

Mônica Medeiros Ribeiro

Professora Adjunta do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG e docente do Programa de Pós Graduação PROFARTES UDESC. Assessora de Movimento do espetáculo *Tio Vânia*.
monicaribeiro@yahoo.com

Compondo com vestígios - relato de processo

RESUMO

Este texto trata da experiência de organização da preparação corporal e assessoria de movimento do Grupo Galpão na montagem de *Tio Vânia*, e tem como objetivo promover desdobramentos reflexivos a partir da prática e do ato de rememorar-la. A metodologia foi inspirada nas ações da crítica genética aplicadas aos estudos teatrais por via da análise do meu caderno de artista-professora.

RESUMEN

Este texto explora la experiencia de organizar la preparación corporal y asesoramiento de movimiento del Grupo Galpão en el montaje de *Tío Vânia* y tiene como objetivo promover acontecimientos reflexivos a partir de la práctica y del acto de recordarla. La metodología fue inspirada por las acciones de la Crítica Genética aplicada a los estudios teatrales por medio de la análisis de mi caderno-de-artista-profesora.

“Na memória está o vivido e o sonhado. Portanto, toda memória é ficcional.”
Bartolomeu Campos de Queiroz.

No dia 11 de novembro de 2010, iniciei a prática como preparadora corporal e assessora de movimento cênico da montagem *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, junto ao Grupo Galpão. Rememorar esse trabalho com objetivo de construir uma reflexão teórica advinda da experiência no fazer, implica permitir descontinuidades, lacunas, e até mesmo imprecisões. O ato de trazer para o presente uma ação passada implica invenções, que, ao meu ver, não retiram o mérito desta reflexão, mas sim incrementam o acontecido com novos agenciamentos. A imaginação é processo corporal que incita associações e promove um estado de entrecruzamento entre conceitos e práticas.

Com intuito de operar a partir de alguma concreitude, optei por recorrer aos vestígios do processo registrados em meu caderno de artista-professora. Panek (2005) e Jorente (2009) auxiliam a compreensão desse tipo de documento apontando-o como espaço que suporta correlatos do processo criativo operado pelo autor. No caso em questão, o caderno de artista-professora foi território de registros dos modos de treinamento, de observações sobre singularidades de cada ator, anotações de comentários da direção, imagens sob a forma de desenhos de corpos, deslocamentos, cenas.

No entanto, a investigação por meio de registros porta uma ilusão de resgate do acontecido. Talvez não seja possível resgatar ou reviver a experiência. Como já dito, constroem-se novos agenciamentos a partir da análise do vestígio compreendido por via de registros. Trata-se, portanto, de nova experiência do processo, uma vez que registrar não é replicar o real, mas criar outras realidades

a partir do vivido. Desdobramentos do processo. Então, exercito a composição deste texto por meio da afecção que os vestígios do processo me provocam. Vestígios esses que indicam o tracejado do processo da experiência vivida.

Restos e rastros

O estudo de processos por via da coleta e análise de índices sob a forma de registros é característico das ações da crítica genética que, desde os anos 1990, parecem invadir o campo das investigações teatrais (FERNANDES, 2013). A crítica genética no âmbito teatral faz com que os registros sob a forma de desenhos, garatujas, frases ou palavras soltas obtenham estatuto de documento arquivado. Importa ressaltar que esse tipo de resto, que se acessa por meio do registro, permite imprecisões, esboços e até mesmo ausências como elucida Féral (2013). As lacunas perceptíveis na análise dos traçados registrados permitem o apontamento para o futuro tanto daquele momento, quanto do agora. Além disso, perceber a ausência é condição necessária da atuação genética no âmbito das artes cênicas nesse tipo de documento primário. Não trato com evidências e sim com pistas.

Mas o estudo genético estrito aplicado às investigações dos processos de criação de espetáculos com vistas a constituir um dossiê demandaria análise de cadernos de anotação dos atores, da diretora e até mesmo do cenógrafo e figurinista. Aqui, atuo movida pela tentação arqueológica que a crítica genética incita, pautando-me na investigação do processo de construção de um treinamento corporal para os atores do Grupo Galpão e de uma assessoria de movimento cênico

para a diretora Yara de Novaes. Desse modo, tateei sobre os vestígios de imagens de movimentos, anotações de treinamento e de comentários da direção para fundamentar “experencialmente” o texto presente.

Vale dizer, que tal fundamentação não se adequa a modelos que demandam delineamentos de completude e certezas. Como dito anteriormente, o trato com rastros sublinha aqui a lida com processos inacabados, os quais podem ser qualificados como abertos, podendo promover devires corporificados. Os rastros percebidos pelos registros denotam tentativas de reter o efêmero. Ainda que essas tentativas possam ir de encontro a um dos qualificativos proeminentes da arte cênica, a efemeridade, consideramos, em conformidade com Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013), que o estudo dos registros é imprescindível na pesquisa dos processos. Assim, essa escrita resulta do olhar sobre tentativas de deter o transitório.

Preparar corpos para a cena

É fundamental assegurar-nos que ao dizer corpos, refiro-me ao sujeito, corpo-mente, que, afetado pelo ambiente, promove ações no e para o mundo, num processo eminentemente relacional. A preparação corporal no campo do teatro parece ter seu início instituído por via das ações criativas de Klauss Vianna junto a grupos de teatro do Rio de Janeiro nos anos 1960 (TAVARES, 2008). Vianna propiciou a mesclagem entre procedimentos da dança e do teatro que hoje fundamentam trabalhos como o aqui referido.

Com formação em dança pelo *Trans-forma Centro de Dança Contemporânea* e em teatro junto ao grupo Oficina Multimédia (GOM)¹, minhas propostas de preparação corporal têm sua fundamentação metodológica na interface entre dança e teatro, uma vez que foi a partir desse diálogo que efetivei estudos do movimento para o ator. A experiência no GOM impactou minhas propostas especificamente no que se refere ao trabalho com a Rítmica Corporal proposta por Ione de Medeiros (RCIM). Assim, procedimentos que promovem o aprimoramento da consciência corporal por via da sensibilização cinestésica, organização corporal, desenvolvimento do controle motor por meio de práticas de coordenação e lateralidade, a prática da escuta, da coordenação espaço-temporal, da precisão rítmica fazem parte do meu repertório de treinamento.

Neste contexto, o treinamento é tratado a partir da noção de Yuasa (1987) quando o relaciona a modos de fazer associados ao aprimoramento da própria personalidade. Treinar o corpo do ator é, portanto promover o cultivo da ação-pensamento-sentimento com vistas a enriquecer o testemunho da própria experiência prática. Não basta executar as sequências propostas, mas sim saber-se na ação, o que implica possibilitar desdobramentos a partir do treino.

Isso posto, é necessário dizer que a preparação do corpo deve ser compreendida no plural: preparação de corpos. Isso se deve a que, ainda que possa recorrer a tarefas destinadas a todo o grupo, não espero respostas similares e tampouco unanimidade de aprimoramento. Pretendo uma prática que seja aberta às diferenças. Também sugiro que o termo preparação possa ser visto como um momento, anterior à etapa de criação propriamente dita dos elementos da cena, que porta garatujas que poderão migrar para o espetáculo. Por exemplo, exercitar a busca por alinhamentos particulares que acomodem cada um dos corpos presentes poderá ter correlatos nas posturas e desenhos corporais dos personagens construídos. A prática de flexibilizar as próprias posturas e hábitos corporais pretendeu gerar possibilidades inventivas no desenho corpóreo de Astrov, Helena, Maria Vassiliévna, Serebriákov, Sônia, Teléguine e Tio Vânia.

Especificidades do treinamento proposto

Sendo o Grupo Galpão composto por atores com vasta experiência em atuação cênica e um histórico de formação circense, as práticas corporais sempre estiveram presentes em seus processos de criação. Compor um treinamento específico para eles com vistas a prepará-los para a cena do *Vânia* demandou a construção de um processo que portava, de maneira consciente, descontinuidades de modos de fazer.

Recorri a conhecimentos culturais orientais disponíveis no ocidente, e, portanto, adaptados a nosso “jeito brasileiro” de duas práticas que considero flexíveis o suficiente para servirem à diversidade de corpos de um grupo como o Galpão. A primeira é o conjunto de cinco exercícios denominado de *Ritos Tibetanos* e que foram a princípio praticados por monges tibetanos. O objetivo dessa prática é o exercício físico e respiratório com foco na con-

centração, por meio da estimulação dos centros de energia do corpo: os chacras (KELDER, 2004). Kelder, que aprendeu os ritos com os lamas no Tibete nos anos 1930, sugere que inicialmente os movimentos devam ser feitos com três repetições de cada um deles, aumentando esse número progressivamente até completar 21 repetições. Uma vez que esses exercícios podem ser adaptados aos corpos de cada ator, em relação ao número de repetições e amplitude, e são indicados para pessoas de todas as idades, por meio deles, busquei iniciar o trabalho com a atenção ao próprio fazer, o aquecimento corporal e a tonificação com fortalecimento muscular. Sendo cada um dos movimentos uma posição na qual se permanece por alguns segundos, trabalha-se com segurança, uma vez que não há muito movimento articular e a posição pode ser auto-monitorada pelo ator.

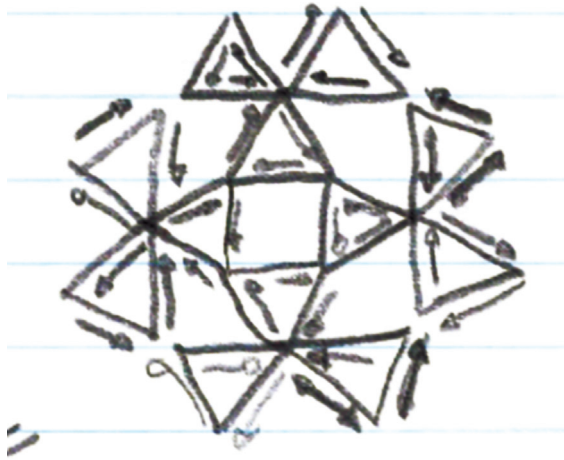
A outra prática que compôs o processo do treinamento refere-se aos exercícios preparatórios para a prática do *Tai Chi Chuan*, experienciados por mim na década de 1980 com a professora Maristela Botelho². Ciente de não estar propondo a prática milenar, primeiro por não ter essa capacitação e segundo por não ser esse o objetivo, os exercícios foram realizados com a finalidade de promover sensibilização motora por meio da flexibilização articular. Por serem de fácil execução, possibilitarem um suave movimento dos segmentos corporais trazendo, pouco a pouco, a atenção para o momento presente do ensaio, esses exercícios tornaram-se a base da preparação corporal.

Além disso, estabelecemos rotinas de exercícios isométricos constituídas por séries com flexão, inclinação, rotação e extensão de coluna, flexão e extensão de quadris, abdução de membros

inferiores e contração abdominal. Ressalto que esse tipo de movimento também é adequado a um trabalho preventivo para lesões, promovendo também a tonificação do corpo. Os exercícios isométricos possibilitam a autocorreção durante sua realização, dado que não há movimento dos segmentos corporais.

Seguia-se a essa parte do treinamento a *Ritmica Corporal de Ione de Medeiros*³ para proporcionar a experiência corporal da atenção compartilhada. Exercícios de coordenação espaço-temporal com importante demanda de percepção do coletivo por meio do movimento rítmico compõem a RCIM. O treino da escuta ativa (MUNIZ, 2004) possibilita que o participante aprenda a aproveitar o acaso, o inesperado. Praticar a RCIM no contexto da preparação corporal de atores implica a consideração de que ela promove o aprimoramento da capacidade de estar disponível para os estímulos externos associada à capacidade de aproveitá-los esteticamente em ações cênicas. Portanto, o treino de resposta às provocações, auditivas e visuais, não é realizado para alcançar uma velocidade objetiva, mas sim para tornar o corpo “poroso” ao ambiente, propiciando um estado de prontidão. A velocidade aqui estará refletida na capacidade de responder prontamente, da maneira mais adequada, ao estímulo. Não basta reagir ao estímulo, mas sim tomar decisões, fazendo escolhas em um curto espaço de tempo. Assim, reitero que a noção de adequação não tem relação, a *priori*, com o erro ou acerto, podendo revelar ações inventivas que escapam a essa dicotomia.

As constantes variações nas proposições da RCIM demandam flexibilidade atencional, uma vez que rompem o curso da expectativa. O surgimento da demanda inesperada distancia a possibilidade de



Desenho 1: Triângulos para as 4 frentes.
Fonte: Caderno de artista-professora da autora.

respostas mecânicas e exige que o sujeito esteja alerta, em estado de presença e, portanto, apto a dialogar com o proposto (RIBEIRO, 2012). A prontidão que a RCIM provoca refere-se à capacidade de engajamento do sujeito na experiência do fazer atento.

Considero que essa etapa do treinamento é fundamental para o trabalho da cena, pois se exercita o estar no aqui e agora de modo cognitivo e afetivamente engajado na experiência. Além disso, a RCIM, por meio das *Figuras Geométricas*, trabalha de modo intenso a relação corpo-espaço, promovendo desenvoltura para os desenhos cênicos e atenção compartilhada.

A atenção compartilhada torna estético o processo cognitivo da atenção, subjetivando-o ao demandar a percepção nas tomadas de decisão em grupo. O participante não realiza a tarefa se não estiver atento a si próprio, aos demais participantes e ao exercício proposto. Deve-se saber de si e do outro durante o fazer, testemunhando a ação coletiva.

Um dos exercícios geométricos praticados foi o *Triângulos* de frente para todas as paredes do quadrado da sala. O resultado da figura desenhada no espaço pretendia ser algo como o desenho a seguir (Desenho 1). Vale ressaltar que essa figura deve ser multiplicada pelo número de atores em ação, o que conferiu ao todo do movimento uma complexidade espacial instigante e desafiadora.

Assessoria de movimento cênico: trabalho sobre o mínimo

A assessoria de movimentação cênica é um trabalho no qual não há qualquer possibilidade de preparação prévia. É uma prática de colaboração criativa que acontece durante o processo. A assistência é geralmente prestada ao diretor da cena, mas a ação se dá na mediação das ideias de atores e direção. Não é um espaço para que eu necessariamente me coloque criativamente em relação à estética da cena. O meu trabalho é buscar auxiliar os atores e diretores a dar concretude corporal aos seus objetivos estéticos. Foi na Cidade do México, nos anos de 1990, que comecei a utilizar esse termo,

seguindo o aconselhamento de José Acosta - diretor teatral do Grupo Taller del Sótano (MEX/DF), para nomear minha colaboração artística nos processos de montagens teatrais e de dança.

Retomando a reminiscência do processo vivido, seguiam-se a essa preparação exercícios de improvisação com elementos gestuais e de ocupação no espaço. Evitando descrever e mostrar sentimentos por meio dos gestos e ações espaço, os atores eram convidados, por Yara de Novaes, a ocupar-se com o fazer. O estar na experiência do fazer tornava-se então a tarefa mais difícil, pois parecia que não dependia de aprendizagem prévia. O aprendizado era diário e impactado por distintos fatores como o grau de dificuldade de vinculação com a situação do personagem, a dificuldade de estabelecer com clareza as circunstâncias dadas ou mesmo o estado de ânimo dos atores e equipe. Artesanato do ator. Como apropriar-se de um gesto sendo capaz de esculpi-lo de modo coerente para si próprio e para as demandas da obra? Como desfazer-se de gestos habituais como, por exemplo, um pé teimoso que sempre voltava seus dedos para dentro revelando um lado não desejado para a cena? O que fazer com os braços que pareciam ter vida própria, e, por certo, bem agitada? E mãos que teimavam em ilustrar o que o texto já dizia?

Quando nesse trabalho o objeto de treinamento e construção poética elegido foi o gesto, tive em mente a abordagem delartiana que o distancia de mera gesticulação das extremidades e o dota de sentido, de motivo, uma vez que nele se correlaciona ação e emoção. O trabalho com o gesto que corporifica também pensamentos somados aos afetos foi delineado a partir de três elementos: o peso, o espaço e o tempo. O peso foi explorado aumentando ou diminuindo o grau de contração muscular presente no movimento gestual. O exercício com gestos grandes ou pequenos gerou desenhos com distintas possibilidades de construção de sentido no espaço. E o mesmo ocorreu a partir do jogo com as velocidades, repetições e principalmente as pausas.

O gesto interrompido foi, por exemplo, motivo potente para um momento do trabalho cênico de Sônia, interpretada por Mariana Muniz. A interrupção nos pareceu ter mais sentido, tanto para a atriz quanto para a cena, que a repetição veloz de um movimento assoberbado de mãos. No entanto, até chegarmos a esse silêncio visual passamos por esboços.

Também com Fernanda Vianna, que trabalhou sobre a composição de Helena, os gestos dos quadris, da pelve, dos ombros e os pequenos movimentos da cabeça estiveram no meu foco de observação. Com Eduardo Moreira, atentamos para os pequenos movimentos das mãos e pés. Para cada um dos atores,

a gestualidade que tornava protagonista uma parte de seu corpo tornou-se o ponto de contato entre o olhar de fora, da diretora e meu, e o sentido da cena que buscávamos construir com aqueles corpos. Consideramos que poderíamos atentar os atores para concentrarem sua atenção cines-tésica nesses pontos dinâmicos, pois considerávamos que por meio deles perceberíamos o movimento interno dos pensamentos e sentimentos.

Trabalhamos também com pequenos gestos associados a uma sonoridade circunstanciada. Esses gestos foram pouco a pouco permeados pelos textos da obra, de maneira que em um momento restou o gesto do texto e a pausa do corpo. Logo, Novaes pediu aos atores para passarem toda a obra com o texto que lembrassem, somados a comentários sobre o dito, o visto, e o não visto, mas sentido. Gesto do texto e gesto do corpo associaram-se numa cena tipicamente distanciada.



Houve a etapa em que as ações corporais dos atores - que labanianamente envolvem razão, emoção e movimento (RENGEL, 2003) - foram invadidas por interjeições, respirações, repetições de fragmentos tanto do movimento do corpo quanto da voz. O experimento não compôs o espetáculo, mas possibilitou a migração de certa imprecisão que começou a qualificar de "orgânica" as ações corporais no espaço-tempo da cena. Salientamos que orgânica refere-se aqui a uma ação na qual operam, de modo concomitante, o pensamento e o movimento (DAL FORNO, 2002, p.39), somados ao sentimento da emoção. Percebíamos que a voz e o movimento estavam tão inter-relacionados que um tinha o poder de bloquear ou liberar o fluxo do outro. Buscávamos o equilíbrio entre esses micromovimentos dos segmentos corporais associados à voz. Tarefa essa que nada tinha de programada, acontecendo sempre no calor da cena, no ato da percepção vinculada a ação.

Desenho 2: Interrompendo gesto/Mariana Muniz
Fonte: Caderno de artista-professora da autora.

Final do relato

A investigação prática com os gestos de partes do corpo, de olhares, a tentativa de perceber como estava a respiração concomitante ao texto proferido, atentou-me para a importância do trabalho sobre o mínimo. Preparar o corpo de um ator não necessariamente implica horas de suor associadas a exaustiva movimentação. O movimento suave, a imobilidade atenta, o micromovimento dos gestos podem ocupar o lugar dos “grandes saltos”. Ainda que na cena possa passar despercebido o tempo dedicado ao treino, é possível capturar a artesanaria das torções, angulações e mudanças tônicas que ressaltam a tridimensionalidade daqueles personagens.

A preparação para essa obra deu-se a partir da necessidade de contemplar as diferenças entre os integrantes do grupo e, ao mesmo tempo, promover uma experiência de coletividade. Assim, as práticas elegidas importavam mais por incluírem a todos que por um objetivo ulterior que desembocasse seguramente na cena. Considero que, nesse trabalho, a cena tinha que ser composta na sua duração. Por isso à assessoria cabia espreitar à espera de momentos corporais significativos, registrando suas trajetórias para que essas pudessem ser percorridas em nova passagem. Trata-se de trabalho de escuta que visa resoluções e problematizações de cenas. Desse modo, a assessoria de movimento cênico depende do vínculo construído entre atores, diretora e assessora, pois operada no processo, acontece por via do diálogo.

Naqueles meses, meu olhar esteve voltado para mãos, faces, pés, olhares, ombros, colunas, cadeiras, deslocamentos e pausas os quais tentava reunir em sequências, gestos, ações-pensamentos-sentimentos. Ciente da pluralidade que caracteriza o acontecido, importou-me aqui apresentar fragmentos não lineares da experiência vivida entre corpos.

NOTAS

¹ www.oficcinamultimedia.com.br

² <http://www.institutomineirodetaichi.com.br/>

³ http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8ZBHP9/m_nica_medeiros_ribeiro_tese_2012.pdf?sequence=1

REFERÊNCIAS

DAL FORNO, Adriana. *A organicidade do ator*. 2002. 89 f. (Dissertação. Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

FÉRAL, Josette. A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. 2013.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e Gênese da Cena. *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, maio/ago. 2013

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. *R. bras. est. pres.*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013.

JORENTE, M. J. V. *Tecnologías, Mídias, Criação e Hipertextualidade na transformação da informação em conhecimento interativo*. 2009. 244 f. (Tese. Doutorado em Ciência da informação) – Faculdade de Filosofia e Ciência, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

Kelder P. *A Fonte da Juventude*. São Paulo: Best Seller; 2004. 382 p.

MUNIZ, M. L. *La improvisación como espectáculo: principales experimentos y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*. 2004. 395 f. (Tese. Doutorado em Teatro). Facultad de Filología y Letras, Universidad de Alcalá de Henares, Madri, 2004.

PANEK, B. O livro de artista e o espaço da arte. In: III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. ANAIS. Curitiba, 2005.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, Mônica M. *Corpo, Afeto e Cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros: Entrelaçamento entre Ensino de Arte e Ciências Cognitivas*. 2012. 318f. (Tese. Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Klaus Vianna e a preparação corporal do ator : um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. *ouvirOUver*. Uberlândia. P.12-29.2008.

YUASA, Y. *The Body: toward an eastern Mind-Body Theory*. Tradução Shigenori Nagamoto; Thomas P. Kasulis. New York: State University of New York Press, 1987.