precioso demais quanto como uma espécie de inimigo íntimo.” (Idem, p. 175) Justamente porque todas as nossas experiências, estão inscritas em nossos corpos, predeterminando e formatando nossas ações e reações. Se tivermos coragem para confrontar e superar os processos que nos condicionam, podemos vislumbrar uma linha de fuga para possíveis reconfigurações de fluxos das energias corpóreas e criação de novas maneiras de existência. Mas se permanecemos anestesiados continuaremos reproduzindo os velhos hábitos, muitas vezes de maneira inconsciente, e desperdiçando nossa energia criativa diante dos embates criados pelas dicotomias e padrões herdados, já internalizados.

Conforme afirma Grotowski: “A existência de vocês é constantemente dividida entre ‘mim’ e o ‘meu corpo’ – como duas coisas diferentes. (...) Há uma falta de confiança no corpo que é, na realidade, uma falta de confiança em si mesmos. É isso que divide o ser.” (Idem, p. 175) E continua:

Para viver e para criar, devem em primeiro lugar aceitar vocês mesmos. Porém, para ter a possibilidade de aceitar a nós mesmos, é necessário **o outro**, alguém que nos possa aceitar. Não estar divididos é a base para se aceitar. Não confiar no corpo de vocês quer dizer não ter confiança em vocês mesmos; estar divididos. **Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza**. (Idem, grifo nosso).

consciência orgânica

À *consciência orgânica* se chega justamente pela *via negativa*, por meio de práticas que possibilitem a eliminação dos bloqueios, a desobstrução de tudo o que impede a liberação de fluxo *do corpo-vida*.

O trabalho corporal potencializado à exaustão seria uma das vias de acesso à organicidade, ou seja, por meio da superação de um cansaço físico extremo e dos seus próprios limites, o atuante conseguiria alcançar um estado de percepção ampliado, sem a intervenção e o controle da mente, conforme explica Grotowski: “(...) o fato de que o trabalho canse é absolutamente necessário. Muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade.” (apud MOTTA LIMA, 2012, p. 267).

A proposta de superação de si mesmo também se constitui como uma chave de acesso à *consciência orgânica*, de acordo com o raciocínio do artista polonês:

(...) é possível superar nós mesmos se nos aceitamos. Superar nós mesmos não é manipulação. Alguns atores, durante os exercícios corporais, se torturam e se atormentam; isso não é superar si mesmos, pois é manipulação baseada na auto-repressão e nos sentimentos de culpa. **Superar você mesmo é ‘passivo’ e ‘não oponha resistência’ ao superar você mesmo. É tudo.** (GROTOWSKI, 2007, p. 175, grifo nosso).

O processo de superação de si mesmo exigiria ao mesmo tempo uma atitude ‘passiva’ àquela capacidade de escuta ‘ativa’ “entendendo aqui ‘passividade’ como a permissão de receber, deixar ressoar e reagir às permanentes mudanças que ocorrem no espaço interno/externo do próprio ator.” (MOTTA LIMA, 2009, p. 30).

Portanto a ideia de corpo e voz como instrumentos manipuláveis e controlados pelo ator, se configura como um ‘inimigo’ da organicidade, assim como a auto-observação durante a prática também pode se constituir como um bloqueio. Não só porque nessa circunstância corpo e voz estariam subordinados a uma escolha racional, mas também porque o foco de atenção do ator estaria voltado totalmente para si, perdendo assim a possibilidade de encontro e troca com o outro. Em busca de processos criativos que envolvam a consciência orgânica é importante fazer calar a voz hiperativa do mental que compara, divide, julga e condena, e ainda, estar permeável aos estímulos e a experiência de estabelecer contato.

contato

O princípio da alteridade, a noção de encontro, se estabelece quando não estamos divididos, quando estamos conectados com o momento presente e conseguimos ampliar a nossa percepção e a nossa capacidade de escuta, nos deixando afetar pela presença do *outro*:

Estar em contato significava, concomitantemente, perceber o outro e reagir intimamente de acordo com essa percepção. Grotowski contrapunha o contato, que forçaria o ator a modificar o seu jeito de agir, ao padrão que 'está sempre fixo'. (Idem, 2012, p. 192).

Em outro texto, mas ainda nesta mesma perspectiva, Motta Lima (2009) esclarece que este *outro* pode ser considerado como “parceiros materiais (textos, sequências, companheiros, espaço físico, etc.) e imateriais (imagens, sentimentos, sensações)” e memórias. E neste processo, o ator

não se vê como 'separado' da relação com esses parceiros (como se houvesse um lado 'de fora', ou lugar objetivante) e, muito menos, como 'manipulador' desses elementos (como se houvesse um lugar de trabalho separado do lugar de 'afetação'). (Idem, p. 29).

Ela afirma ainda que:

Estar em contato significava direcionar, inclusive espacialmente, pensamentos, ações, intenções e voz para um companheiro, imaginário ou não. É por isso que, segundo Grotowski, quando havia contato, havia 'automaticamente uma harmonia vocal', 'um concerto para duas vozes', 'um tipo de composição.' (Idem, 2012, p. 193).

ato total

Para Grotowski o *Ato Total* não se relaciona com o fato do ator contar uma história, representar algo ou criar a ilusão de alguma coisa, porque “não é um ato no tempo presente, não é hic et nunc.” Para ele, esse ato deveria funcionar como um “desvelamento de si mesmo”, ou seja:

é possível cumprir este ato unicamente no âmbito da própria vida: aquele ato que desnuda, despe, desvela, revela, descobre. **O ator não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz.** (GROTOWSKI, 2007, p. 131, grifo nosso).

Ou ainda:

Quem procura a própria totalidade é semelhante ao aventureiro. Penetra em um terreno inexplorado onde é difícil descobrir, reconhecer, distinguir aquilo que é ilusório daquilo que ilusório não é. Mas em tal caso é necessário sentir sob os pés a terra que nos leva. O ponto em que, de modo tangível, se possa pousar o pé. De frente a algo que lembra uma loucura é preciso manter todo o nosso bom senso. Só uma loucura lúcida pode nos conduzir à plenitude. Uma loucura lúcida. O bom senso exige aquilo que é tangível, concreto, que – de maneira simples - permite distinguir o real do irreal. Esse campo tangível é a nossa vida. Se dizemos: a nossa vida – é ainda uma abstração; mas existe um âmbito que é a nossa vida de modo nada abstrato: esse âmbito é o corpo. (Idem, p. 205).

O *Ato Total* implicaria a não distinção entre as forças psíquicas e corpóreas, do ator, a sua “realização constitui-se em uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais” (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA, 2012, p. 184).

Na busca por trilhar uma *via negativa* eliminando os bloqueios, identificamos alguns princípios norteadores que estão relacionados entre si, e também, com a noção de *corpo-memória ou corpo-vida* - um estado de presença que implica em:

- não estar dividido, não estar separado entre ‘Eu’ e ‘meu corpo’;
- ter confiança no seu próprio corpo, em si mesmo, na vida;
- reconhecer-se e aceitar-se como feixe de forças que se fazem e se refazem, ao afetar e serem afetadas pelo *outro*;
- se superar e se reinventar diante dos desafios é uma ação que acontece no aqui e agora;
- estar conectado com o momento presente, com a capacidade de escuta ampliada, de modo a eliminar o que separa corpo e consciência, sujeito e objeto, interno e externo.

corpo-memória e corpo-vida

Não quero descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre gêneros estéticos já não são válidas.

Grotowski

Motta Lima (2010, p. 159) esclarece que a noção de memória passou por constantes transformações ao longo das investigações do artista polonês, mas sempre esteve relacionada ao trabalho do atuante sobre si mesmo, ou melhor, “sobre aquilo que é ou pode vir a ser experienciado como si.” Ou ainda, a memória vista como “uma experiência que permitiu que o atuante ‘relaxasse’ uma certa percepção mais habitual – e pretensamente estável – da sua própria subjetividade.” Segundo a pesquisadora esta “consciência alargada de si” – que acaba por potencializar o encontro com o outro, com os fluxos e intensidades da vida, seria uma das chaves para o trabalho.

Grotowski (2007, p. 205) afirma que o nosso corpo é a nossa vida, nele estão inscritas todas as nossas experiências, desde a nossa infância até o momento presente e, talvez até mesmo, desde antes da nossa infância, desde nossas gerações passadas. E mais, que a memória não é algo separado do corpo e que, portanto, “o nosso corpo não tem memória ele é uma grande memória” e nele, “criam-se vários pontos de partida” (Idem, p. 172). Ele explica porque passou a chamar **corpo-memória** de **corpo-vida**:

a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos ‘totalidade do nosso ser’, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida. (Idem, p. 174).

Querendo isto dizer que não se trata então, de resgatar do passado uma memória por meio de uma sugestão mental, ou reconstruir, conceitualmente uma imagem já vivida. “O **corpo-vida** é algo de tangível”, afirma Grotowski, e continua:

Se permitirem **que o seu corpo procure o que é íntimo**, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre **o Outro**...e então aparece aquilo que chamamos de **impulsos**. (...) a volta ao **corpo-vida** exigirá o desarmamento, **a nudez extrema, total**, quase inverossímil, impossível na sua inteireza. Perante um tal agir toda a nossa natureza desperta. Portanto o que é necessário? Algo que não seja barato. **Uma doação**. (Idem, p. 206, grifo nosso).

Podemos observar que a noção de memória, em Grotowski, envolve uma dinâmica em que o corpo, ao procurar o que é íntimo, paradoxalmente, se encontra com o *Outro*, afirmando o princípio da alteridade, ativando uma rede de impulsos, dando fluxo ao **corpo-vida** e culminando numa verdadeira doação - o *Ato Total*. O desarmamento, a nudez extrema - tão necessária ao *Ato Total*, exigiria então, um trabalho do atuante sobre si mesmo, onde a busca pelo conhecimento se dá por meio da ação, da experiência, e envolve um processo de autotransformação.

Para Grotowski (1993), o Performer, com letra maiúscula, era considerado como “o homem da ação. Não é o homem que desempenha o papel de outro. É o bailarino, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos”. E mais, que “o ritual²¹ é performance, uma ação cumprida, um ato”, uma vez que este se faz de “momentos de grande intensidade, de intensidade provocada”, onde o performer conecta “o impulso corpóreo à sonoridade”, “a vida articula-se em formas”, ganha fluxo rítmico e o conhecimento adquire evidência e sentido, não no saber, mas no fazer:

O guerreiro é alguém consciente de sua própria mortalidade (...) Para conquistar o conhecimento luta, porque a pulsação da vida se torna mais forte, mais articulada nos momentos de grande intensidade, de grande perigo. O perigo e a sorte vão juntos. (Idem, p. 76).

Portanto as recordações passam sempre por uma reação física, é um conhecimento que se faz por meio da ação, no fluxo da articulação entre impulsos e intensidades corporais. Neste texto, Grotowski estreita a relação entre descoberta e recordação, aborda o conhecimento não como algo a ser conquistado fora de nós, mas como algo já sabido, uma memória longínqua, como se estivesse esquecida e tivéssemos, portanto, que reconhecer, recordar,

²¹ É importante ressaltar que: “Os campos do artístico e do espiritual estão em permanente deslizamento de modo que é impossível compreender a pesquisa de Grotowski atendo-se apenas a um desses campos. É justamente na arte que Grotowski vai encontrar a possibilidade de ser um ‘investigador espiritual’, pois o terreno da arte permaneceria como um espaço de pesquisa não submetido a correntes religiosas ou de fé. A noção de ‘trabalho sobre si’, que Grotowski pegou emprestado de Stanislavski, é uma das que ajuda a manter esse deslizamento arte/ sagrado em ação sem obrigar o pesquisador a optar por um dos terrenos. Essa noção revela também o grau de ‘investigação’ e de não dogmatismo com que Grotowski abordou o terreno do ‘espiritual’.” MOTTA LIMA. *Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade*. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2010.

rememorar. Um caminho pessoal a ser conquistado pelo Performer, onde este seria um “fazedor de pontes”, e a própria ponte, entre as testemunhas e este algo. Como se despertasse sua memória de um passado distante: “as descobertas estão atrás de nós mesmos e é necessário fazer uma viagem para chegar até elas”. Como no “regresso de um exilado”, um fenômeno de reminiscência: “Cada vez que eu descubro algo tenho a sensação de que é isso que recordo.” (Idem, p.77-78). Sobre a relação entre esse recordar e o acesso à vida criativa ele considera:

Uma das abordagens para a criatividade é descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga a qual se está conectado por uma forte relação ancestral. Então, não é, nem o personagem, nem o não-personagem. A partir dos detalhes, você pode descobrir-se outro. (...) Uma foto, a memória das rugas, o eco distante de uma cor da voz permite reconstruir um corporeidade. Inicialmente, uma corporeidade de alguém que você conhece, e depois, mais e mais longe, a corporeidade do desconhecido, do ancestral. Se é verdade ou não? Talvez não como tenha sido, mas como poderia ter sido. (Idem, p. 78, minha tradução).²²

Assim a noção de memória se abre ao suave toque da invenção, não no sentido de inventar do nada, mas de afrouxar o seu compromisso com uma verdade estática situada num passado datado e fixo na linha cartesiana do tempo, e se deixar vazar pelo fluxo dinâmico de sons, imagens e sensações vivas que nos atravessam e mobilizam nossas ações, considerando e sondando as possibilidades de desdobramento da própria vida. Uma memória que mesmo inventada, ainda é memória, porque de alguma maneira ainda nos parece familiar, e ao mesmo tempo, revela um traço de novidade, que nos instiga e ativa um circuito. Uma memória que permite um alargamento da percepção de si mesmo e não se resume em ser apenas um fato consumado, quando acessada pelo corpo, se faz viva e ganha fluxo por ser viva, está continuamente respirando, em relação, gerando e gerindo afetos e intensidades.

²² “Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporiedad antigua a la cual se esta unido por una relación ancestral fuerte. Entonces uno no se encuentra ni en el personaje ni en el no-personaje. A partir dos detalles, se puede descubrir en sí a otro - al abuelo, la madre. Una foto, el recuerdo de las arrugas, el eco lejano de un color de la voz permite reconstruir una corporiedad. Al comienzo, una corporeidade de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidade del desconocido, del ancestro. ¿ es verídica o no? Talvez no es como há sido, sino como hubiese podido ser.(...) Cada vez que descubro algo tengo la sensación que es eso que recuerdo.” In: *El Performer*. Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, Cidade do México, ano 3, n.11-12, 1993.

À guisa de conclusão do segundo capítulo, algumas aproximações entre as proposições/reflexões de Artaud e Grotowski podem ser feitas. Estes dois grandes reformadores do teatro compartilharam de uma visão muito semelhante de arte: em que o próprio artista é o foco do trabalho, e a criação se faz por meio de um processo rigoroso de reconstrução de si mesmo, e não com a finalidade de produzir um espetáculo-mercadoria. Ambos encararam ao longo de suas trajetórias, cada um a seu modo, a busca pelo conhecimento não como uma maneira de acumular saber/poder, mas como uma experiência de autotransformação, de superação dos próprios limites. Ambos se dedicaram a problematização/investigação²³ de processos capazes de promover a descolonização/reconstrução do corpo, no sentido de liberá-lo de seus automatismos, cristalizações e bloqueios.

Neste sentido a noção de **corpo-vida** se aproxima da noção de **corpo sem órgãos**, uma vez que ambas consideram que o corpo deve ser suficientemente “flexível e vazio”, ou seja, um canal permeável à circulação fluente de intensidades num movimento de devir. A experiência tanto de um, como do outro, exige a dissolução de bloqueios, a desestabilização de dicotomias, o alargamento e sutilização da percepção, o descondicionamento dos hábitos e a flexibilização da subjetividade, no âmbito do trabalho criativo do atuante. Em busca destas aproximações e experiências partimos agora para a parte prática da pesquisa.

²³ É importante destacar que Artaud, por inúmeros motivos e circunstâncias que não vem ao caso no âmbito desta pesquisa, não sistematizou nenhum “método”, não deixou nenhuma técnica concreta à cerca de suas investigações sobre o trabalho do ator. Mas ainda assim, suas proposições e inquietações ainda intrigam e instigam pesquisadores e artistas na contemporaneidade. Em relação a Grotowski, Motta Lima afirma que o seu “método” não era uma relação de procedimentos que poderiam ser aplicados como uma fórmula. Para o artista polonês, todo método que não se abria em direção ao desconhecido e que não fosse adaptado a cada caso, individualmente, era um “mau método”. (MOTTA LIMA, 2012, p. 301- 302).

CAPÍTULO 3

POTÊNCIAS POSSÍVEIS – PRINCÍPIOS E CONEXÕES

O pássaro de Minerva tem seus gritos e seus cantos; os princípios em filosofia (e na arte) são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos.

Deleuze e Guattari

Neste capítulo pretendo desvelar (para vocês e para mim mesma) o meu próprio processo criativo. Não se trata de compartilhar procedimentos técnicos previamente elaborados e utilizados para domesticar o corpo, no sentido de querer colecionar e dominar uma determinada quantidade de habilidades físicas, nem como receita para alcançar um determinado resultado cênico expressivo e “eficiente”.

Trata-se, sobretudo, de um percurso que se fez na intenção de (des) construir/ (re) construir / compreender um processo criativo pessoal, de criar circunstâncias propícias de acesso ao *corpo-vida*. Um processo que se deu, portanto, por uma *via negativa*, e foi permeado por incertezas, fragilidades, desorientações, quedas bruscas, ausências e vazios. Mas ao mesmo tempo, inquietações, afetos e urgências me lançavam pistas, e nesta trilha fui tecendo um caminho *rizomático*, na medida em que cada desafio foi sendo superado.

As práticas realizadas durante a pesquisa se deram a partir da escuta, preparação e sensibilização do *corpovoz*, por meio de exercícios para o desbloqueio das tensões, alongamento e flexibilização da musculatura, trabalho dinâmico com as articulações, energização do corpo e potencialização das energias criativas, bem como de procedimentos estruturais e sensíveis, privilegiando a consciência corporal, o canto e o ritmo.

Foi impossível adotar um padrão único (de escrita e estrutura) para compartilhar as experiências mais relevantes deste processo, justamente por se tratar de experiências vivas, processos criativos dinâmicos que assimilaram diferentes vetores-estímulos e não se propuseram chegar a um resultado, a uma obra acabada, a um objeto artístico.

Portanto, as experiências aqui relatadas se fizeram na fissura que se abre ao deslizamento entre arte e vida, e se apresentam como uma mandala de vetores assimétricos que conectam desejos, princípios, conceitos, experiências e procedimentos, ativando potências que fizeram ressoar os gritos em torno dos quais eu desenvolvi meus cantos.

Vale a pena retomar **os princípios-desafios** norteadores da pesquisa, já apresentados no início da dissertação, uma vez que eles também me guiaram durante a experiência prática, e se relacionam com a capacidade de:

- Reconectar-me com o momento presente, sem julgamentos, comparações, apego ao passado e nostalgias ou expectativas, e ansiedade em relação ao futuro. Ampliar minha capacidade de ESCUTA e qualidade de PRESENÇA;
- Exercer a prática do *cuidado de si*, ou seja, encarar a busca do CONHECIMENTO COMO UM PROCESSO DE AUTOTRANSFORMAÇÃO, estabelecendo o compromisso de revisitar minhas práticas e escolhas, no campo da ética e da estética. SUPERAÇÃO dos meus limites e condicionamentos. REINVENTAR-ME;
- Desestabilizar as dicotomias que segregam as potências do corpo e dividem o ser, promovendo a confluência e permeabilidade entre CORPO-VOZ-SUBJETIVIDADE-EMOÇÃO-PENSAMENTO-INTUIÇÃO-ESPIRITUALIDADE-MEMÓRIA, a fim de potencializar aspectos afirmativos da vida e da criação.

Os procedimentos gerais adotados para o trabalho de experimentação do *corpovoz* foram:

- Análise bibliográfica – reflexão teórica;
- Experimentação do *corpovoz* – reflexão somática, fricção e fiscalização de conceitos e energias, trabalho com canto, ritmo e movimento;
- Registro do processo criativo – anotações em diário de bordo, registro sonoro, fotográfico e audiovisual, esquemas, fluxogramas, rabiscos, anotações em cantos de páginas, etc.

As etapas compreendidas no trabalho de experimentação do *corpovoz* não se distinguem facilmente, elas estão inter-relacionadas e não obedecem rigidamente a ordem sequencial, segundo a qual aparecem logo abaixo, ora retomando algum ponto, ora pulando de um ponto pra outro, ou atuando simultaneamente:

- Leituras e Reflexões – *Pensamentação e Imaginamento*;
- Silêncio, Vazio, Pausa, Suspensão, Escuta;
- *Corpação*. Registro visual do trabalho corporal - *Dando Voz ao Corpo*;
- Criação dos *Subjetos* – *Estilhaços da subjetividade*;
- Captação da voz em estado de experimentação – *Dando Corpo a Voz*;
- Composição e edição da paisagem sonora dos *Subjetos* – Escuta dos sons da natureza e dos ecos do *corpo-memória*;
- Estudo e elaboração do design gráfico – Imagens e Corpo do Texto

As circunstâncias nas quais as experimentações práticas da pesquisa se desenvolveram foram:

- sozinha em sala de ensaio²⁴;
- em disciplina do mestrado²⁵;
- workshops, roda de estudo e vivências, com propostas diretamente relacionadas à minha área de interesse²⁶.

Algumas das potências descritas abaixo estão relacionadas à criação de determinados *Subjetos* (que serão apresentados no capítulo quatro – *Subjetos gráficos*), portanto exigirá do leitor alguns saltos para o próximo capítulo e para o

²⁴ 2º sem. 2011 - segundas e quartas-feiras, das 11:30 às 14:00; 1º sem. 2012 – sábados, das 09:00 às 12:00; 2º sem. 2012 - terças-feiras, das 09:00 às 12:00.

²⁵ Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, Máscara e Cultura Popular. Disciplina optativa para alunos do mestrado em Artes – PPGA/ UFU, 2º sem. 2011.

²⁶ 1) Workshop-residência: “O Ator Performer: Dramaturgia do Desejo”, ministrado por Silvana Abreu; 2) Workshop “Corpo-Voz”, ministrado por Giuliano Campo; 3) “Tambor e Cantos Xamânicos”, com Marcus Fraga; 4) “Ação Intencional – um encontro de trabalho de dois dias com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, com Thomas Richards e Mario Biagini; 5) “Roda de Estudos sobre Xamanismo”, conduzida por Luísa Galvão e estudo sistematizado por Léo Artese; 6) “Eco do Silêncio”, ministrado por Julia Varley (Odin Teatret). As respectivas datas, locais e propostas de trabalho de cada um desses encontros, bem como o currículo dos profissionais envolvidos, estão disponíveis nos Anexos.

Cd em anexo (*Subjetos sonoros*), bastando seguir as indicações apontadas nas notas de pé de página.

potência 1 - cavando túneis ou desenterrando ossos

Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais.

Eugênio Barba

Esta prática foi realizada com uma bolinha de borracha dura. Inicialmente, com a bolinha no chão, coloquei a sola de um dos meus pés sobre ela, fazendo pressão com movimentos circulares, no intuito de identificar, massagear e dissolver os diversos pontos de tensão. Logo depois, o mesmo processo se repetiu com o outro pé.

Em seguida, sentada no chão com a coluna alinhada, as pernas paralelas e esticadas, utilizei a bolinha sob os ísquios, um de cada vez, soltando o peso do meu corpo sobre ela, também com a intenção de mobilizar a energia concentrada nos pontos de tensão dessa região.

Num terceiro momento, procurei associar este trabalho de mobilização dos pontos de tensão do corpo com a escuta do meu corpo sonoro. Deitada de barriga para cima, com os pés paralelos e apoiados no chão, posicionei a bolinha, primeiramente sob a nuca, mais precisamente, logo abaixo da primeira vértebra cervical (Atlas) que se encaixa no crânio. Deixei que a pressão produzida pelo peso da minha cabeça, totalmente relaxada sobre a bolinha, se manifestasse pela emissão contínua de uma vogal.

Trabalhei com o deslocamento da bolinha sob todas as regiões da coluna vertebral, procurando pressionar vértebra por vértebra, acompanhando sempre o trabalho vocal. Começando pelo alto da cervical e descendo lentamente, passando pelas vértebras torácicas, lombares e sacrais até chegar ao cóccix. A cada vértebra pressionada pela bolinha, um tipo de sensação diferente, muitas dores, mas dores diferentes em cada ponto. Um circuito energético foi ativado. Os olhos começaram a lacrimejar e um bocejo constante a impulsionar e prolongar a

emissão das vogais. Um trabalho longo e mobilizador, que exigiu entrega, no sentido de realmente soltar o peso do corpo sobre a bolinha e não ter pressa de passar de um ponto ao outro.

O som produzido, e que se alterna de uma vogal a outra, na medida em que os pontos de tensão são tocados e vão se soltando, é a manifestação de um misto de dor e alívio - o som traduz a liberação de energias bloqueadas, condensadas, guardadas há muito tempo... Emoções, memórias e imagens brotam e se manifestam pelo som da voz. Começo a penetrar em regiões recônditas do meu corpo, uma expedição aos meus subterrâneos e cavernas primordiais. Cada vértebra acessada é um portal que dá passagem a camadas mais profundas. O som vai se tornando, ao mesmo tempo, cada vez mais amplo e abissal, vai ocupando minhas brechas, procurando escoamento, se amplificando em minhas cavidades, trazendo à superfície e projetando no espaço sons primordiais – conteúdos sonoros ainda não articulados por signos e códigos, portanto não sedimentados e cristalizados nos padrões representativos.

Um processo orgânico de sensibilização da coluna vertebral e exploração dos ressonadores do corpo, em que a respiração, naturalmente, vai se tornando cada vez mais profunda e se direcionando para cada ponto trabalhado, guiada pela necessidade de abrir espaço entre as vértebras e aliviar a dor. A expiração atua no sentido de ajudar a desobstruir o fluxo liberador das energias condensadas. Com a laringe completamente aberta e a coluna mobilizada²⁷, a voz se projeta no espaço como uma extensão dos impulsos do corpo, livre dos seus condicionamentos e bloqueios, sem nenhum tipo de manipulação racionalizante do “instrumento” vocal.

Guiada pelas imagens, sensações e memórias que emergiram no fluxo desta prática e, com a coluna altamente mobilizada e realinhada, dei início ao trabalho de deslocamento e projeção do meu *corpovoz* no espaço. De imediato senti uma forte conexão entre o interno e o externo do meu corpo, como se o meu olhar

²⁷ Querendo isto dizer que a coluna vertebral está viva, ativa. Sobre esse aspecto o autor comenta: “movimentar a coluna vertebral – como uma espécie de serpente – é uma das adaptações da vida. A coluna vertebral não deveria nunca ser rígida como uma vara. Dessa maneira a respiração torna-se livre.” (GROTOWSKI, 2007, p. 142).

fosse um prolongamento da minha coluna, projetando no exterior os conteúdos acessados internamente. Depois de um longo período trabalhando apenas com a emissão de sons inarticulados, começaram a surgir motivos textuais. Neste processo, os impulsos do *corpovoz* foram se estruturando em ações, na medida em que iam se conectando com as motivações geradas pelas imagens, memórias e sensações acessadas e projetadas no espaço. Assim, corporeidades e sonoridades expressivas começaram a se manifestar.

potência 2 - do devir afro-ameríndio

Músicas e sonoridades de raízes africanas e/ou ameríndias, como samba, ijexá, maracatu, ciranda, caboclinho, afro, candomblé, ladainhas, torés e rojões, e ainda, matrizes corporais da dança dos orixás, mais especificamente de Iansã e Iemanjá, foram um estímulo aos movimentos do *corpovoz* e ao imaginário. Um trabalho destinado a potencializar e dinamizar as energias corporais, mobilizar e liberar pontos de tensão, criar linhas de fuga diante dos automatismos e condicionamentos.

No decorrer da prática me confrontei com alguns bloqueios que atuavam em meu corpo, principalmente sobre o anel cervical, peitoral e pélvico. Estes bloqueios se manifestavam diante de limitações e condicionamentos que eu sentia, e que se tornaram evidentes quando assisti a um registro audiovisual da minha prática. Pude identifica-los por meio de alguns sintomas: tendência de elevar os ombros, peito proeminente e pouca fluidez no movimento do quadril. A consciência e o fortalecimento do centro de força do meu corpo também foi um desafio norteador do processo, uma vez que é daí que nascem os impulsos que geram as ações, a vida – a base da criação, nosso *chakra* básico²⁸ ou *hara*.

²⁸ “Localizado no fundo da espinha, sua função é energizar o corpo físico. É onde repousa a kundalini, que é a energia latente. É concernente ao nosso bem estar físico, a nossa segurança básica, instinto de sobrevivência. Onde se armazena a memória ancestral. Quando nossa segurança básica é estremecida, libera adrenalina até a corrente sanguínea. Reage a qualquer tipo de stress, preparando-nos para a luta ou para a fuga. Seu nome em sânscrito é *Muladhara Chakra*. Ele está ligado com as glândulas supra-renais. As danças tribais vigorosas, acompanhadas de tambores, estimulam este centro.” Disponível em: <www.xamanismo.com.br>.

Com a intensificação da prática motivada pelas músicas, impulsos e imagens passaram a ser gerados e canalizados no fluxo das energias corpóreas. O trabalho exaustivo e continuado me confrontava com o meu cansaço e com as minhas limitações corporais, mas, ao mesmo tempo, eu era guiada pela necessidade de superação e pela força com a qual o ritmo e as sonoridades me afetavam. Enquanto eu conseguia avançar, sentia que ia naturalmente ativando a circulação da energia nos anéis de tensão, me liberando do comando mental, dos condicionamentos do movimento e penetrando camadas mais profundas, aprendendo a reconhecer outros reinos dentro de mim mesma.

Um mergulho no meu *corpo-memória* trouxe à tona um arcabouço imagético e sensorio das forças que me afetam. Memórias sinestésicas de infância e adolescência, minhas singularidades, minha família, meus mestres, minha ancestralidade, caboclos, índias velhas e curumins, uma multidão de impulsos e afetos, que pedindo passagem, ressoaram através do meu *corpovoz* e se manifestaram de forma gráfica e sonora como o *Subjeto: saudação ou o Eu que fala é uns outros*²⁹.

Este *Subjeto* surgiu da necessidade de sondar e acessar possíveis fontes, trabalhar com a força dos meus orixás, com a sonoridade e com a origem do meu nome, seus ecos, apelidos e desdobramentos. Uma tentativa de sintonizar faixas que possam captar e dar voz às diferentes forças que me atravessam e me (re)constituem, traçando uma possível cosmogonia pessoal ou genealogia ancestral.

Ele se faz como o esboço de uma cena que se desdobra em três planos, que se cruzam e sobem à superfície alternadamente: o primeiro uma manifestação polifônica³⁰ de forças, estados de presença e louvações aos meus orixás, à ancestralidade, aos mestres, às origens. Como em uma estrutura ritual, onde

²⁹ Indico a audição do *Subjeto sonoro: Saudação ou o eu que fala é uns outros* - faixa 1 do CD em anexo, e a leitura da versão gráfica do mesmo *Subjeto*, saltando para as páginas 89 e 90.

³⁰ Adoto o termo polifonia inspirada na definição de Mikhail Bakhtin: "Em linguística, polifonia é, a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam. A polifonia é um fenômeno também identificado como heterogeneidade enunciativa, que pode ser mostrada (no caso de citações de outros autores em obras acadêmicas, por exemplo) ou constitutiva (como a influência de dramaturgos clássicos em Shakespeare, que não é mencionada diretamente, mas transparecida)." Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Polifonia_\(linguística\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Polifonia_(linguística))>.

primeiramente se faz referência aos mestres para em seguida dar continuidade aos trabalhos.

O segundo momento se funde à conclusão do primeiro e se instala pela comunicação direta com o público, um momento cotidiano de apresentação pessoal de maneira informal, como no começo de qualquer amizade, quando você se apresenta e diz: “Olá! Meu nome é Kalassa.”

No entanto, esta comunicação, logo no início, recebe o cruzamento de uma outra faixa, é atravessada por indagações que fazem ressoar ecos da minha memória. Logo em seguida um novo corte, e é retomada a história sobre o significado e a origem do meu nome, mas esta não se conclui, propositalmente é interrompida, se mantém em suspensão ou se abre a outras confluências, aponta uma linha de fuga, como num rizoma: “Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz.” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 23).

Portanto, este *Subjeto* se constitui enquanto uma rede de intensidades que se cruzam e editam: forças da ancestralidade, elementais da natureza, memórias, imaginação e fatos ‘reais’. Seria talvez, um modo de subjetivação antropofágico? Suely Rolnik procura problematizar esta questão, no que tange os critérios de seleção para o ritual canibal. Vejamos a citação:

A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade: **selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento.** (ROLNIK, 1998, p. 2, grifo nosso).

Vetores de força sonora e corporal que atravessam esta criação:

- Canção *Mestre Rei dos Mestres chegou*, Casa Fanti Ashanti: Baião de Princesas;
- Cantos de Toré, entoada por índios Kariri-Xocó;
- Saudações e canções tradicionais do Candomblé entoadas aos orixás Oxalá, Iansã e Iemanjá;

- Música *Meu Pai Oxalá*, de Vinícius de Moraes;
- Música *As Ayabás*, de Os Doces Bárbaros;
- Memórias de apelidos, provocações e brincadeiras feitas por amigos de infância, parentes, amores e amigos atuais;
- Dança dos orixás: Iansã e Iemanjá;

potência 3 – uau ou deixe-se acreditar

Eu tenho a chave, nada impede a vida de acontecer.
Deixe-se acreditar, tudo pode ser, nada vai te acontecer,
não tema. Esse é o reino da alegria!

Mombojó

O *Subjeto deixe-se acreditar*³¹ foi produzido em forma de manifesto e por meio de *escrita automática*, logo após uma prática denominada “Uau!”, vivenciada durante o Workshop-residência: “O Ator Performer: Dramaturgia do Desejo”³².

Segue abaixo a transcrição das anotações feitas em diário de bordo sobre a prática do exercício:

Descrição: A prática do “Uau”³³ aconteceu ao final do terceiro dia de trabalho após uma série de dinâmicas e experimentações, ou seja, já existia uma predisposição à confiança entre os atores do grupo e muita energia já havia sido mobilizada. O exercício foi proposto a partir das seguintes indicações: todos juntos, num agrupamento de pessoas no centro da sala, formando um “bolinho de gente”, voltados para uma mesma direção. Uma

³¹ Indico a leitura do *Subjeto: deixe-se acreditar* - pág. 93 e audição da faixa 2 do CD em anexo – *Subjetos sonoros*.

³² Silvana Abreu comenta que o foco do workshop foi “trabalhar o processo criativo do ator a partir de uma abordagem corporal e autoral, para identificar e potencializar o que cada ator tem de mais expressivo e único. O objetivo é que o performer esteja tão comprometido com a criação (corpo-voz-pensamento-emoção-intuição) que a cena seja necessariamente intensa, autêntica, prazerosa, alegre e vibrante.” Disponível em: <<http://www.silvanaabreu.com/curso-afirma.htm>>. Para saber data, local e currículo da ministrante, consultar Anexo A) 1.

³³ Durante o Workshop-residência: *O Ator performer: dramaturgia do Desejo*, Silvana Abreu comentou sobre a origem do exercício: “o UAU (ou Wow em inglês) eu aprendi com meu mestre Luis Louis, que por sua vez aprendeu com seu mestre Desmond Jones. É um exercício muito especial e delicado, que requer preparação do grupo e sensibilidade para conduzir. É como se fosse um ritual comunitário muito importante, que necessita de preparação cuidadosa, respeito, intimidade, confiança e acolhimento”.

pessoa de cada vez, sai do “bolinho” e corre em círculo em torno do grupo, 5 voltas, com passo firme, sentindo o peso do corpo no chão; para de frente ao grupo, estabelece uma boa base (grounding) contrai e curva seu corpo sobre si mesmo e, logo em seguida vai se abrindo, expandindo o corpo, abrindo os braços, com uma certa resistência - enquanto escolhe alguém no centro do “bolinho” para estabelecer um contato visual, e quando chega no máximo da expansão solta o grito: “Uaaaaauuu” (2x).

A pessoa permanece um tempo em troca visual com todo o grupo, em seguida caminha até o final da sala precisamente, sentindo a mudança de seu caminhar, de sua presença depois do grito, volta para a posição de frente ao grupo, escolhe alguém, com o olhar, para ocupar o seu lugar e se junta ao grupo para dar início a uma nova sequência. Logo após todos os participantes terem passado pelo exercício, sem dizer uma só palavra, pegamos imediatamente nosso bloco de anotações e escrevemos o nosso manifesto, sem parar e sem tirar a caneta do papel. Tivemos um intervalo de tempo muito curto para a escrita, e este tempo foi limitado a não mais que 10 minutos.

Comentários pessoais: *É um exercício muito forte, tanto para quem se expõe como para quem comunga com a exposição do outro, é como se todas as máscaras e armaduras trincassem e se desfizessem, um ato de desvelamento e afirmação, um ‘ocupar o seu lugar no mundo’, reconquistar um lugar de força, de fluxo, transparência e potência. Um lugar difícil de ser retomado e ocupado porque esgarça o sujeito, expõe suas fissuras e revela tanto a força como as fragilidades de cada um. (Algo próximo do que Artaud diria sobre “dissover a carcaça do sujeito”!)*

A escrita do manifesto “Deixe-se acreditar”, aconteceu de forma fluida e foi mobilizada pela experiência corporal e energética pela qual tínhamos acabado de passar. Não houve tempo para uma elaboração mental, para o domínio dos imperativos da razão. A escrita se deu como uma manifestação da totalidade do nosso ser estendido à página em branco pela articulação de palavras projetadas ao papel.

Reflexões posteriores: Mas é claro que há uma conduta ética determinando o fluxo das ideias e imprimindo um ritmo no texto. A força ou a energia que deu impulso à construção da estrutura e dinâmica do texto é a mesma que opera minhas escolhas e condutas na vida, ou pelo menos deveria ser. Neste caso foi, mas nem sempre é. O que quero dizer é que muitas vezes estamos apartados de

nossa potência de ser e acontecer, separados do que pode o nosso corpo, do que pode o nosso pensamento. O filósofo Luiz Fuganti me ajudou a compreender esta questão:

O uso que fazemos da nossa sensibilidade e da nossa linguagem atravessa modos de poder. Através do uso da nossa sensibilidade a gente separa o nosso corpo do que ele pode, através do uso da nossa linguagem a gente separa o nosso pensamento do que ele pode. Nós investimos o pensamento, submetemos o pensamento a uma representação. Nós submetemos o corpo a um organismo. Nós perdemos a capacidade de acontecer no imediato porque achamos que isso tudo é uma efemeridade, que o acontecimento é um mero acidente, que o acaso não tem nenhuma necessidade, que o devir não tem nenhum ser, que essa multiplicidade caótica não tem nenhuma unidade. Então nós investimos numa unidade e numa necessidade, num ser, numa essência, numa identidade que nos resgataria. E esse investimento mesmo é o que, ao mesmo tempo nos apazigua, nos dá o sentido do nosso sentimento em vão. (FUGANTI, 2007, p. 72).

Portanto o exercício do “*Uau*” foi altamente mobilizador no sentido de potencializar a conexão com o momento presente, desestabilizar as couraças corporais que limitam e condicionam a expressividade, abrir fendas que permitam o escoamento de forças afirmativas e potentes.

potência 4 – *alfabeto do corpo*

A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar.

Grotowski

O *Alfabeto do Corpo* é um sistema de treinamento criado e desenvolvido por Zygmunt Molik (1930-2010), co-fundador e ator do *Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski. O foco deste trabalho é a liberação da energia criativa e a busca da conexão entre corpo-voz como base para o processo de criação do ator. São exercícios que estão a serviço da voz e levam à descoberta das fontes de vibração do corpo, além de harmonizar respiração e movimento.

Molik esclarece: “Existem aproximadamente trinta ações a partir das quais construí um tipo de linguagem corporal. Você deve decorar estas ações e depois improvisar a *Vida* com elas... construindo frases inteiras e o discurso do corpo.” E

mais: “São exercícios muito simples. Simples de fazer, de sentir, mas não de falar sobre.” (CAMPO; MOLIK, 2012, p. 117 e 119).

Segue abaixo o registro fotográfico da prática de alguns exercícios do *Alfabeto do Corpo* com as denominadas ações correspondentes:



Figura 02 – *puxar*



Figura 03 – *empurrar*



Figura 04 - *alcançar alguém atrás*



Figura 05 – *puxar o sino*



Figura 06 – *idem*



Figura 07 – *idem*



Figura 08 – cobra procurando algo para comer



Figura 09 – lançar



Figura 10 – voar



Figura 11 – brincando com os pés



Figura 12 - borboleta procurando flor



Figura 13 – grama reagindo ao vento



Figuras 14,15,16 – improvisações

A minha intenção não é descrever os exercícios, mas apresentar alguns apontamentos feitos pelo próprio Molik, e tentar relacioná-los à minha experiência ao praticá-los.

Durante a minha prática pude perceber que os exercícios são capazes de promover o fortalecimento do corpo e devem ser trabalhados em busca de uma precisão. Pois cada um deles tem um propósito específico em relação às diferentes partes do corpo, como por exemplo: trabalhar com movimentos do pescoço no sentido de abrir a laringe; ativar a musculatura abdominal; mobilizar o trabalho com os quadris; estabelecer uma conexão dos pés com o chão; promover a flexibilidade da coluna vertebral por meio de ações que incluam a torção, etc.

É como se cada exercício do *Alfabeto* tivesse sido desenvolvido com um propósito objetivo e prático – no sentido de possibilitar a descoberta de fontes de vibração corporais, ativar impulsos vocais e promover o desbloqueio de determinadas partes do corpo – e, ao mesmo tempo, um subjetivo – no sentido de criar um contexto corporal/energético no qual a imaginação e a busca pelo contato (com sensações, memórias, imagens, textos, canções) possam se desenvolver de maneira expressiva.

Identifiquei alguns princípios importantes para a prática do *Alfabeto*. São eles:

- O corpo todo deve participar do processo respiratório, mas isso deve ser conquistado naturalmente e não com o foco consciente na respiração;
- *Grounding* ou conexão com o chão – “A energia deve vir dos pés, deve ser buscada na terra. (...) Os pés devem estar vivos e devem ser como condutores, condutores da energia da terra”. (CAMPO; MOLIK, 2012, p. 110).
- Cada um dos exercícios do *Alfabeto do Corpo* sugere uma imagem e uma intenção que devem ser complementadas pelo trabalho individual de cada ator: “Você precisa extrair o drama do nada”, afirma Molik. Ele nos alerta que os exercícios não devem ser praticados de forma mecânica, “porque não tem nada a ver com a ginástica ou mesmo com a pantomima, embora alguns elementos tenham vindo da pantomima.” (Idem, p. 121).
- “São exercícios que envolvem o movimento do quadril, o som deve vir da base da coluna vertebral” (MOLIK). Mas isso deve acontecer naturalmente, na proporção em que a própria prática vai tornando consciente o processo de liberação dos impulsos do *corpovoz* desde o centro do corpo. É importante tomar cuidado para não cair na tentação de manipular conscientemente a região pélvica a fim de premeditar a produção dos impulsos.
- As ações do *corpovoz* não demandam grande força ou volume, elas podem ser trabalhadas de maneira suave e num volume médio. Sobre esta relação, Molik comenta: “muita ação não faz bem para a voz. Mas algumas ações são necessárias (...) você deve ser capaz de realizar a ação correta do corpo para conquistar o som correto. Mas se você fizer muita coisa, a energia fica dispersa. E a voz fica esvaziada, fica vazia”. E ainda: “Esteja consciente do risco de perder energia quando você realiza muitas ações (...). Não disperse a energia para ações e gestos inúteis”. (CAMPO; MOLIK, 2012, p. 110 - 111).

- Os exercícios não devem ser praticados com intuito de se utilizar uma fórmula que trará resultados imediatos, mas enquanto um caminho a ser trilhado pelo praticante. Um caminho que se faz ao mesmo tempo em que se trilha o percurso, e que pode nos levar ao encontro de nossa *vida pessoal*. Segundo Molik, esta *vida* estaria relacionada ao “ponto em que você toca o impossível, e então, dar tudo. Não quero dizer que se deve forçar a voz e sim se doar por completo. Todo o seu coração deve estar presente nisso”. (Idem, p. 131).
- Quando esta *vida pessoal* é encontrada durante as improvisações, o corpo naturalmente ativa memórias que, por sua vez, podem potencializar a organicidade e as energias sutis das manifestações do *corpovoz*.

potência 5 - toque de tambor *cherokee*³⁴ e cantos xamânicos

Durante a oficina *Tambor e Cantos Xamânicos*, com Marcus Fraga, tive a oportunidade de construir meu próprio tambor. Inicialmente, selecionamos o couro, deixamos de molho de um dia para o outro, fizemos os moldes, recortamos a pele, fizemos os furos, cortamos as tiras. Finalmente montamos e costuramos, diretamente com as nossas próprias mãos, o couro em torno do arco de madeira previamente trabalhado pelo Marcus, de acordo com o modelo que já havíamos escolhido anteriormente. Um trabalho árduo, mas prazeroso que envolveu um ritual de criação durante dois dias. Quando o tambor finalmente está pronto, ainda não tem voz, porque o couro ainda está molhado. Por este mesmo motivo, também ainda não sabemos ao certo, qual será sua tonalidade e quais nuances de cor ele terá. Somente no dia seguinte, depois de estar completamente seco, ele se revela em sua textura, coloração e sonoridade – um momento de grande emoção e afeto quando ele finalmente ganha vida e se manifesta. Assim nasceu o “Bichão”!

³⁴ O Tambor *cherokee* é uma modalidade de tambor xamânico, em que “suas amarras honram as 4 direções e suas peles simbolizam o abraço entre o Grande Espírito e a Mãe Terra sobre o arco sagrado da vida, formando na lateral a serpente que morde o próprio rabo, símbolo da eternidade. É um tambor fechado, ou seja, tem duas peles, por isso é melhor utilizado em jornadas e meditações”. Ele tem sua origem entre os Cherokees, “um povo ameríndio da América do Norte, tribo da nação Iroquois.” Disponível em: <<http://www.ecoharmonia.com.br>>.



Figura 17

Dentro da tradição dos rituais xamânicos³⁵, o tambor - assim como o atabaque, nos cultos de origem afro - é considerado como um instrumento de poder, um veículo que promove o acesso às energias vitais e ao mundo espiritual pelas suas batidas, que criam um ritmo constante, podendo gerar um alargamento da percepção, um estado expandido de consciência – transe.

Durante o meu trabalho com o tambor, associado aos cantos xamânicos, pude experimentar uma forte conexão com a terra, uma sensação de enraizamento, de segurança, de força e, ao mesmo tempo, uma necessidade de expansão.

Como dois vetores de forças que atuam simultaneamente: quanto mais enraizamento, mais a voz encontra suporte orgânico para se projetar no espaço, ao mesmo tempo em que me impulsiona numa jornada que se desdobra para além do real aparente, criando conexão com realidades mais sensíveis e sutis. Como a imagem de uma árvore em seu discreto e constante movimento – na medida em que suas raízes encontram uma maior profundidade, criam uma sólida base de sustentação para seus galhos expandirem-se em direção ao céu. O toque do tambor associado a esta imagem-sensação me conecta fortemente com o aqui e agora potencializando a minha presença.

³⁵ “O Xamanismo Universal é considerado como um conjunto de práticas ancestrais adaptadas ao mundo moderno, trabalhando estados expandidos de consciência, por meio de práticas e rituais que buscam o autoconhecimento, a cura e o bem estar com a natureza.” Léo Artese. Disponível em: <<http://www.xamanismo.com.br>>.

Além disso, o tambor se manifesta pela voz do coração. Ele ressoa em sintonia com as batidas do meu coração e me conecta ao toque do coração da terra, e assim, pulsamos em um só ritmo, diluindo os limites que separam o interior e o exterior do corpo, criando confluência entre o micro e o macro. Dissolvendo os contornos da minha subjetividade, tornando-me flexível e permeável a outros modos de subjetivação, aos atravessamentos e devires. Meu *corpovoz* começa a experimentar formas não habituais, estranhas a mim mesma, uma experiência difícil de ser fixada e transmitida por meio da escrita.



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21

potência 6 - *yanvalou* e cantos da tradição

A voz cantada pode acessar as coraças do nosso corpo e promover, gradativamente, sua dissolução.

Thomas Richards

Trabalhei o *yanvalou*, um passo-dança do *voudu* haitiano, conjuntamente com os cantos da tradição, conforme aprendi no encontro com o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (para mais detalhes, consultar os anexos). A posição base inicia-se com os pés paralelos, plantados no chão, na mesma distância da largura do quadril, os joelhos e os braços semi-flexionados com as mãos segurando a barra da saia em frente ao corpo, com um 'respiro' entre as axilas, e o tronco inclinado para frente, num ângulo de 45°. O movimento se dá sempre para frente, a partir da transferência de peso para um dos pés que empurra o chão, como se ele estivesse enraizado, enquanto a coluna e os braços, seguindo o impulso que nasce do centro do corpo, fazem um suave movimento

ondulatório. A sequência continua, seguindo este mesmo processo, com o calcanhar chegando ao chão e os dedos dos pés se abrindo como se quisessem ‘agarrá-lo’, como ventosas. O movimento é fluido e ritmado em consonância com o canto.

Os cantos rituais da tradição afro-caribenha são trabalhados inicialmente em busca do domínio da melodia; somente depois de captar e fixar a progressão das notas que compõem o canto é possível desenvolver o trabalho sobre suas qualidades vibratórias, o que consiste em captar as suas diferenças de ressonância. Portanto, neste tipo de abordagem,

não se trata só de captar a melodia com sua precisão e encontrar o tempo-ritmo que compõem todas as suas flutuações dentro da melodia. Mas, sobretudo, se trata de algo que é a sonoridade certa: qualidades vibratórias a tal ponto tangíveis que de certa maneira se tornem o sentido do canto. Em outras palavras, o canto se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias; mesmo se as palavras não são compreendidas, é suficiente a recepção das qualidades vibratórias. (GROTOWSKI, 2007, p. 235-236).



Figura 22



Figura 23

Ao testemunhar a *Action*³⁶ “*The Living Room*” – atual trabalho desenvolvido pela equipe focada na *Arte como Veículo*³⁷, do *Workcenter* – pude partilhar desta experiência. A recepção se dá por vias que não passam por uma lógica racional, não há compreensão das palavras emitidas pelo canto. São as suas qualidades vibratórias, radicadas no impulso do corpo dos atuantes (que estão sempre em relação), estruturadas em ações, que exercem um forte impacto sobre as nossas emoções.

Durante minha prática com o *yanvalou* e com os cantos da tradição afro-caribenha, eu me deparei com alguns desafios. O trabalho de apropriação do movimento não se realiza de maneira mecânica, como se fosse a execução de um passo de balé, por exemplo, em que basta copiar um modelo ou seguir um padrão. Não. Este movimento acontece em profunda conexão com os impulsos do corpo, aliás, ele pode ser visto como uma etapa de reconhecimento do surgimento dos impulsos no corpo. Este desafio se desdobra quando tento manter o equilíbrio durante o passo-dança e, ao mesmo tempo, garantir a conexão e a sincronia entre impulso-movimento-projeção da voz no espaço.

Enquanto a prática avança, lentamente, vou conquistando esta conexão e começo a criar as condições necessárias para que o canto se desenvolva de

³⁶ O trabalho do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* com os cantos da tradição se desenvolve no sentido da objetividade do ritual, ou seja, os “elementos da Ação - por seus impactos diretos - são instrumentos para trabalhar sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes. (...) trabalhamos sobre o canto, os impulsos e as formas do movimento, aparece inclusive motivos textuais. E tudo é reduzido ao estritamente necessário, até que surja uma estrutura tão precisa e trabalhada como num espetáculo: a *Action*.” (GROTOWSKI, 2007, p. 232). Portanto a *Action* é uma estrutura performática objetivada nos detalhes, precisa e repetível, não destinada a espectadores, porque não foi criada pensando neles, mas depois de um determinado período de maturação, e de tempos em tempos, pode acolher a presença de testemunhas como uma maneira de testar o trabalho e compartilhar a experiência. (Idem, p. 240).

³⁷ A diferença entre a *arte como apresentação* e a *arte como veículo* estaria no foco da montagem: “Em um espetáculo, a sede da montagem está na percepção do espectador; na arte como veículo, a sede da montagem está nos atuantes, nos artistas que agem.”(Idem) A noção de verticalidade é um ponto importante para compreendermos este trabalho, em que o impacto sobre o atuante é o resultado, conforme explica Grotowski: “(...) esse resultado não é o conteúdo; o conteúdo está na passagem do que é pesado ao que é sutil.” Ou seja: “A questão da verticalidade significa passar de um nível supostamente mais grosseiro – num certo sentido poderíamos dizer ‘nível cotidiano’ – para um nível de energia mais sutil ou, até mesmo, que busca uma conexão mais elevada. (...) existe também a questão de descer, trazendo consigo essa coisa sutil para a realidade mais comum, ligada à ‘densidade’ do corpo.” (Idem, p. 235).

maneira orgânica. A integração *corpovoz* acontece, na mesma medida que a minha conexão com a terra se intensifica e, ao mesmo tempo em que sou impulsionada ao movimento de expansão do *corpovoz*. Neste processo, é como se a voz começasse a criar “raízes no corpo”, e os pés se tornassem uma porta de entrada para o som que vem da terra, se contamina pela minha subjetividade e se lança no espaço. E assim, começo a experienciar uma dança entre o meu corpo visível e o invisível.

A noção de contato se estabelece quando o canto da tradição é tratado como “uma pessoa” – existe um “canto-criança”, um “canto-mulher”, um “canto-idoso”, mas não só como uma pessoa, mas também como qualquer “ser vivente” - um “canto-força”, um “canto-animal”. Os impulsos vivos do corpo quando se conectam ao canto – às suas qualidades vibratórias, se desdobram em ações, “e então, de repente, aquele canto começa a cantar-nos. Aquele canto antigo me canta; não sei mais se descubro aquele canto ou se sou aquele canto.” (Idem, p. 237). Ou seja, ao mesmo tempo em que são meus impulsos vitais que dão vida ao canto, o canto é uma maneira que eu encontro de revelar a minha própria vida; de deixar que meu corpo e minha subjetividade sejam atravessados (e atravessem), sejam afetados (e afetem) pelas (as) forças que aquele canto carrega. Um agenciamento de devires, uma “dupla captura”, “núpcias entre dois reinos”.

Como no início de uma relação íntima, em que experimentamos sensações de encantamento por aquele a que se tem afeto, neste processo de descoberta do outro, antes de tudo, é importante “estabelecer um diálogo entre o canto e o próprio corpo. Aproximar-se do canto como de alguém que se quer conhecer, e perguntar a ele: como você gostaria de ser cantado?” E ainda, reconhecer que “dentro do canto já existe um modo de caminhar”. Deixar que o canto nos diga, e nos mostre, quem ele é. Mas esta é uma relação sensível e sutil, para que ela se estabeleça de fato, é importante ampliar a escuta, silenciar a hiperatividade do corpo e “deixar que ele responda sinceramente ao canto.”³⁸

³⁸ As citações deste parágrafo foram indicações de Thomas Richards e Mario Biagini durante sessão de trabalho. Para mais informações vide Anexo A) 4.

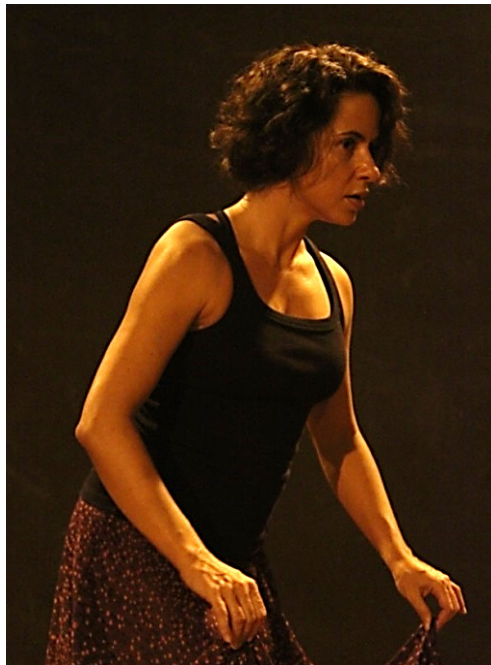


Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Por meio das práticas potências acima descritas pude me deparar com alguns condicionamentos e bloqueios que limitam e formatam minha expressividade. Mas na medida em que fui me aprofundando, superando os desafios e conseguindo me conectar com “aqui e agora” de cada prática, pude constatar a potência do trabalho com o ritmo, o canto e o movimento no processo de liberação de bloqueios, de desestabilização de dicotomias, de alargamento da percepção e flexibilização da subjetividade; pude experimentar a confluência e a permeabilidade entre corpo, voz, emoção, pensamento, intuição, memória, presença e espiritualidade; pude também reconhecer meu corpo como feixe de forças que se fazem e se refazem, ao afetar e serem afetadas pelo *outro*. E assim, mesmo que por alguns instantes, acredito que eu tenha vivenciado uma dança às avessas e me aproximado da experiência de um *corpo-vida*.

É claro que o registro, de uma experiência vivida, impresso no papel não consegue dar conta da experiência em si. Mas em busca de criar espaços que possibilitem a reflexão somática, a fisicalização de conceitos e energias e o desenvolvimento de uma escrita que procura se manter o mais próximo possível da experiência do corpo, passaremos agora para o capítulo quatro, onde abordaremos o processo que envolveu a criação dos *Subjetos*.

É importante destacar que os *Subjetos* não são o resultado das potências apresentadas acima, mas sim, um dos vetores que compõem o processo criativo. Por uma escolha didática separei-os em dois capítulos diferentes, no entanto, são processos que estão intimamente relacionados, que se cruzam e se retroalimentam.

CAPÍTULO 4

ESTILHAÇOS DE SUBJETIVIDADES

subjetos – textos in performance³⁹

Durante o processo de criação que envolve esta pesquisa, fui guiada pela necessidade de averiguar, sondar, rastrear, fissuras da minha subjetividade; pelo desejo de acessar o meu conhecimento e experiência por camadas outras, acessar para potencializar o meu fazer /ser /estar em trânsito no mundo, na arte, na vida. Mas como tornar acessível o saber acumulado ao longo da experiência? Não só acessar o que sei, mas também colocar em xeque o meu saber, a minha experiência, as formas já experimentadas e sedimentadas, tanto na escrita como na cena.

Desestabilizar padrões já consolidados de muitos saberes herdados e moldados, deixar ruir saberes cristalizados e ultrapassá-los, saberes vencidos, embolorados, mofados, mas ainda predeterminantes. Uma necessidade de rever minhas escolhas, minha ética diante da profissão de atriz e como me relaciono com o mundo através da minha arte. Todas estas questões em interação com diálogos e embates estabelecidos através de leituras e reflexões com diversos autores no campo da filosofia e do teatro, dentre eles: Foucault (1984) e os *Corpos Dóceis*, Nietzsche (2011) e o *corpo como potência*, José Gil (2004) e o *Corpo Paradoxal*, Fuganti (2007) e o *Corpo em Devir*, Deleuze e Guattari (2009) a *flexibilização da subjetividade* e a conquista de um *Corpo Sem Órgãos*, Lowen (1982) e a

³⁹ *Subjetos – Textos in Performance*. Este título surgiu durante disciplina optativa para alunos do mestrado, linha de Práticas e Processos em Artes – Teatro - Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pelas Professoras Doutoras Renata Bittencourt Meira e Joice Aglae Brondani, durante o segundo semestre de 2011, intitulada: *Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo, Máscara e Cultura Popular*. A Professora Renata Meira usou este termo para nomear os textos que foram produzidos durante o semestre. Uma das metodologias da disciplina consistia na aplicação de aulas práticas que viabilizassem a fisicalização de ideias, a corporificação de conceitos relacionados ao tema da pesquisa e ainda, tinha como um de seus objetivos o estudo da escrita enquanto experiência. Portanto, adoto o termo *Subjetos* para denominar e organizar a experiência corporificada e traduzida através da escrita e também como verticalização dos referenciais apontados no capítulo anterior, não para falar sobre eles, mas para experienciá-los de fato.

Bioenergética, Grotowski (2007) e o *corpo-memória*, foram o mote inicial para o processo que se desenvolveu e culminou na criação dos denominados *Subjetos*.

Entender como estas ideias, conceitos, teorias e proposições me afetam, atravessam meu corpo e me reconstituem foi fundamental para chegar à criação dos textos que veremos a seguir. O contato com o pensamento e com as proposições apontadas por esses autores me fascinava, me inquietava e me instigava, mas ao mesmo tempo me causava uma sensação de que tudo que eu gostaria de dizer já havia sido dito, de uma maneira melhor articulada, melhor elaborada do que eu me julgava capaz. Era como se eu não encontrasse espaço para me inserir, me colocar, me posicionar em meio a ideias tão contundentes. Meu pensamento fervilhava, se debatia, mas não encontrava fluxo de escoamento, estava represado em minha mente e por isso me causava um grande mal estar e uma angústia profunda. Eu não conseguia alcançar um estado de escritura autoral, meu texto estava engessado pelas grandes citações. Como me apropriar do pensamento de um determinado autor, dando os devidos créditos, assimilando, digerindo, me inserindo e dando fluxo a estas ideias de maneira orgânica e original?

Conforme apontado no capítulo um, o legado do pensamento filosófico socrático-platônico-cartesiano que se desenvolveu e se consolidou no ocidente, além de ter contribuído para o esvaziamento a potência do momento presente, criou dicotomias, supervalorizando o pensamento em detrimento do corpo. Em contrapartida a esta supremacia da razão, o *Surrealismo*⁴⁰ tinha como uma de suas proposições a *escrita automática*⁴¹. Esta se apresenta como uma linha de fuga possível diante da dicotomia mente/corpo, ao conectar consciente e inconsciente, pensamento e movimento, percepção e criação, escrita e

⁴⁰ O Surrealismo foi um movimento artístico e literário nascido em Paris na década de 1920, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais. Reúne artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo ganhando dimensão mundial. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas do psicólogo Sigmund Freud (1856-1939), o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Um dos seus objetivos foi produzir uma arte que, segundo o movimento, estava sendo destruída pelo racionalismo. O poeta e crítico André Breton (1896-1966) é o principal líder e mentor deste movimento." Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Surrealismo>>.

⁴¹ A escrita automática procura buscar o impulso criativo artístico através do acaso e do fluxo de consciência despejado sobre a obra. Procura-se escrever no momento, sem planejamento." (Idem)

performance. FERNANDES (2008) problematiza esta mesma questão, no texto “Entre *Escrita Performativa* e *Performance Escritiva*: O local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação”, e cita André Breton, em seu Manifesto Surrealista:

Após você ter se acomodado em um local o mais favorável possível para concentrar sua mente em si mesma, tenha materiais escritos trazidos a você. Coloque-se em **um estado mental o mais passivo e receptivo possível. Esqueça-se de seu gênio, seus talentos, e dos talentos de todos os outros.** Continue a lembrar-se a si mesmo que a literatura é uma das estradas mais tristes que leva a tudo. Escreva rapidamente, sem nenhum assunto pré-concebido, rápido o suficiente para que você não se lembre do que está escrevendo e esteja tentado a reler o que escreveu. A primeira frase virá espontaneamente, tão arrebatadora é a verdade que com todo segundo que passe há uma frase desconhecida ao nosso consciente que está apenas gritando para ser ouvida. (BRETON apud FERNANDES, 2008, grifo nosso).

A *escrita automática* nos propõe um “estado mental o mais passivo e receptivo possível”, ou seja, um estado mais permeável, mais poroso, livre dos condicionamentos impostos pelo pensamento que compara, julga, condena, reparte e divide. Este estado, no meu caso, foi gerado pela valorização das potências do meu *corpovoz* em movimento, em estado de investigação, mobilizado por sons, ritmos, memórias, reflexões e sensações.

Arnaldo Antunes (1993) em um dos poemas do livro *TUDOS* diz: “pensamento vem de fora e pensa que vem de dentro, pensamento a toda hora, tormento a todo o momento, por que eu penso agora sem meu consentimento, pensamento dê o fora, desapareça no vento...”. Acredito que o meu pensamento é tormento quando estou presa a uma nostalgia de passado, ou a uma expectativa de futuro, e não consigo me colocar plenamente no aqui e agora. Os *Subjetos* nascem da necessidade de reestabelecer a conexão com o momento presente e assumir meu pensamento também como potência, assim como meu corpo, meu movimento, minha voz.

Dando voz ao corpo em sala de ensaio, mobilizada pelas leituras e reflexões acima citadas, comecei a investigar como tais reflexões poderiam se manifestar corporalmente. Descobri que a minha escrita só poderia vir da minha prática, que meu corpo é o mediador (processador) do meu pensamento, da minha ética, da minha poesia. Só assim o meu pensamento poderia passar da condição de

represamento, de água parada, para a condição de fluxo, movimento, correnteza. “Na verdade não existe distinção entre uma coisa e outra, o pensamento também dança, o pensamento também é movimento, a escrita é uma continuidade, um prolongamento do movimento do pensamento.” (FERNANDES, 2008).

Dando voz ao corpo encontrei o fluxo para um pensamento que se manifesta de maneira não linear, não cartesiana, não previsível:

O que caracteriza o pensamento criativo é justamente o seu fluir por saltos, por meio de uma desorientação repentina, que o obriga a reorganizar-se de uma nova maneira, deixar seu invólucro tranquilizador. É o ‘pensamento-em-vida’, não retilíneo, não homogêneo. (BARBA, 2009, p. 141).

Os *Subjetos* são reflexões que se fazem (no) corpo, que mergulham, se contaminam pela subjetividade (e afetam a subjetividade, como numa via de mão-dupla) e emergem à superfície, revelando afetos, experiências, desejos, epifanias, fragmentos, manifestos, esboços de cena, ecos, instabilidades, desmoronamentos, angústias, alegrias e memórias (reais, ancestrais e/ou inventadas). Uma metodologia de pesquisa, uma maneira que eu encontrei de organizar o caos inicial, uma forma de me relacionar com a minha própria subjetividade, com o conhecimento e com o mundo.

Portanto os textos que criei se manifestam em forma de estilhaços da *subjetividade de um corpo-vida*, que se fizeram na confluência entre as forças interativas geradas por práticas *corporeovocais*⁴² e atravessamentos de muitas vozes em forma de textos, poemas e canções que achei, roubei⁴³, intuí e/ou adaptei de outros autores, sempre guiada pela urgência de alargamento da percepção, de flexibilização da subjetividade, de devir *outro*. A escrita que compõe os *Subjetos* é uma escrita polifônica, fragmentária, imagética, um elemento da criação e ao mesmo tempo material de registro e análise do percurso desenvolvido ao longo da pesquisa. Uma escrita que procura se manter o mais próximo possível da experiência do corpo.

⁴² Práticas descritas anteriormente, no capítulo três.

⁴³ “Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, copiar, imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isto o que faz não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias sempre ‘fora’ e ‘entre’”. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

Adotei fonte Times New Roman em Itálico para diferenciar a escrita dos *Subjetos* das demais partes da dissertação e frisar que estes textos foram produzidos atrelados às práticas *corporeovocais*, ou seja, todos se originaram antes, durante ou logo após tais práticas, portanto se trata de material criativo, não que o todo da dissertação não seja. Fiz questão de organizá-los como subitens deste capítulo a fim de garantir-lhes espaços independentes para que possam melhor respirar nas páginas, uma vez que a visualidade faz parte da composição do (ou da falta de) sentido de cada um deles, pelo mesmo motivo optei pelas notas ao final do capítulo, e não ao pé da página.

Antes de adentrarmos nos *Subjetos* em questão, mas já os indicando, gostaria de compartilhar um trecho do meu diário de bordo onde descrevo as sensações e impressões que permearam a experiência desta escritura polifônica, e que se manifestou não só de forma gráfica, mas em alguns deles, também de forma sonora (vide Cd em anexo). A paisagem sonora que envolve os *Subjetos* se constituiu a partir de elementos que atravessaram o processo criativo, pela relação de conexão do corpo com a natureza, do corpo em vida, em estado afirmativo e, pela escuta do meu corpo sonoro, compreendido por suas ressonâncias, ecos, memórias e sensações.

Leituras, ideias, reflexões, ritmos, canções, paisagens, animais, pessoas me atravessam, me afetam, me fecundam. Começa um processo de gestação.

Algo começa a crescer dentro de mim... sensação estranha, ao mesmo tempo em que fascina, assusta, gera certo incômodo, medo e ansiedade diante do que pode ser revelado... aaahhhhhh!!!! Sinto a cisão em mim... Rachei!!! A energia sobe para a parte superior do corpo, peito e cabeça, respiração superficial e alta, como se o ar fosse rarefeito, formigamento. Vontade de abandonar tudo e sair correndo. Para!!!!

Grounding! Grounding! Não deixe a ansiedade te levar Kalassa, aterrisse, respire, aterre, conecte-se, enraíze, busque energia da terra, reestabeleça o fluxo... Silêncio... (respirações profundas)

Silenciar os pensamentos sim, mas silenciar também o corpo, afrouxar a percepção, parar de querer entender tudo, sentir tudo, interagir com tudo, ser intensa o tempo

todo! “Escuta hiperativa”! Tagarelice corporal! Assim não me abro ao inesperado, não acesso o oculto, o sutil ...psssssiu...

Meu corpo tem que se readaptar, se reestruturar para dar vida ao novo, ao novo que quer vingar, crescer, florescer, se expandir, nascer..... Meu corpo pede movimento, pede vibração, liberação dos bloqueios. É necessário abrir as comportas, tirar o entulho, tudo que obstrui, sufoca e impede o fluxo livre da energia vital, é preciso jogar fora as velhas formas, me livrar dos clichês, dos automatismos, do condicionamento, criar um espaço vazio para que o novo tenha chance de se manifestar.

O corpo em movimento, conectando memória, sensações e intenções, gerando formas outras, gerando ações.

Eu vou parir o texto, meu corpo todo vive e participa desta ação, o sangue esquentando, o coração acelera, o olho vibra, a escrita escapa! A página em branco recebe a projeção do pensamento já processado e rearticulado no corpo, a escrita se dá imediatamente após e, como extensão de um processo de investigação do corpo em ação, em estado de experimentação.

Nasce a palavra impressa, mas ela não se deixa engessar pela forma fixa, é palavra viva, não se contenta com o molde rígido de letra articulada no papel, quer saltar, ganhar fluxo, ritmo, cadência, diferentes ressonâncias, através do som da voz, uma voz que dança atendendo ao apelo dos seus próprios impulsos.

Saudação ou O Eu que fala é uns outros

Eu vim de Aruandá,⁴⁴ salve salve, êpa êpa babá!

Meu Pai Oxalá é o rei⁴⁵
 Venha me valer
 êi êi êi tá chamando!⁴⁶

O meu mestre rei dos mestres chegou
 O meu mestre rei dos mestres já raiou⁴⁷

PEÇO LICENÇA PRA MANIFESTAR

Quem me criou foi Matamba

Iansã comanda os ventos⁴⁸
 RELAMPIÔ, RELAMPIÁ
 Quando o céu se precipita⁴⁹

Eu venho das ondas do mar sagrado⁵⁰

Eu vim cantar, eu vim dançar

Salve a força da água

Que a vida vem nos dar

Iemanjá, Iemanjá

Me envolve em teu manto

azul de puro amor⁵¹

Mas também vim do fundo mar, Odoyá!

(Para o público) – Olá! Meu nome é Kalassa... (quebra)

Interlocutor Imaginário (em off) – Galassa!?

Eu – Ka, Kalassa....

Interlocutor Imaginário (em off) – Kalassia!?

Eu – Não, Ka-las-sa! Com “k”, dois “esses” e sem o “i”, K,a,l,a,s,s,a – KALASSA.

(Ecos em off – Kabaça, Beiço, Boca, Futrika, De mamás, Bo-ka-ka-ka-Kalassa, Fofote, Kalassinha, Frô, Anô, Maria, Kala, Kalassita, Kalassera, Kalsseutica, Lassa, Kalassaboca!!⁵²

Interlocutor Imaginário (em off) (em tom de desdém) – Aaahhh, Kalassa... E é o seu nome mesmo?

Eu (assertiva)- Meu.... meu nome, foi minha mãe quem me deu.

Interlocutor Imaginário (em off) – Você é parente da....

Eu – Não, não sou parente da...de nenhum Calaça. É o meu primeiro nome.

Interlocutor Imaginário (em off) – Kalassa de quê?

Eu – Lemos de Brito. Kalassa Lemos de Brito

(volta para o público)

Eu – A vida toda, meu nome gerou estranheza às pessoas, mas também muita surpresa e curiosidade. Sempre me perguntam a origem e o significado do meu nome. Minha mãe dizia que era um nome russo, aliás, um nome masculino. Mas eu nunca encontrei nenhuma referência nos dicionários russos. Até que um dia descobri que na verdade Kalassa é um nome finlandês! E signifi... signi... si... sss...

Sssssi – fffffu – xxxii – Pá!

a busca do saber sensível

Não creio ser um ser que saiba tenho sido um ser que busca mas já agora não busco mais nas estrelas ou nos livros: começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim.

Herman Hesse

PRESENÇA ... me deixar atravessar pelas forças da vida, efetivar e compartilhar minha singularidade, expressividade, tornar consciente e acessível o saber acumulado ao longo da experiência. Mas onde se encontra este saber?

Na cabeça? Na Mente? No corpo? No corpo, onde? Na pele? Nas cicatrizes? No umbigo? No sangue? No coração? No estômago? No intestino? Na batata da perna? Na sola do pé? Nos músculos? Nos ossos? No pulmão? No ar? Na urina? No suor?

Em todos estes lugares ao mesmo tempo? Em nenhum lugar exatamente? Em trânsito? De passagem? No devir? No porvir? ...entre...?

*Nos **espaços vazios**? No **silêncio**!?*

E mais, como dar forma e consistência ao fugidio?

Como transformar, transmutar este saber em material artístico?

Como criar uma dimensão de interesse coletivo a partir de referências pessoais?

***Difícil começar, recortar, definir, delinear, fixar, escolher,
mais difícil ainda fechar, assimilar, encarar, aceitar e continuar***

Sem saber onde vou chegar

O que impede o homem de se manifestar em sua máxima potência?

*O medo ou a preguiça?*⁵³

das metamorfoses: suportaço~o-transformaço~o-inocência⁵⁴

Na busca do saber sensível e da superação de mim mesma coloco o meu corpo em trabalho e mergulho nas três metamorfoses do espírito vivenciadas por Zaratustra:

Na primeira, meu corpo-espírito se transforma em camelo, uma besta de carga resignada e respeitosa, e me agacho para receber o peso do mundo;

*Rebaixo-me e tudo suporto para fazer padecer o meu orgulho;
Amo os que me desprezam e estendo a mão aos fantasmas que me assustam;
Deixo brilhar minha loucura para zombar da minha sensatez;
Escalo o cume mais alto da montanha para tentar o tentador.*

Transformada em camelo corro para o deserto e na extrema solidão do deserto acontece a segunda metamorfose: o camelo transforma-se em leão.

Mas antes é preciso vencer o inimigo, o grande dragão: “Tu Deves”, um animal escamoso de áureo fulgor que me barra o caminho. Valores milenares brilham nas escamas do dragão. “Todos os valores já foram criados e todos os valores criados sou eu!”, diz o dragão.

Mas contra o poder instituído do inimigo “Tu Deves” o leão ruga: “EU QUERO!” Quero conquistar minha liberdade, minha autonomia, conquistar o direito sagrado de criar valores novos, o direito de dizer não, mesmo ante o dever e ser senhora do meu próprio deserto. É necessário um leão para tamanha ruptura e violência.

Mas por que ainda assim deve acontecer a terceira metamorfose? Por que o leão deve tornar-se criança?

É que a criança é inocência e esquecimento, capacidade de se entregar, fé na brincadeira, parque de diversões, emoção à flor da pele, salto em queda livre, um novo começar, primeiro movimento, santa afirmação. Para brincar o brinquedo dos criadores e instaurar mundos é necessário ser uma santa afirmação!

*deixe-se acreditar*⁵⁵



Figura 28

Peço licença ao mundo para ir sendo quem sou, como sou, plena, inteira, senhora de mim, do meu desejo, da minha força, do meu amor, do meu tesão, das minhas dores, fragilidades e bênçãos. Não quero solapar ninguém, apenas ir sendo quem sou... dando voz, corpo e ressonância aos múltiplos eus... sendo muitas, sendo livre, esperta, ingênua, boba, sábia, louca, safada, múltipla, cheia de vida e de vontade, sempre.... ir além, superar a mim mesma. Vontade de abraçar o infinito..... me jogar, saltar, mergulhar, ir, fluir, acontecer, brilhar, explodir, me desfazer, espalhar, semear, fecundar, florescer e continuar... germinando, contagiando, dividindo, somando, doando, roubando, compartilhando, afirmando ... sendo o que sou, assim como sou, hoje, aqui e agora. Construindo meu espaço, minha liberdade, minha ética, minha autonomia, minha arte. Consciente das forças que me atravessam e me constituem, me refazem, me colocam em movimento, em estado de disponibilidade, permeável e plena na totalidade do meu corpo, da minha voz, da minha alegria.



Figura 29

Agenciar, construir, edificar, superar, ultrapassar meus limites, desterritorializar, ir além, encarar a morte e continuar, descer ladeira abaixo, sem freios, despencar, deixar rolar, levar, trazer, buscar, dialogar, encontrar e afetar, roubar e doar, continuar sempre... com carinho, com afeto, com ternura, com delicadeza, para o outro, com o outro, no outro... sempre... em simbiose, me deixar atravessar pelo outro, olhar com os olhos do outro, cheirar com o nariz do outro, sentir o gosto com a boca do outro, penetrar, fecundar e ser fecundada pelo outro.



Figura 30

O encontro!!! Isto é o teatro, o lugar do acontecimento, da ação, da re-ve-la-ção, da vida que opera no tempo/espço, condensando e relativizando passado e futuro no aqui e agora. A vida que vinga e não se deixa formatar, superando os condicionamentos, acolhendo as diferenças, aceitando as fragilidades, negando a autoridade, minando a desconfiança, porque esta é o boicote. Acreditar! Em mim, no outro, na potência de cada novo encontro!



Figura 31



Figura 32

Suplantar o desespero, a ausência, a prostração, a cristalização, o anestesiamiento, a indolência, a inércia, a apatia, o conformismo e radicalizar, chocar, chacoalhar, fazer vibrar, desestabilizar, afirmar, transbordar, estilhaçar, gritar, chamar, arrancar, cavar a vida que se esconde em cada um e em mim mesma, não deixar que esta vida se conforme com migalhas de contentamento e conforto, instigar, provocar e seduzir para que se abra uma brecha ao desconhecido, ao novo, ao embrião, ao (a)feto, ao gen de uma nova força, que quer vingar, florescer, fluir, brilhar. Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome⁵⁶, nem de tédio! Não, não é!



Figura 33

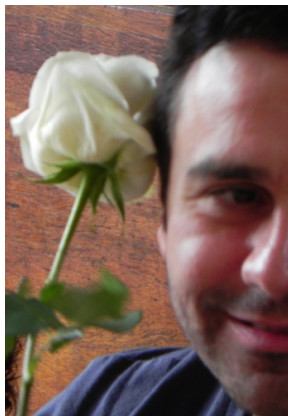


Figura 34



Figura 35

Sair da ganância, da ostentação, da vaidade, da futilidade, do falso aconchego das posses que nos sufocam e não nos permite criar relações de solidariedade sinceras. Me permitir sair do passivo, do anestesiado, da fórmula pronta, da auto-referência, me arriscar! Partir do umbigo, da experiência, da vivência, das memórias e sensações, do ancestral, do ontológico, mas daí para o mundo, buscando nossos pares, nos oferecendo em ritual, para sermos deglutidos, devorados...



Figura 35



Figura 36

ecos me atravessam ou lista de presenças

<i>Drummond Paris Machado</i>	<i>blocos de presenças me afetam</i>
<i>Prudhon Wilde</i>	<i>ecos-pessoas ressoam</i>
<i>Barba Franke Alves</i>	<i>do fundo do abismo do alto da montanha</i>
<i>Rodrigues Nardin</i>	<i>do meu coração de um aperto de mão</i>
<i>Foucault Pastinha</i>	<i>de uma canção de um poema</i>
<i>Paternostro Ribeiro Borges</i>	<i>de uma aula de uma prática</i>
<i>Reich Antunes Goldman</i>	<i>de uma leitura de um encontro</i>
<i>Lowen Freire</i>	<i>de uma troca de uma experiência</i>
<i>Brook Laban</i>	<i>raio x do que está em trânsito em mim</i>
<i>Preciosa Gayoto</i>	<i>traços estilhaços fluxos flechas intensidades</i>
<i>Betânia Meira Rebouças</i>	<i>vetores me atravessam</i>
<i>Bakhtin Socorro Nietzsche</i>	<i>se encontram se tocam se alteram</i>
<i>Gil Deleuze</i>	<i>se re-configuram</i>
<i>Fernandes Pessoa Veloso</i>	<i>multiplicando hibridações</i>
<i>Guattari Déda Vargens</i>	<i>criando conexões elos sinapses</i>
<i>Biagini Campo Molik</i>	<i>fazendo sentido perdendo sentido</i>
<i>Richards Keleman</i>	<i>re-significando</i>
<i>Grotowski Vidal</i>	<i>gerando atitudes</i>
<i>Artaud Laurentiz</i>	<i>determinando escolhas</i>
<i>Abreu Rolnik Lispector</i>	<i>revelando maneiras</i>
<i>Mirecka Motta Lima Varley</i>	<i>abrindo caminhos</i>
<i>Falconi Mosca Leminski</i>	<i>(LAROIE!!!!)</i>
<i>Aglae Salles Benevides Clark Arslan</i>	<i>construindo platôs</i>

Pare um pouco, caro leitor. Convido-lhe a participar da experiência de uma escrita auto-performativa. Reserve papel e caneta ao seu lado. Silencie seus pensamentos por um

instante. Alinhe sua coluna e faça algumas respirações lentas e profundas, deixe que seu diafragma, seu abdômen, sua pele, seu coração, todo o seu corpo participe desta respiração. Perceba se existe alguma tensão desnecessária em seu corpo e libere o fluxo.

(pausa)

O que te atravessa? O que te constitui? O que te inquieta? O que te mobiliza?

(pausa)

Mas não se apegue às formas-mortalha de suas referências.

((Amplie a Escuta)))

Quais são os estados intensivos que germinam em você?

Quais são as suas reconfigurações possíveis?

(pausa)

Não escreva ainda. Continue a leitura, prezado. Sugiro que experimente o próximo parágrafo em voz alta e em fluxo contínuo... percorra o texto sem interrupções ou correções na leitura, se deixe afetar mais pela sonoridade e imagem das palavras e menos por sua compreensão lógica. Vamos lá?

“Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.”⁵⁷

Agora sim, monte seus blocos, crie a sua lista-presenças!

((RE-ESCREVA-SE)))

((RE-SSOE)))

((RE-EXISTA)))

FLUXOS E INTENSIDADES

*Impressões, fragmentos, inacabamentos, rasuras, rabiscos,
palavras soltas, frases aleatórias, ilhas de ideias, pedaços de música, memórias,
sensações, olfatos, citações, imagens...*

CORPO! MOVIMENTO!

Samba batuque terreiro ijexá iemanjá oxalá

FOGO TERRA ÁGUA AR

*matrizes, estados, turbulências, transbordamentos,
conexões, vetores, linhas de força no tempo espaço
coluna vertebral, pressão, impulso, energia, conexão ancestral*

S*erpentear, mobilizar, liberar*

bbbbrrrrrrrrrr

dispersão..... embaralhamento.... sobreposição.....

voa, voa, voa e vem....

*vem de fora e pensa que vem de dentro⁵⁸
me apavora e me aprisiona o pensamento*

pensamentação

corpação

imaginamento

recolhimento, expansão, (in)pulsão, vontade, potência

atuação, manifestação, decomposição, atração

devir, atravessar, ruir,

trincar, deixar brotar,

revelar, oferecer,

me doar

pressionar,

deixar fluir, desenterrar,

dor alívio

sssoooooooooooooooooommmmmm

cavidades profundas

caverna primordial

((mmmmmmmm))

eus

s

u

b

t

e

rr

â

n

e

o

s

*kworo-kango*⁵⁹*(Audição - faixa 3, cd em anexo - Subjetos sonoros)**Figura 37**Bô medipi bo medipi nahi noaiê tê**Bô medipi bo medipi nahi noaiê tê**(m)Ê tê me tebe mã bo**ô etê pu um me tebe mã bo**ô ête pu um ô ne me tebe medipi e mã bo etê pu um ô ne**(m)Ê tê me tebe mã bo**ô etê pu um me tebe mã bo**ô ête pu um o ne me tebe medipi e mã bo o etê pu um ô ne**bô medipi bô medipi nahi noaiê tê**bô medipi bô medipi nahi noaiê**ô ma prototu ti ne te**abo mã prototu**ti ne te ne nabukoitíre**abo ma prototu**ti ne te e ne abo ma prototu**ti ne te abo ma prototu**ti ne te ne nabukoitire**abo ma prototu ti ne te*

bokumore bokumore nahi noaií te
bokumore bokumore nahi noaiê te
abo mã prototu
ti ne te abo ma prototu
ti ne te ne nabukoitiré
abo mã prototu

bokumore bokumore nahi noaií te
bokumore bokumore nahi noaiê te
abo ma prototu
ti ne te abo mã prototu
ti ne te ne nabukoitiré abo mã prototu
ti ne te ne abo ma prototu
ti ne te abo ma prototou
ti ne te ne nabukoitiré abo mã prototu ti ne te

bokumore bokumore nahi noaií te
bokumore bokumore nahi noaiê
botoré botoré botoré
iabotoré iabotore noaiê tê
botoré botoré iabôtoré iabôtoré noaiê tê
waiamunerére kuroro oti amuné
waiamunerére kuroro oti amuné
indo djô kuda kumô o ne
waiamunerére kuroro oti amuné
waiamunerére kuroro oti amuné
indo djô kuda kumo o ne
botoré botoré iabotoré
a-bo-to.



Figura 38



Figura 39

ensaio festivo sobre o corpo

sou (?)

um corpo autor e um corpo criador e um corpo pesquisador e

um corpo estudo e um corpo estudado e um corpo estudante e

um corpo meio e um corpo início e um corpo fim e

um corpo tema e um corpo método e

um corpo o que e um corpo quem (?) e um corpo como e um corpo onde⁶⁰ e

um corpo fogo e um corpo terra e um corpo água e um corpo ar e

um corpo espírito e um corpo carne e

um corpo(s) sentidos e

um corpo memória e um corpo história e

um corpo pensamento e um corpo imaginação e

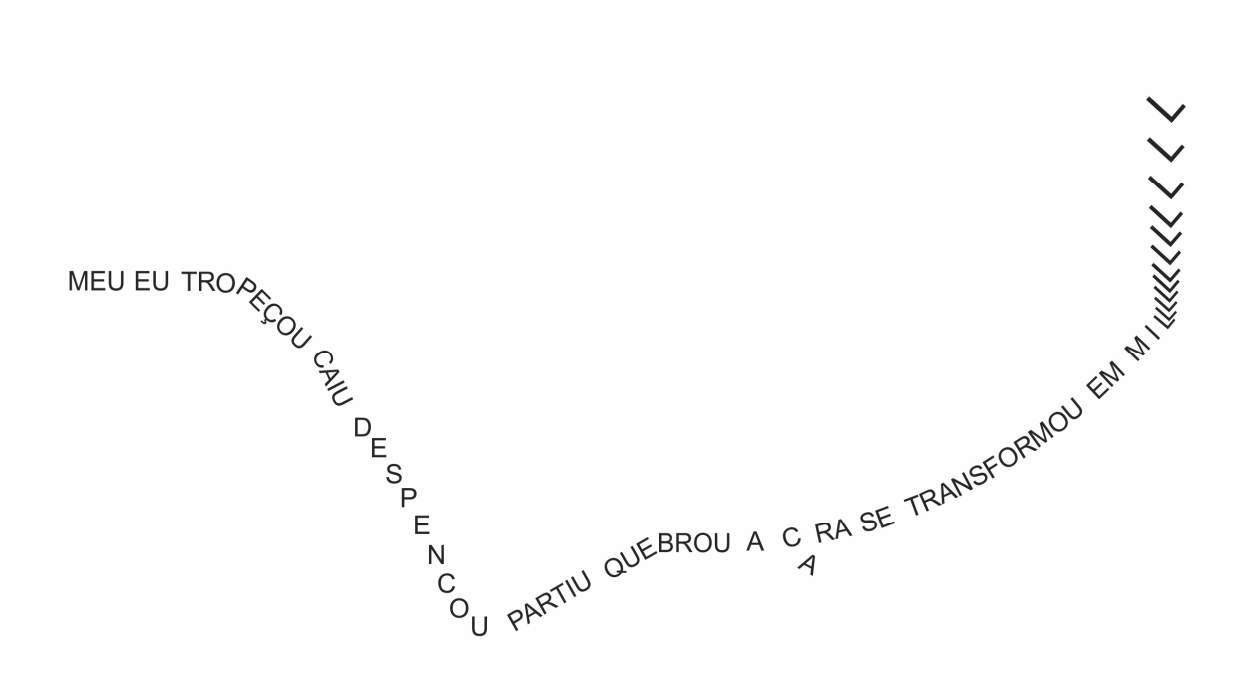
um corpo tempo e um corpo voz e um corpo vida e

(e o que mais?)

UM CORPO POTÊNCIA



eu, eu quem?



eu e quem?

*não sou eu e meu corpo
 meu corpo não é um outro
 só que é
 são
 não sou eu e minha voz
 minha voz sou eu
 sou eu tantas vozes
 corpos visíveis e invisíveis
 voz é corpo e voz
 não é só
 som palavra verbo
 é
 escuta
 silêncio*

***PRES*ência**

***Aus*ENÇA**

do corpo memória

A memória é uma ilha de edição.

Wally Salomão

A Menina da Casa da Praça Redonda

Era uma casa de esquina, no meio da ladeira sem fim nem começo, ficava no ponto alto da praça redonda. A menina brincava ali todos os dias com as meninas e os meninos da rua, ladeira abaixo, ladeira acima, círculos sem fim, incansáveis voltas – patins, bicicleta, carrinho de rolimã, beti, pique de pegar, balança caixão. Sempre vivendo novas aventuras, adquirindo novas cicatrizes, conquistando e explorando cada vez mais seu espaço mundo. Ela era a dona da rua da praça redonda. Filha única reinava sozinha no palácio da sua infância. Sua mãe era também seu pai, sua irmã, sua melhor amiga (e a de todos os moleques da redondeza).

Todas as tardes meninos aos montes pendurados nas duas goiabeiras enormes no quintal da casa da menina. O pé de amoras pretinhas durava o tempo que a borboleta tem para exibir sua beleza a natureza e morrer. A parreira de uvas roxas já abrigava seus instintos dionisíacos, era ali que ela simulava seu himeneu – o ritual das núpcias de seus sonhos - e se enfeitava com as folhas de uva nos cabelos. Unhas e dedinhos cravados na terra úmida, num exercício contínuo e inocente, cavoucava, cavoucava, cavoucava, cada dia mais e mais, uma vontade insaciável de chegar ao centro da Terra para descobrir o que havia por lá – mera necessidade de compreender um pouco mais de si mesma. A cana era descascada pelo seu pai quando ele ia visitá-la. Doce néctar masculino que a alimentava e a fortificava de tempos em tempos – como era necessário! No seu quarto azul e branco a cama conquistada depois de muita insistência era redonda e escondia em baixo do colchão revistas de mulheres nuas – fonte primeira de prazer e identificação da menina, que tinha seu retrato ampliado e pendurado na parede da sala. Toda linda, com uma testa enorme e o corpinho todo teso na segunda posição do balé.

A menina cresceu sob o signo solar de sagitário, viveu muitos amores, dores e aventuras. Passou a se alimentar do fogo, cusbindo-o, engolindo-o, deixando-o fluir por todo o seu corpo, se utilizando dele para encarar e recriar a mágica batalha de sua existência. A menina, agora mulher, puxa a corda do seu arco apontado na direção do

céu, e quando solta a corda atira mais alto do que o homem pode ver – para além das estrelas – lugar onde nascem todos os sonhos. Voando tão alto ela conquistou a ampla visão da águia dourada, se aproximou o máximo que pôde da fonte de irradiação da vida, assumiu o risco de queimar suas asas e queimou-se, aprendeu a conviver com as quedas e com a arte de viver chamuscada.

Depois de muitos embates e confrontos entre o céu, o fogo e o ar, num momento de trégua, de conexão com a terra e de necessidade de reconciliação consigo mesma, ela descobre que seu misterioso e polêmico nome significa: PEIXE. Coincidência ou não, neste mesmo momento, ela também se descobre como filha das águas de Janaína. Hoje ela tem o poder de caminhar sobre o mar, guiada de um lado por um forte e doce leão e do outro por uma linda mulher vestida com um manto azul. E assim, ela sabe que pode chegar a qualquer lugar, descobriu a força da delicadeza.

VOZ AO CORPO DE UM MUNDO
CORPO À VOZ DE UM MUNDO
CORPO À VOZ DE UM MUNDO
CORPO À VOZ DE UM MUNDO

Notas

⁴⁴ O relato abaixo é apenas um ponto de vista sobre a palavra Aruanda, com certeza existirão outros. Por se tratar da transcrição de um depoimento oral, existem alguns erros de concordância que, quando comprometeram a compreensão do texto foram corrigidos, mas alguns se mantiveram, em respeito ao regionalismos e às diferentes maneiras de expressão. Segue:

“Pedrinha miudinha de Aruanda auê

Lajeiro tão grande

Tão grande de Aruanda auê

Uma é maior, outra é menor

A miudinha é que nos alumeia.

Luanda é capital e a maior cidade de Angola, na África. A cidade tornou-se o centro do comércio de escravos da África para o Brasil entre 1550 -1850. No porto de Luanda os escravos eram reunidos, acorrentados, armazenados nos porões dos navios e enviados através do Atlântico para serem vendidos no Brasil. Nesse porto, os navios passavam por duas grandes formações rochosas – uma maior, outra menor – para entrar no alto mar. Para os escravos, Luanda estava gravada profundamente na sua memória como a última visão que tiveram de casa, seu último sabor de liberdade. Por esta razão, sempre que o escravo era transportado ao Brasil, ele recordava e falava de sua cidade africana “Luanda”. A escravidão continuou e, com o passar do tempo, as crianças que nasceram em escravidão nunca viram a África, nem a cidade chamada de Luanda. Duas ou três gerações em escravidão, a ideia de Luanda como uma cidade parecia completamente irreal. Quando eles ouviam os mais velhos falar de Luanda, não poderiam criar uma ideia de que uma cidade ou país onde as pessoas eram livres seriam semelhantes. Assim, eles imaginaram que fosse algum tipo de “céu” ou terra prometida. A ideia de ser capaz de voltar ao mundo da liberdade, um lugar mágico, tornou-se uma ideia que passou de boca em boca entre os escravos. O tempo e o contato com a língua dos brancos encarregaram-se de transformar Luanda em Aruanda na boca dos cativos e a ideia de Aruanda tornou-se uma visão forte, que sempre foi seguido por gritos de excitação, o som de “ê!” para dar ênfase. “Aruanda ê!” Seria, então, Aruanda o nome de Luanda pronunciado pelos escravos que chegaram da Angola para a escravidão no Brasil.” Disponível em <http://frecab.com.br/2012/10/aruanda-de-onde-vem-esse-nome/>

⁴⁵ Trecho da música *Meu Pai Oxalá*, de Vinícius de Moraes

⁴⁶ Trecho do canto de Toré *Passarinho tá*, da etnia Kariri-Xocó (AL). Gravado ao vivo na aldeia Kariri-Xocó, em Porto Real do Colégio/AL (2008), faixa 11.

Segue abaixo um relato sobre o ritual do Tore: “Os Kariri-Xocó, são um Povo Indígena de Cultura Musical, tendo no Toré sua representatividade maior. O Toré é um conjunto de cantos e danças indígenas que expressa os acontecimentos históricos, culturais, apresentando em forma de arte os fenômenos naturais do universo tribal. O canto conectado com a dança, harmonizado no espírito coletivo, praticado na energia nativa, derrama o suor no chão; os movimentos dos braços trazem a chuva refrescante do Inverno. O instrumento musical maracá é tocado de acordo com os batimentos cardíacos do coração, respeitando e seguindo o ritmo da vida. Quem traz o maracá na mão, está com o Planeta Terra em miniatura, simbolizada no coité. Girar este instrumento na mão é movimentar o mundo, trazendo o dia, a noite, fazendo mudar as estações - Verão, Outono, Primavera e Inverno. Os círculos dos movimentos da dança representam a circunferência da Terra, do sol e da lua, a aldeia, a maloca, o círculo da vida”. Nhenety Kariri-Xocó. Disponível em: <http://www.iteia.org.br/audios/kariri-xoco-canta>

⁴⁷ Trecho de Ponto cantado do Príncipe do Lençol, Encantado do Baião de Princesas da Casa Fanti Ashanti, São Luiz do Maranhão, gravado em 2002, com o grupo A Barca, gravadora CPC- UMES, faixa 02.

⁴⁸ Trecho da música *As Ayabás*, de Os Doces Bárbaros.

⁴⁹ *idem*.

⁵⁰ Trecho de Toré cantado *Dondozinha*, da etnia Kariri-Xocó (AL). Gravado na aldeia Kariri-Xocó, em Porto Real do Colégio/AL (2008), faixa 08. Disponível em: <http://www.iteia.org.br/audios/kariri-xoco-canta>

⁵¹ Música do Candomblé em homenagem a Iemanjá.

⁵² Apelidos, provocações e brincadeiras feitas por amigos de infância, parentes, amores e amigos atuais.

⁵³ Fala transcrita do filme *Waiking Life*, de Richard Linklater.

⁵⁴ Adaptação feita por mim, com base na leitura do capítulo *Das três metamorfoses* do livro *Assim Falava Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche

⁵⁵ O registro fotográfico que compõe o *Subjeto gráfico: Deixe-se acreditar*, corresponde à cena que recebeu o mesmo nome, e foi criada e apresentada, como parte do processo desenvolvido durante o Workshop Residência *O Ator performer – Dramaturgia do Desejo*. Este *Subjeto* foi criado como um manifesto e por meio de escrita automática, conforme foi descrito mais detalhadamente no capítulo anterior (ver potência 3, cap. 3). As fotos são de Angela Sassine e os atores, em ordem sequencial, são: Kalassa Lemos, Bárbara Berillo, Victor Joseph Moussawir, Silvia Baliello, Sandra Babeto e Daniel Bittencourt.

⁵⁶ O cantor e compositor Caetano Veloso, na canção “Gente”, completou os versos de Maiakóvski e escreveu: “Gente é para brilhar, não para morrer de fome”.

⁵⁷ Carta de Lygia Clark a Mário Pedrosa em 1967 in ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Artigo publicado em <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>, consultado em 15/05/2012.

⁵⁸ Trecho de um poema de Arnaldo Antunes presente no livro TUDOS, sem título e sem numero de página!

⁵⁹ *Kworo Kango* - Música dos Índios Kayapó do Pará, adaptada e gravada por Marluí Miranda. “O *Kworo* é um ritual que acompanha o ciclo da mandioca, desde seu plantio até a colheita. Durante este período o ritual se da todos os dias logo ao amanhecer, antes de se iniciar as atividades cotidianas e, ao entardecer. O canto é entoado por homens e mulheres que cantam e dançam frente a frente”. In: Encarte do Álbum: *Ihu Todos Os Sons* (1996).

⁶⁰ Trecho inspirado no texto *Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva - O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*, da Profa. Dra. Ciane Fernandes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não devemos, nem podemos, fazer coisa alguma que não nos torne mais fortes de corpo, mais alegres e melhores de espírito. Precisamos, e isto é o mais importante, evitar tudo quanto nos priva da alegria de viver, de tudo que nos obscureça o espírito, lhe tire a luz clara, e faça a cabeça brigar com o corpo.

Tuiavii

Tratamos ao longo deste estudo sobre processos capazes de promoverem a liberação de fluxo do *corpo-vida*, no trabalho criativo do atuante. Neste percurso, pude constatar que os impulsos do corpo (da vida), quando conectados ao movimento, ao ritmo, ao canto, e em contato com o *outro*, podem desestabilizar dicotomias e condicionamentos, gerar ações e potencializar a presença do atuante, esgarçando o sujeito e criando um estado de confluência entre corpo - voz - subjetividade - emoção - pensamento - intuição - espiritualidade - memória. Se este estado se mantém ou se intensifica, um fluxo energético começa a criar sinapses sensoriais, dissolução de bloqueios, permeabilidade, porosidade, escuta ativa, alargamento da percepção, flexibilização da subjetividade, liberação de fluxo do *corpo-vida*.

No entanto, nos perguntamos como manter este corpo liberado dos condicionamentos e bloqueios que limitam o seu potencial criativo, uma vez que estamos constantemente sujeitos a novas relações de poder? Foucault (2006) ressalta que o mais importante seria que estas relações fossem guiadas por “práticas de liberdade”. Para ele, a definição de tais práticas envolve uma conduta ética que ultrapassa os aspectos que privilegiam exclusivamente os processos de liberação, e indaga: “o que é a ética senão a prática da liberdade, a prática refletida da liberdade?”. E ainda: “A liberdade é a condição ontológica da ética. Mas a ética é a forma refletida assumida pela liberdade”. (FOUCAULT, 2006, p. 267).

Portanto, neste processo de revisitar as minhas escolhas artísticas e minha conduta ética diante da profissão de atriz, chego ao final desta pesquisa com a convicção, mesmo que seja no fluxo de uma utopia (que me move!), de que a busca pelo conhecimento envolve experiências e processos de autotransformação e de superação de si mesmo. As relações de saber/poder são

inevitáveis, o importante é que elas sejam móveis, e permitam aos sujeitos participantes, um deslocamento entre as diversas posições hierárquicas, e não se fixem ou se cristalizem, constituindo assim um estado de dominação (Idem). Encontrar a justa medida do exercício legítimo do poder, no sentido de não abusar deste poder com o intuito de explorar e subjugar o outro, mas de criar relações de solidariedade sinceras, relações de trocas intensas e crescimento mútuo, por meio de experiências compartilhadas.

Neste sentido, reafirmo a necessidade de experienciar modos de subjetivação menos ‘assujeitados’; acessar potências mais orgânicas, ancestrais e marginais; reconhecer a riqueza da miscigenação dos povos que nos constituem; valorizar “‘modos de ser’ que ainda representam uma alteridade radical em relação aos modelos dominantes”; me aproximar de formas de ser no mundo que, em alguma medida, ainda estão em conexão com os princípios que regem a vida, a natureza.

Como exemplo gostaria de relatar uma cena do filme *Terra Vermelha*⁶¹, em que índios *Guarani-Kaiowá* expulsos de suas terras, após algumas décadas, retornam reivindicando a retomada da mesma. Onde antes era o habitat natural desses povos da floresta, agora é propriedade particular de um fazendeiro. Eles acampam no acostamento entre a rodovia e uma área desmatada para o plantio da lavoura. Todos os dias os índios têm que atravessar a cerca e percorrer esta área para buscar água no rio, ‘dentro’ da fazenda. Inevitavelmente estabelece-se uma tensão e, no momento do confronto, o fazendeiro diz que aquela terra foi conquistada por seu avô, que a deixou para o seu pai e que, portanto, ela é sua propriedade de direito. Como resposta, os índios o encaram, permanecem em silêncio por um momento, um deles se abaixa, pega um punhado de terra e come, vagarosamente.

⁶¹ O filme *Terra Vermelha*, de Marco Bechis, é uma produção Brasil-Itália. Baseado em fatos reais e recentes, sobre a onda de suicídios entre os índios Guarani-Kaiowás do Mato Grosso do Sul, que expulsos de suas terras originais e “confinados em reservas, não têm muito do que precisam para sobreviver, como as amplas áreas para a caça e o contato com a terra onde estão enterrados os seus ancestrais”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nOCFZWF_Wb4>. Outro relevante registro sobre esta mesma questão é o documentário: *À Sombra de um Delírio Verde, uma* “denúncia contundente da ação das transnacionais do agronegócio da cana-de-açúcar (o ouro verde) e seus efeitos no contexto de violência no estado do Mato Grosso do Sul”. Disponível em: <<http://vimeo.com/32440717>>.

A ação do indígena deixa claro que a sua relação com a terra não é de posse, de controle e exploração, muito ao contrário, ele não se vê separado dela, por isso a come. Ele é a própria terra, ela é o seu corpo, sua casa, sua vida, uma extensão dele próprio. A capacidade sensível deste índio, de inter-relacionar-se com a terra, não seria a própria experiência do *corpo vibrátil*? Em que “o outro, é uma presença que se integra a nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos”? Dissolvendo “as figuras de sujeito e objeto e com elas aquilo que separa o corpo do mundo”?

E não seria esta a relação que o *ator autocriador*, na prática do seu ofício, e na vida, deveria cultivar consigo mesmo e com o *outro*⁶²? E que neste processo, ele não atuasse como se estivesse “‘separado’ da relação com esses parceiros (como se houvesse um lado ‘de fora’, ou lugar objetivante) e, muito menos, como ‘manipulador’ desses elementos (como se houvesse um lugar de trabalho separado do lugar de ‘afetação’)”?

E para desenvolver este potencial sensível de “perceber o outro e reagir intimamente de acordo com esta percepção”, não seria necessário a este ator um trabalho sobre si mesmo, no sentido de superar os seus próprios limites e condicionamentos e ‘arrancar’ a “significância que cola na alma, assim como o organismo que cola no corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 26) e o impedem de reinventar-se no aqui e agora de cada nova experiência?

No início da pesquisa, eu ainda não tinha clareza de que minhas inquietações e insatisfações estavam me conduzindo num percurso que romperia com alguns constructos representativos do fazer teatral. Ou seja, que o caminho ao qual eu me propus trilhar me levaria a experimentar processos criativos, no âmbito do teatro, mas sem contar com três dos seus sólidos pilares: o personagem, o texto dramático e o autor. Hoje tenho clareza de que estas inquietações estavam conectadas ao meu desejo de vivenciar um processo de autogestão, colocando

⁶² Conforme diálogo já estabelecido com Tatiana Motta Lima, no capítulo 1, este *outro* pode ser considerado como: “parceiros materiais (textos, sequências, companheiros, espaço físico, etc.) e imateriais (imagens, sentimentos, sensações)” e memórias.

em xeque condicionamentos, modelos e padrões, testando as minhas potencialidades, sem precisar esperar por nenhum tipo de comando, sugestão ou indicação, seja no âmbito do teatro - de um personagem, de um diretor ou de um autor, seja no âmbito da vida - de um pai, de um chefe, de um deus ou de um ideal.

Portanto, a busca pela reinvenção de parâmetros éticos e estéticos em conexão com as forças da natureza, com forças primordiais que tem como princípio a afirmação da vida – o canto, a dança, o ritmo, imbricados com modos de ser/fazer, pode ser um caminho possível para estabelecermos “práticas de liberdade”.

Considerando esta pesquisa como o “engatinhar” de uma investigação que acaba de nascer, espero que os próximos passos me levem de encontro não só aos antropólogos, artistas e pesquisadores (como Darcy Ribeiro, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Pierre Verger, Antônio Risério, Glauber Rocha, Graziela Rodrigues, Richard Schechner, José Celso Martinez, *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, entre tantos outros) que debruçaram seu olhar sobre a cultura dos povos afro-ameríndios, como também e, sobretudo, à experienciar diretamente, as práticas e ritos próprios destes povos. Em busca de uma

aproximação capaz de evocar a memória de uma experiência possível ao homem. Possibilidade de abrir-se às ressonâncias que nos fortalecem. Revelar nossas angústias e buscas comuns. Criar laços de amizade entre aqueles que vislumbram caminhos semelhantes. (QUILICI, 2004, p. 203).

Desejo então, que esta pesquisa tenha continuidade, ganhe aprofundamento e se desdobre em experiências artísticas e pedagógicas que possam ser compartilhadas no âmbito da universidade e da vida.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando M. *Corporeidade da Voz: Voz do Ator*. Campinas: Editora Komedi, 2007.

_____. Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator. *Revista Moringa: teatro e dança*. Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, João Pessoa, vol. 1, n.1, p. 103-116, jan./jun. 2010.

ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

_____. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARRENECHEA, Miguel Angel. *Dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. Nietzsche, corpo e subjetividade. *O Percevejo*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-18, ago./dez. 2011.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOND, Fernanda Coutinho. *A busca por um teatro da não-representação: uma perspectiva filosófica da arte do ator*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

CAMPO, Giuliano. MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *O cuidado de si: por uma hermenêutica mais próxima do sujeito*. *FAP Ciência - Revista científica*. Apucarana, 2008. Disponível em: <http://www.fap.com.br/fapciencia/002/edicao_2008/007.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2012.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*, com Claire Parnet. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1, São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. 28 de novembro de 1947: como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 3, 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol.4. São Paulo: Ed 34, 1997.

DERRIDA, Jaques. O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. In: *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema laban/bartenieff na formação e pesquisa nas artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação*. Comunicação oral no GT: Territórios e Fronteiras, V Congresso da ABRACE/UFMG, Belo Horizonte, 2008.

FORTES, Tiago Moreira. O corpo é um instrumento de trabalho do ator? *O Percevejo*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Rio de Janeiro, v.2, n. 1, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. A Ética do Cuidado de si como prática de liberdade. In: *Ética, Sexualidade e Política*. Col. Ditos e Escritos, vol. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-287, 2006.

_____. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2012.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FUGANTI, Luiz. O Corpo em Devir. *Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, São Paulo, vol. 7, n.1, 2007.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. FLASZEN; POLLASTRELLI (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. El Performer. *Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, Cidade do México, ano 3, n.11-12, 1993.

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

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Ed. Summus, 1982.

_____. LOWEN, Leslie. *Exercícios de Bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante*. São Paulo: Ágora, 1985.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche a grande política da linguagem*. Palestra realizada no programa Café Filosófico, TV Cultura, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/2009/03/31/por-que-repensar-a-linguagem-pode-ser-a-maior-das-revolucoes-nietzsche-e-a-grande-politica-da-linguagem-viviane-mose/>>. Acesso em: 13 abr. 2012.

MOTTA LIMA, Tatiana. Atenção, Porosidade e Vetorização: por onde anda o ator contemporâneo. *Revista Subtexto*. Belo Horizonte, n. 6, ano IV, dez. 2009.

_____. *Cantem, pode acontecer alguma coisa: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards*. Palestra realizada durante o Festival de Inverno de Ouro Preto, Ouro Preto, jul. 2012.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. *Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, São Paulo, v. 9, 2010.

_____. *Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade*. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2010.

_____. A noção de Escuta: afetos, exemplos e reflexões. *ILINX – Revista do Lume / UNICAMP*, Campinas, v. 2, 2012.

_____. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Madras, 2005.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, São Paulo, v. 7, n. 1, 2007.

PESSOA, Fernando. *O Eu Profundo e os Outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores Discretos da Subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.

_____. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Percurso - Revista de Psicanálise*. São Paulo, v. 16, n. Ano VIII, p. 43-48, 1996. Disponível em: <<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>>. Acesso em: 15 maio 2012.

_____. 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, 1999. Disponível em: < <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/>>. Acesso em: 15 maio 2012.

_____. Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre outro/s*, XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 128-147, 1998.

SANTANA, Fabio Melo. *Percurso múltiplo uno: estudo do modo cênico e do processo de criação geradores da encenação Velôsidade Máxima*. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAC/UFBA, Salvador, 2007.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado*. 2ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SCHEURMANN, Erich. *O Papalagui: discursos de Tuiavii, chefe de tribo de Tiavéa nos mares do Sul*. Tradução Luiza Neto Jorge. Lisboa: Antígona, 2012.

VARLEY, Júlia. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

ANEXO A - Relação dos workshops, vivências e rodas de estudo, relacionados às práticas desta pesquisa:

1) **Workshop-residência: “O Ator Performer: Dramaturgia do Desejo”**- ministrado por Silvana Abreu, entre os dias 18 e 22 de julho de 2011, no Instituto Gaia Revida em São Francisco Xavier - São Paulo.

O foco do workshop era trabalhar o processo criativo do ator a partir de uma abordagem corporal e autoral, para identificar e potencializar o que cada ator/performer tem de mais expressivo e único. “O objetivo é que o performer esteja tão comprometido com a criação (corpo-voz-pensamento-emoção-intuição) que a cena seja necessariamente intensa, autêntica, prazerosa, alegre e vibrante.”

Silvana Abreu é Atriz, Performer, Diretora, Professora e Produtora Teatral. Coordena o Núcleo Gaia da Cia. Silvana Abreu, companhia permanente de pesquisa e criação teatral. Tem formação em Mímica Total e Teatro Físico com Luis Louis. Participou do “Manifesto da Mímica Total”, é atriz, autora e diretora do espetáculo-solo “Risco de Vida”, diretora do premiado “Sintoma”. Idealizou e produziu o Projeto Solos do Brasil, coordenado por Denise Stoklos, criando o espetáculo-solo “Micro-Revolução De Um Ser Gritante”, inspirado na obra de Clarice Lispector. Mantém colaboração e parceira com o filósofo Luiz Fuganti e a Escola Nômade de Filosofia. Disponível em: <<http://www.silvanaabreu.com/p-c-silvana.htm>>.

2) **Workshop “Corpo-Voz”** - ministrado por Giuliano Campo, entre os dias 02, 03 e 04 de maio de 2012, durante o *Festival Latino Americano de Teatro Ruínas Circulares* na Universidade Federal de Uberlândia - Minas Gerais.

Uma abordagem sobre a metodologia do trabalho corporal e vocal, denominado *Alfabeto do Corpo*, iniciado pelo mestre polonês Zygmunt Molik, que foi durante 25 anos, preparador vocal e ator principal da companhia *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*.

Giuliano Campo é professor da Escola de Criação em Artes da Universidade de Ulster – Reino Unido. É Phd (por Paris e Roma) ator, escritor e diretor. Ex-

pesquisador associado do British Grotowski Project, sediado na Universidade de Kent, Reino Unido. É membro do European Theatre Research Network (ETRN) e do Leverhulme International Research Network em colaboração com a escola do Teatro de Arte de Moscou (MXAT). Integrou a International School of Theatre Anthropology (ISTA) em 2005, sob direção de Eugenio Barba, na Polônia. É autor do livro-DVD “Zygmunt Molik’s Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski” (Routledge, 2010). Disponível em: <http://www.filte.com.br/programacao_detalhes.aspx?id=87>.

3) **“Tambor e Cantos Xamânicos”**, ministrado por Marcus Fraga, nos dias 14 e 15 de julho de 2012, no Espaço Luanda em Uberlândia MG.

O foco da oficina está na construção do próprio tambor e no aprendizado de toques, rituais e canções xamânicas.

Marcus Fraga é artesão de tambores xamânicos, terapeuta xamã e condutor de cerimônias de Inipi (Tenda do Suor), Roda de Cura e Chanupa (Cachimbo Sagrado). Reconhecido por seu trabalho já construiu tambores para alguns dos maiores nomes do xamanismo no Brasil e no mundo. Ministra oficinas, cursos e seminários sobre tambores e xamanismo. Disponível em: <<http://www.terramistica.com.br>>.

4) **“Ação Intencional – um encontro de trabalho com o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, com Thomas Richards e Mario Biagini**; O trabalho aconteceu nos dias 17 e 18 de julho de 2012, durante o Festival de Inverno de Ouro Preto - MG.

“O objetivo da oficina foi proporcionar o aprimoramento das técnicas de atuação através de cantos antigos da tradição afro-caribenha”. Disponível em: <http://www.festivaldeinverno.ufop.br/>

“Atualmente o *Workcenter* é formado por 18 artistas de 9 países e com diferentes bagagens culturais, envolvidos com o trabalho em tempo integral. É composto por duas equipes, a *Equipe de pesquisa focada na Arte como Veículo*, conduzida pelo Diretor Artístico do *Workcenter*, Thomas Richards, e o *Open Program*, conduzida

pelo Diretor Associado, Mário Biagini.” Disponível em: <<http://www.theworkcenter.org/two-teams.html>> , tradução minha.

“Thomas Richards é o Diretor Artístico do *Workcenter*. É Bacharel em Artes pela Universidade de Yale, Mestre em Artes pela Universidade de Bolonha e Doutor pela Universidade de Paris VIII. Começou seu aprendizado com Jerzy Grotowski em 1985 e foi a força motriz fundamental na pesquisa sobre a Arte como Veículo”. Disponível em: <<http://www.theworkcenter.org>>.

“Mario Biagini é Diretor Associado do *Workcenter*, teve uma contribuição central na pesquisa prática sobre a Arte como Veículo por mais de vinte anos. Grotowski confiou a Biagini responsabilidades artesanais e pedagógicas que o levaram a liderar uma equipe de trabalho no Workcenter em 1987, como diretor e ator principal. Além de suas contribuições artísticas para o Workcenter, Biagini foi muitas vezes o tradutor de Grotowski em encontros públicos e ajudou-o na tradução e revisão de seus textos.” Disponível em: <<http://www.theworkcenter.org>>.

5) “**Roda de Estudos sobre Xamanismo**”- conduzida por Luísa Galvão, com metodologia sistematizada por Léo Artese; em 16 encontros, um por semana, entre outubro de 2012 e fevereiro de 2013.

“MISSÃO: Estudar e praticar a sabedoria das antigas tradições xamânicas, adaptadas ao mundo contemporâneo e ao atual estágio da alma humana. Buscar o "Espírito Essencial" que está dentro de nós mesmos, na natureza e em todos os seres, criando uma atmosfera sagrada que permita ir além do racional para obter maior equilíbrio físico, emocional, mental e espiritual. Aprender uma nova forma de viver, compreendendo melhor a linguagem e a essência do xamanismo, estabelecendo comunicação com outros níveis de realidade, a fim de obter conhecimento, poder pessoal, equilíbrio e saúde e encontrar a Medicina Pessoal.” Disponível em: <<http://espacoluanda.blogspot.com.br/>>.

6) “**Eco do Silêncio**”- ministrado por Julia Varley (*Odin Teatret*), nos dias 12,13,14 e 15 de setembro de 2012 durante o Festival Solos Férteis – Brasília DF – 2012.

Julia Varley é integrante do grupo teatral dinamarquês *Odin Teatret*, desde 1976. Além de atuar e dirigir espetáculos, ela ministra workshops em universidades e festivais de teatro em diversos países. Sintetizou sua experiência em demonstrações de trabalho, dentre elas O Eco do Silêncio. Desde 1990, participa da concepção e organização da ISTA (International School of Theatre Anthropology), sob direção de Eugenio Barba. É uma das fundadoras do Magdalena Project. Editora do *The Open Page* e autora do livro *Pedras d' água - Notas de uma atriz Odin Teatret*, lançado no Brasil pela Editora Dulcina - Brasília 2010. Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk>>.

ANEXO B - *Subjetos sonoros - CD*