

KEISERMAN, Nara. Rio de Janeiro: UNIRIO/ Depto de Interpretação Teatral, Professora Associada; RIBEIRO, Mônica Medeiros. Belo Horizonte: UFMG/ Depto de Artes Cênicas, Professora Adjunta; TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Rio de Janeiro: UNIRIO/ Depto de Interpretação Teatral, Professora Adjunta; TOURINHO, Lúcia Losada. Rio de Janeiro: UFRJ/Depto de Arte Corporal, Professora Adjunta.

Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística

RESUMO:

Este artigo propõe um panorama da função de preparação corporal do ator e de direção de movimento, a partir de reflexões e investigações de quatro pesquisadoras brasileiras. Partindo de nossas experiências no teatro e na dança, percorremos tanto as influências e ascendências históricas, quanto as vertentes contemporâneas na prática de preparação corporal e de direção de movimento no Brasil e em alguns contextos estrangeiros. Descrevemos a demarcação da “preparação corporal/direção de movimento” como campo, outrora reconhecido como “expressão corporal”, nos anos 1970. Por meio de uma análise cruzada dos procedimentos, conceitos e teorias que fundamentam as práticas dos profissionais e pesquisadores da área, mostramos que é necessária a criação de um metadiscurso que abarque a complexidade dessas funções e estimule a pesquisa na área. Observamos a profusão de competências dos profissionais do setor, oriundos de campos diversos tais como a dança, as artes marciais, o teatro, o circo e a educação somática. Porém a inexistência de bacharelados voltados para a formação de profissionais para estes ofícios, e a escassa produção bibliográfica da área, sobretudo em língua portuguesa, são empecilhos ao seu futuro desenvolvimento. Afinal, salientamos a ausência de categoria específica para estas funções nos prêmios nacionais de teatro. As funções de preparação corporal e direção de movimento são ocasionalmente mencionadas e premiadas, porém, sempre em categoria especial.

PALAVRAS-CHAVE: Preparação Corporal; Direção de Movimento; Teatro; Dança.

Physical preparation and movement direction: training and artistic practice

ABSTRACT:

This article proposes an overview of the functions of physical preparation and movement direction, based on reflections and investigations of four Brazilian researchers. Starting from our own experiences in theatre and dance, we describe the influences and historical background of physical preparation and movement direction, as well as contemporary aspects of these practices, in Brazil and some other countries. We describe the emergence of “physical

preparation/movement direction” as a field, formerly recognized as “body language” in the 1970s. Through a cross-analysis of the procedures, concepts and theories that underlie the practices of professionals and researchers in this area, we demonstrate the need for a meta-discourse that encompasses the complexity of these functions and stimulates research on the topics. We observe a wealth of competencies in professionals of this sector, who come from a variety of fields such as dance, martial arts, theatre, circus and somatic education. However, the absence of bachelor degrees to form future professionals of this craft, and the lack of academic publication on the subject, especially in Portuguese, are significant barriers to its further development. Finally, we point out the absence of a specific category for these functions in the National Theatre Awards. Physical preparation and movement direction are, however, sometimes mentioned and rewarded, as a one-off, in a provisional category.

KEYWORDS: Physical Preparation; Movement Direction; Theatre; Dance.

Preparação corporal e direção de movimento: do que se trata?

Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)

O campo da preparação corporal nas artes cênicas costuma ser abordado a partir do treinamento corporal. Sob essa perspectiva, verificam-se inúmeras publicações, conforme: Alschitz (2017); Barba e Savarese (2012); Bogart e Lindau (2017); Burnier (2001); Féral (2000); Giuliano e Molik (2012); Grotowski (1992); Laport e Beutenmüller (1974); Lecoq (2010) e Zarrilli (2010), só para citar algumas. Todavia, não é possível encontrar, com a mesma frequência, publicações sobre a direção de movimento no Teatro.

É no cenário anglo-saxão que o campo da direção de movimento, ou *movement direction*, vem sendo teorizado. Neste contexto, a pesquisadora Ayse Tashkiran (2015, 2016) traçou o perfil histórico dessa função, cuja emergência na Inglaterra advém, entre outros, do legado de Rudolf Laban, em 1954, com a seminal *director of movement* Geraldine Stephenson, que regia o trabalho do coro na peça “The York Mystery Plays”. Outra influência é a corrente francesa de Jacques Lecoq, que tem na figura de Claude Chagrin, em montagens como “The Travails of Sancho Panza” (1969), a assinatura da mímica e movimento (*mime and movement*), junto à William Hobbs, responsável pelas lutas. Função esta, denominada atualmente como direção

de luta, ou seja, *fight direction* (Elkin, 2013; Unwin, 2013). Uma terceira vertente aponta para uma interface entre a dança e o teatro, que pode ser observada na trajetória da coreógrafa Kate Flatt, ao levar para o trabalho de movimento em montagens teatrais e óperas, o conhecimento adquirido no balé.

Se a cena francesa tem em Jacques Lecoq um dos grandes expoentes da preparação corporal no teatro europeu do século XX, é oportuno mencionar sua formação em Educação Física, o que remete ao cruzamento entre o esporte e o teatro. Seu percurso como pedagogo do movimento se inicia em 1947, quando ministrou expressão corporal na escola de L'Éducation par le Jeu Dramatique (EPJD), fundada por Jean-Louis Barrault. Como ele relata em seu livro: “esporte, movimento e teatro, já estavam, para mim, associados” (Lecoq, 2010, p. 28).

Encontramos, ainda, rubricas como *coach* (Proust, 2012, p. 51), originária da prática esportiva e do meio empresarial, e olhar exterior gestual (*regard extérieur gestuel*), que vieram se juntar ao termo coreografia (*chorégraphie*), na cena teatral francesa. Sobre isso, o casal pioneiro de coreógrafos da dança moderna, Françoise e Dominique Dupuy¹, reflete sobre a dificuldade em encontrar o lugar destas funções durante os ensaios em “montagens teatrais”². O conflito maior parece ser a delimitação de fronteiras e “até onde você pode ir, sem entrar em competição, e que isso ainda seja interessante para você” (Dupuy apud Tavares, 2010, p. 226).

Em contexto nacional, a trajetória do coreógrafo ao diretor de movimento figura no livro *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor* (Tavares, 2010). Este livro retrata o percurso do coreógrafo Klauss Vianna, durante duas décadas (1967-1988), quando atuou como coreógrafo, preparador corporal, ator e diretor no teatro brasileiro. O levantamento de sua obra no teatro identificou 32 montagens, das quais 24 encenadas no Rio de Janeiro, entre 1967 e 1979. A reconstituição e análise desta fase carioca revelou a própria genealogia da função de preparador corporal, definida progressivamente na variedade de

¹ Os Dupuy colaboraram na década de 1950 à 1960 com o teatro e a ópera na França.

² Sobre a atuação dos Dupuy como coreógrafos no teatro, ver Dupuy (2002).

termos que ele assinou, em contínuo processo de reinvenção de seu ofício. De coreógrafo moderno autodidata, forjado no balé clássico de Belo Horizonte, na década de 1950, Klauss Vianna batizou seu trabalho no teatro ao longo de 20 anos com, aproximadamente, oito termos³ distintos. A análise-reconstituição desta trajetória contribui para o reconhecimento de algumas especificidades deste campo no Brasil.

Neste ponto, é de suma importância apontar para o ineditismo no estudo das trajetórias de inúmeros profissionais que vêm atuando desde os anos 1950, quiçá antes, nas funções de coreografia, preparação corporal e direção de movimento no teatro brasileiro. Um levantamento de figuras pioneiras revelaria uma diversidade de gêneros e estilos, cujas vertentes poderiam ser identificadas na cena contemporânea, contribuindo para o reconhecimento desta função pela crítica especializada e sua legitimação, como categoria permanente no teatro brasileiro.

Provocar esse deslocamento, migrando o foco da discussão do treinamento corporal para os profissionais que realizam os ofícios de coreografar, preparar e dirigir o movimento corporal, no teatro brasileiro, constitui o tema deste artigo.

Eu organizo o movimento⁴?

Nara Keiserman (UNIRIO)

O que segue é uma escrita de experiência. Assumo uma fala coloquial, prescindindo de referências bibliográficas. A exceção é o site de consulta todoteatrocarioca⁵, para verificação exata das datas dos espetáculos citados.

Vou falar de uma forma que abrange, principalmente, o teatro comercial, na produção de espetáculos que fazem temporada nos teatros convencionais. Há afirmações eventualmente apropriadas para o teatro de grupo. Ao final, me reporto à pergunta que dá título a essa fala: “eu organizo o movimento”?

³ Coreografia, dinâmica corporal, expressão corporal, preparação corporal, direção corpo/espço, direção, criação e direção da técnica corporal e direção e [sic] movimentação corporal.

⁴ *Tropicália*, de Caetano Veloso.

⁵ <http://www.todoteatrocarioca.com.br>. Acesso em 8/11/2018.

Início contando alguns fatos, omitindo os nomes das pessoas envolvidas, por isso ser irrelevante. Importa a época e o exemplo:

1986 – Uma professora de movimento de grande prestígio é convidada por um diretor, igualmente reconhecido, para dar o aquecimento para os atores, no início de cada ensaio. Os atores não vão. Chegam para a hora do ensaio.

1986 – Dois profissionais de prestígio, diretor e diretora corporal – denominação que consta no programa da peça. Dizia-se que eles não ensaiavam juntos e que ele desmanchava tudo que ela havia criado no ensaio da véspera.

1994 – O diretor musical avisa à diretora da peça que “agora, diretor musical não dá mais aulas para o elenco.” Haviam trabalhado juntos antes e ele orientava os vocalizes das atrizes.

2002 – Ensaio. Elenco e diretor com sólidas carreiras no teatro e na TV. Num dado momento, uma jovem sobe ao palco e passa a indicar à atriz como ela deveria se movimentar. A atriz, parada, olhando, parece dizer: “ah, o que se tem que aturar. Trabalho há anos sem precisar que alguém me diga onde colocar os braços”.

Em setembro deste ano de 2018, o Grupo de Pesquisa Artes do Movimento⁶ organizou o *I Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro*, na Escola de Teatro da UNIRIO. Compareceram 54 pessoas, entre profissionais que atuam primordialmente nessas funções (eram a maioria), profissionais iniciantes e estudantes.

Quando e para que nos chamam? No primeiro exemplo, para “dar o aquecimento”. Ouvi no *I Encontro* que às vezes a preparadora/preparador é como um salva-vidas. Os ensaios já andados, sua função é promover harmonia no elenco; resolver algumas cenas; ajudar especificamente uma ou mais

⁶ Formado por Enamar Ramos, Nara Keiserman, Joana Ribeiro, Adriana Bonfatti, Juliana Manhães, Tatiana Motta-Lima, Ana Achcar, Dorian Mendes, Mona Magalhães e Carmela Soares – todas da Escola de Teatro da UNIRIO.

atrizes/atores, com dificuldades corporais na sua atuação. Não é assim que queremos trabalhar, apagando incêndio.

O que queremos. A “pessoa do corpo” está no projeto desde sua concepção, de que participa junto com os outros criadores. Deste modo, tem afinidades com a linguagem, aposta na importância e relevância do que vai ser criado, interessa-se vivamente pelos processos que vão levar até a obra que se quer criar. Trabalha, nos ensaios, ainda e mais uma vez, lado a lado com o diretor. Mas não é o diretor. Qual a diferença? Tenho atuado como diretora de movimento e como preparadora corporal. Quando dirigi *A incrível bateria – histórias de Carnaval* (2008), chamei Patrícia Costa para fazer a preparação corporal. Havia ali uma especificidade. Eu queria que toda a locomoção dos atores fosse realizada nos passos do samba. Patrícia foi além disso e, nos ensaios, via o que eu não via – e me considero com um olho bom para ver, fruto de mais 50 anos (nossa!) como professora de Movimento⁷. Aquilo era uma felicidade para mim! Porque eu estava ocupada com outras coisas, obviamente: a concepção da cena, a ocupação do espaço, os tempo-ritmos, as intenções de falas e gestos das atrizes/atores, a inserção musical, enfim, aquilo que faz um diretor.

Tenho trabalhado com Demetrio Nicolau, na Companhia Pop de Teatro Clássico, que manteve intensa produção de 2000 a 2012.⁸ Ali, sou realmente co-criadora e minha atuação como preparadora, ou como diretora de movimento, se dá totalmente de acordo com as necessidades que a própria obra oferece⁹.

⁷ Chamava-se Expressão Corporal. Esta denominação foi se modificando. Tema importante para uma pesquisa: o que foi determinando as modificações nos nomes das disciplinas de Corpo nas Escolas de Teatro no país? Quem se habilita?

⁸ Com produções da Companhia Pop ganhei o Prêmio Shell, Categoria Especial pela Direção de Movimento de “Auto do novilho furtado”, de Ariano Suassuna e o Prêmio Maria Clara Machado, Categoria Especial pela Preparação Corporal de “A menina que perdeu o gato”, de Marcos Apolinário, ambos em 2002.

⁹ Nossa primeira parceria foi em “Duas Mãos”, 1997, com direção e dramaturgia de Demetrio Nicolau. Fiz a “Manipulação de Objetos”. Um espetáculo com estética próxima do realismo, em que a manipulação dos objetos se inseria numa dimensão além da cotidianidade. <http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/7053/duas-maos> Acesso em 8/11/2018

Quando estou na preparação corporal, minha tarefa é exatamente essa: vem antes e pretende familiarizar os atores com as técnicas que serão acionadas; ou criar corporeidades que são a base para o que virá – nem sempre são personagens, mas figuras nitidamente elaboradas.¹⁰ Não se trata de dar o aquecimento. Isso, os atores podem fazer sozinhos e há os que fazem e os que não fazem. Não acredito que se possa obrigar. O que tenho feito, quando necessário, é enfatizar as vantagens do aquecimento, principalmente se todos fizerem juntos. E sugiro os movimentos que me parecem adequados para o que virá depois – isso é óbvio. Trata-se, sempre, de aquecer - para o quê? Conheço atrizes/atores que, seja qual for a peça, realizam um mesmo tipo de aquecimento. Estes servem, de maneira inegável, para instalar um estado criador. É como o figurino que se estiver devidamente imantado, ao colocá-lo, o personagem (ou figura, ou o que for) se instala. Assim, a sequência sempre repetida. Ela contém a energia correspondente ao estado de disponibilidade criativa que se harmoniza com o espírito daquele que a realiza. Com isso eu quero dizer que cada um deve ter a sua própria sequência. Não adianta fazer a do outro.

Na Direção de Movimento, acompanho todo o processo de trabalho, interferindo em questões que vão além do Corpo, propriamente, mas incluem a sua relação com o espaço e o tempo, principalmente, e ainda a incontornável imbricação entre atitude corporal e emissão vocal. A distância entre o braço e o tronco, por exemplo, a direção do olhar, então, nem se fala! - iluminam ou perturbam a intenção da fala.

Nas duas situações de trabalho, trata-se de considerar de onde se parte e aonde se quer chegar. No meio, trabalho, muito trabalho.

De onde se parte? Ideia, material literário, etc. Para nós, do Corpo, o ponto de partida é cada uma das atrizes/atores – com tudo o que isso traz e que não preciso listar. Lidamos com Pessoas, com Artistas Criadores da Cena. Quanta

¹⁰ Em entrevista para Fabiana Valor, ao redor de 2004, afirmei que considero o meu trabalho extremamente visível. A peça começa e logo se vê que há em cena Corpos vivos, com qualidades e desenhos específicos e elaborados. Ela me disse que eu tinha sido a única dos entrevistados a dizer isso. Ao contrário, todos consideravam seu trabalho invisível.

riqueza, ó senhor, depositada em confiança nas nossas mãos. É claro: nem sempre há confiança. Como lidar com isso? Como estabelecer harmonia e confiança em relação a nós e entre cada uma dessas Pessoas, que estão ali dispostas a serem atravessadas, às vezes rasgadas, por eventos/emoções imprevisíveis e nem sempre desejadas? De novo: ó senhor! Tenho me apoiado numa atitude que me sustenta e dá sentido ao que faço: a amorosidade. A certeza manifestada em gestos, ações, atitudes e palavras que estamos todos juntos com um único objetivo: criar uma obra que nos torne, e aos que nos assistirem, pessoas melhores. Trabalhar de um modo que torne clara a adesão a uma alteridade sem julgamentos.

Aonde se quer chegar? Há um projeto, há um vislumbre mais ou menos claro do resultado, da obra. Mas acredito que é o próprio trabalho que se oferece. Cabe a nós perceber, acreditar e realizar com todo o empenho e alegria.

E no meio, trabalho e muito trabalho. Pedagogias? Metodologias? Procedimentos? Ouvi, no *I Encontro*, menção a exercícios que sempre funcionam para promover uma relação melhor entre os atores. Sim, cada um de nós tem um repertório de exercícios, de jogos, propostas, com seus objetivos claros e que podem, certamente, atender a algumas necessidades específicas. Pessoalmente, não gosto de lançar mão de exercícios que costumo usar em sala de aula. Não gosto de me sentir dando aula. Não considero produtivo que os atores, profissionais, se sintam como se estivessem em sala de aula. O trabalho é para a obra, não é para a atriz/ator. Não vejo contradição com o que afirmei acima, do trabalho nos tornar pessoas melhores. Isso é consequência da entrega para um bem maior: a arte da cena, a obra que está sendo criada.

Então, que pedagogia é essa? Simples, a pedagogia da preparação corporal, a pedagogia da direção de movimento, que considero diferentes para cada “de onde se parte e aonde se quer chegar”. Assim, a cada trabalho, começa-se do zero. Vou acionar, de início, minhas experiências e referências, as técnicas que conheço. E, em seguida, elementos mais sutis, como a percepção do outro, as atrizes e atores com quem estou num contato corpo a corpo, através do meu

olhar e da minha escuta; minhas intuições, inspirações – atenta e receptiva às ideias e imagens que vêm não se sabe de onde. Assim, cada pedagogia, com suas metodologias e procedimentos parece pertencer exclusivamente a cada trabalho que se realiza.

Voltando à pergunta: eu organizo o movimento? Num trabalho como o nosso, partindo do Movimento, esse “eu” é muitos, e atua sobre uma organização, que se oferece como um chão seguro para que, então, a criação espontânea, intuitiva, inspirada possa de fato acontecer - e em conexão incontestável com a obra.

Preparação corporal: o exercício de uma escuta

Mônica Medeiros Ribeiro¹¹

As práticas corporais na construção de conhecimento em teatro têm sido meu objeto de estudo ao longo dos últimos 30 anos. Seja como preparadora corporal, como professora da área de estudos do corpo e, principalmente, como atriz-dançarina e assessora de movimento cênico, o corpo cênico e seus estados de presença me provocam movimentos rumo a pesquisas interdisciplinares para se pensar o estatuto do corpo e do movimento nas artes da cena. Ao estudar os processos corporais como atenção, memória, tomada de decisão, prazer e outros, envolvidos na construção de conhecimento corporificado durante a Rítmica Corporal, inter-relacionei ensino de teatro e ciências cognitivas durante minha pesquisa de doutorado no PPG Artes da UFMG (2008-2012).¹² Desde 2004, atuo na Graduação em Teatro nas disciplinas de estudos corporais – que incluem consciência corporal e improvisação corporal – e de pesquisa em artes cênicas.

¹¹ Professora da Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

¹² RIBEIRO, Mônica Medeiros. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros - entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. Tese de Doutorado. Pós-Graduação da Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, UFMG. 2012. Profa. Dra. Lucia Pimentel (orientação) e Prof. Dr. e neurocientista Antônio Lúcio Teixeira Júnior (coorientação).

O meu contato com a prática de preparação corporal começou no final dos anos 1980, no âmbito do teatro de grupo. Em 1986, entrei para o *Grupo Oficcina Multimédia*¹³ como atriz-dançarina, tendo me formado no *Transforma Centro de Dança Contemporânea*, de Marilene Martins, e feito o curso de teatro na Escola de Teatro, de Pedro Paulo Cava. Esse grupo foi criado em 1976 e trabalha com a integração das linguagens artísticas (teatro, música, artes visuais e dança, tendo participantes de todas elas). A rotina de trabalho do grupo sempre incluiu três momentos: o que chamamos de preparação corporal, que compreende o trabalho com a voz; práticas de criação e aprimoramento de cenas/peças em andamento. Essas práticas constituíam o ensaio que ocorria diariamente, com exceção de domingo, com duração de cinco horas. Essa era a época forte do teatro de grupo em Belo Horizonte, que começou no Brasil na década de 1960, período em que trabalhávamos diariamente durante várias horas, sem financiamento algum.

Após três anos de grupo, comecei a ser responsável pelo momento da preparação corporal dos atores-dançarinos. Tinha então a tarefa de “prepará-los” para o momento da criação. E de que constituía esse “preparo”? Tendo realizado o curso de dança moderna no *Transforma*, escola referência de formação em dança de Belo Horizonte naquela época, somado a cursos na *Corpo Escola de Dança*, no *Primeiro Ato Centro de Dança*, e junto à dançarina-pesquisadora Dudude Herrmann eu partia da dança para organizar sequências que tinham como objetivo aquecer, fortalecer, proporcionar resistência física, incrementar a consciência corporal de modo a deixar o ator-dançarino “pronto” para o momento da criação. No *Grupo Oficcina Multimédia*, no qual permaneci como atriz-dançarina por oito anos, fui aprendendo, entre outras coisas, a prática da RÍTMICA CORPORAL. A rítmica corporal a que me refiro possui fortes traços dalcrozianos e proporciona um trabalho profundo com a atenção. Foi organizada pela diretora-musicista Ione de Medeiros a partir de sua experiência na *Fundação de Educação Artística*, escola de música de Belo Horizonte. Por meio dessa prática nos disponibilizávamos de modo integral para a troca, para

¹³ Ver em: <http://oficcinamultimedia.com.br/>

a conversa corporal com os demais atores, com a música, o espaço, os objetos; e esse treino nos colocava em estado de criação diariamente.

Durante esses anos, dada a experiência paralela em diversas práticas corporais, pude organizar procedimentos para a preparação corporal a partir da dança moderna/contemporânea, dos exercícios preparatórios do *Tai Chi Chuan*, dos movimentos dos Ritos Tibetanos, dos exercícios da Rítmica Corporal e de propostas de Improvisação com o movimento/voz. Então, trabalhei em vários espetáculos do *Grupo Oficina Multimédia* propondo uma preparação constituída de três momentos: prática de alinhamento/fortalecimento/alongamento e flexibilização do movimento; prática de Rítmica Corporal e improvisação com o movimento. Por meio desse trabalho, comecei a atuar como assistente de direção desse grupo. Nessa função, além de preparar os atores, eu precisava estar atenta para contribuir com o DESENHO DE MOVIMENTO na cena e com a construção da GESTUALIDADE de cada ator-dançarino. Assim, fui aprendendo, com a prática, a lidar com o que chamo de ARQUITETURA DO GESTO rumo a uma POÉTICA DAS TONICIDADES, pois minha contribuição visava, especialmente, a poética em construção. Ainda que propiciasse um momento de aprimoramento das consciências corporais, no plural, de fortalecimento muscular e treinamento cardiorrespiratório — que possibilitava que falássemos e dançássemos durante a cena —, o trabalho era artesanal, no sentido de estar focado na construção do movimento, do gesto para a cena.

Então, passei a considerar que não trabalhava exatamente “preparando” os atores-dançarinos para algo, mas sim ASSESSORANDO o processo de construção gestual dos atores-dançarinos e músicos e também contribuindo com o processo de criação das cenas, no que se refere ao desenho de movimento. Foi na minha vivência como atriz junto ao grupo de teatro *Taller del Sótano*, na Cidade do México, que comecei a chamar meu trabalho de “preparação corporal” para atores de ASSESSORIA DE MOVIMENTO CÊNICO, conforme indicado pelo então diretor do grupo, José Acosta. A partir dessa época me vejo mais como assessora de movimento, tanto dos atores quanto do diretor da cena (quando há). Essa ideia de assessoria, de certa maneira, borrou a distinção

entre as etapas, com as quais eu trabalhava antes, de aquecer, fortalecer, disponibilizar o corpo e criar. Cada um desses momentos permaneceu em meus trabalhos como preparadora/assessora de movimento cênico, mas meu olhar passou, mais precisamente, a mirar a cena. Isso implica que não era suficiente eu ter um repertório de práticas a serem experimentadas junto aos atores-dançarinos com os quais eu trabalhava. Era necessário desenvolver uma percepção a contrapelo do processo de construção do espetáculo. Precisava partir da potência estética de cada coletivo com quem trabalhava, da natureza da obra a ser criada/montada, para então pensar procedimentos de assessoramento do ator e do diretor. De certo modo, a partir de conversas, acompanhamento do processo de criação, construção de um imaginário da obra, eu ia percebendo como e por quais vias eu poderia assessorar o processo de criação individual e coletivo do grupo de trabalho (fosse do próprio *Multimédia*, ou do *Galpão*, da *Cia 5 cabeças*, de Belo Horizonte, do *Grupo 3*, de São Paulo, ou do *Taller del Sótano*, do México ou *Carpa Theater*, de Viena). Desde logo, vislumbrei que o repertório que eu trazia — constituído pela Dança Moderna, exercícios preparatórios do *Tai Chi Chuan*, Ritos Tibetanos, Rítmica Corporal e procedimentos de Improvisação com o movimento — era e ainda é meu manancial para compor uma proposta de assessoria específica para cada processo de criação do qual participo. Mas, o refinamento da arquitetura do gesto, essa artesanaria, é feito a partir da lente constituída pelo imaginário da obra, por meio de toques, dicas sussurradas ao pé do ouvido, todos esses propiciados por um exercício de ATENÇÃO AFETIVA E INVENTIVA ao outro.

Então tenho pensado que o trabalho do preparador, do assessor e até mesmo do diretor de movimento é pautado especialmente por esse exercício de atenção afetiva e inventiva à cena, aos atores-criadores e, quando há, aos diretores. Essa experiência atencional é desenvolvida somente com um saber da prática. Um saber proveniente de uma escuta do gesto, do movimento do outro com vistas a contribuir para a construção de uma poética das tonicidades, uma poética do corpo cênico. A atenção precisa ser aqui compreendida não como uma atenção focada e restrita a um único ponto. Trata-se de uma atenção flutuante, que opera também nas bordas, podendo então viabilizar a

percepção daquilo que facilmente poderia nos escapar. Uma atenção que se revela também por meio de uma empatia cinestésica, aquela que se dá na conversa pelo movimento. Ela é afetiva porque é movida pelo o que o outro me provoca, e inventiva porque favorece atualizações, variação nas repetições e proposições coerentes com cada sujeito da cena. Isso não se faz sozinho. O trabalho do preparador/assessor de movimento é, a meu ver, necessariamente construído no ENTRE CORPOS, mobilizado pelo afeto da invenção e de natureza relacional. Por isso, penso e problematizo a ideia de que o preparador irá preparar o corpo do outro. Considero que o corpo do outro é o meu próprio corpo quando escuto suas demandas e potencialidades. Não preparo o outro, mas preparo a mim mesma num exercício contínuo de atenção afetiva e inventiva. Então, num movimento recursivo, me atualizo com a escuta do outro para poder assessorá-lo em seu processo de construção de sentido por meio do movimento na cena.

Desse modo, penso na urgência de aprofundamo-nos no estudo desses processos de assessoria de movimento rumo à sistematização e compreensão de teorias e metodologias que já se encontram corporificadas na prática. Pensar sobre o que fazemos, problematizar experiências é uma via para podermos compartilhar esses saberes também por meio da letra escrita no âmbito acadêmico. Pois as práticas de preparação corporal, direção de movimento e assessoria de movimento são realizadas fora da academia há muitos anos, mas ainda carecemos de reflexões acadêmicas no âmbito da Pós-graduação, na publicação de artigos e livros no Brasil.

É fundamental, diante disso, pensarmos na formação acadêmica do assessor de movimento cênico, do preparador corporal. Podemos destacar o curso de especialização da Faculdade Angel Vianna¹⁴ - *Pós-graduação Lato Sensu Preparação Corporal nas Artes Cênicas*¹⁵ - como precursor, mas podemos ampliar. Considero que a conversa com os artistas da cena que praticam a preparação corporal, com os atores e dançarinos que a vivenciam, com os

¹⁴ Pós-graduação *Lato Sensu* Preparação Corporal nas Artes Cênicas. Implementada em 2009, encontra-se em sua nona turma, com cerca de 180 egressos. Sobre isso ver Tavares (2013, pp. 55-68).

¹⁵ <http://escolaangelvianna.locaweb.com.br/blog/?p=2341>

diretores de cena seja fundamental. O sujeito que realiza essa prática a tem feito desde a década de setenta e oitenta fora da academia. O que nos cabe como artistas na academia? Trabalhar na reflexão teórica com vistas a difundir mais um saber das artes da cena? Viabilizar formações acadêmicas? Fomentar a visibilidade do trabalho do assessor de movimento, que, de tão integrado na cena, torna-se quase imperceptível para o espectador e crítico de arte? Como considerar a inter, quiçá, transdisciplinaridade, presente na constituição desse saber de maneira a não confiná-lo num campo específico de conhecimento, como parecem querer estudiosos do movimento de outras áreas? Pensar essa prática requer o exercício do diálogo entre os sujeitos dos saberes diversos que a compõem, dança, teatro, artes marciais, circo, ginástica, práticas somáticas, rítmica, meditação.

Considero, assim, fundamental inserirmos na agenda da pesquisa em artes da cena a problemática da preparação corporal e seus desdobramentos de maneira que possamos ter mais representatividade e trocas no âmbito da produção de conhecimento artístico nas universidades.

Projeto Preparação Corporal para Atores

Lígia Tourinho (UFRJ)

O Projeto *Preparação Corporal para Atores* atua nos campos da pesquisa artística, científica e extensão universitária e é desenvolvido mediante parceria entre os cursos de Dança¹⁶ e de Direção Teatral¹⁷ da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Viabilizada por este projeto, a preparação corporal dos atores para as montagens de final de curso de alunos diretores é realizada por alunos das graduações em dança. É uma iniciativa que conta com o apoio de duas bolsas Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC/UFRJ) e uma bolsa de monitoria. A coordenação é da Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho e conta com a participação da Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza.

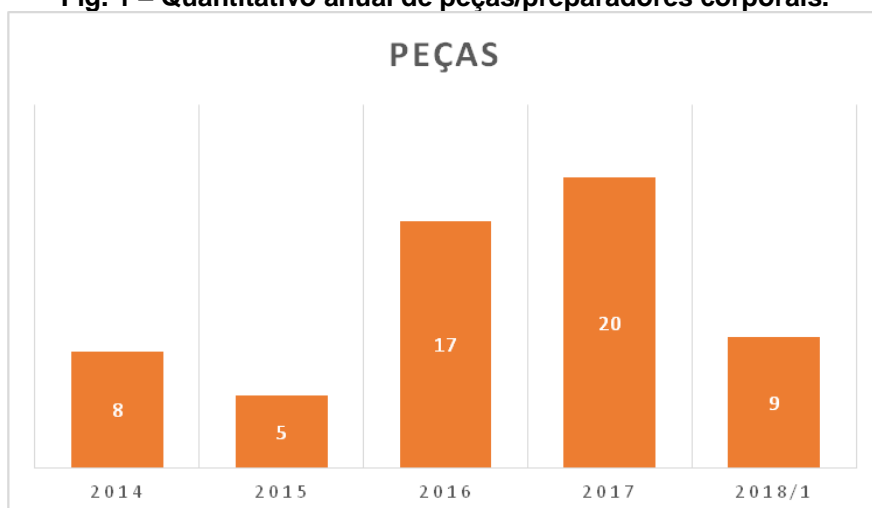
¹⁶ Existem três graduações em Dança na UFRJ: Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança. Ver em: <http://dancaufrj.com.br/>

¹⁷ <http://www.eco.ufrj.br/index.php/2015-07-21-20-02-16/direcao-teatral>

Este projeto atua de forma interligada aos Projetos de Extensão em produção cultural da “Mostra Mais” (1º Semestre) e da “Mostra de Teatro” (2º Semestre) do Curso de Bacharelado em Direção Teatral da UFRJ. São ações extensionistas de continuidade, com repercussão na UFRJ e fora dela. A sala Vianinha, da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ), transforma-se em um pequeno teatro. Os alunos formandos em Direção Teatral levam, ao encontro do público carioca, suas produções artísticas. Os projetos ocorrem no final dos semestres e estão relacionados às duas últimas montagens obrigatórias dos alunos. O público espontâneo da cidade ocupa a ECO nestes períodos para ver a produção dos jovens diretores.

Desde 2014, os alunos dos cursos de Dança atuam regularmente nos projetos dos alunos diretores. Geralmente, os atores que participam das montagens vêm de diferentes locais da cidade, de fora e de dentro na UFRJ, e o público da mostra também é variado. Os alunos da Dança, ao atuarem nestes projetos, entram em contato direto com a cena teatral da cidade, com os jovens diretores, com atores de fora dos muros da UFRJ e com o público. Desde seu surgimento, 59 peças (Fig. 1), receberam preparadores corporais dos cursos de Dança. No fim do segundo semestre de 2018, cinco novas peças com preparação dos alunos da Dança, serão acrescentadas a este quantitativo.

Fig. 1 – Quantitativo anual de peças/preparadores corporais.



Fonte: Lígia Tourinho.

Para participar, os alunos matriculam-se em uma disciplina optativa que oficializa o vínculo e a carga horária dedicada à atividade. Escolhem uma montagem para atuar e desenvolvem atividades de instrumentalização e orientação. Os alunos (preparadores corporais) envolvidos no projeto possuem uma intensa carga horária de atividades e deslocam-se constantemente entre os *campi* universitários da Cidade Universitária (Ilha do Fundão) e da Praia Vermelha (Urca), para realizar os ensaios e as atividades do projeto. Este alunato mantém-se em contato direto com as atividades de instrumentalização e orientação voltadas para o desenvolvimento de suas preparações corporais. Muitos dos espetáculos criados acabam tendo uma vida para além dos muros da universidade, realizando temporadas em teatros e participando de festivais de teatro, universitários ou não.

A preparação corporal é um dos pontos de contato entre a dança e o teatro. É uma prática cujo campo teórico ainda se apresenta escasso, e com tensionamentos entre as fronteiras da preparação corporal, da direção de movimento e da coreografia para teatro. As especificidades da dança e do teatro se integram na medida em que é necessária a condição básica de desbravar o corpo. Neste sentido, é imprescindível discutir sobre a predisposição do corpo em relação à experiência. Experimentar é conhecer de novo, buscar novas relações, sentir de uma nova forma a experiência em si mesma. É preciso acreditar no que é invisível para torná-lo visível, sentir o que não é concreto para transformá-lo em real, possibilitar a viagem para dentro de si mesmo para explodir os sentidos e expressar o calor das imagens produzidas. Essa necessidade de crença nas sensações do corpo e nos acontecimentos da cena se dá pela própria necessidade de transformação do corpo do atuante.

Um processo artístico que tenha como fim a construção de uma obra cênica pressupõe o encontro entre a equipe de criação para o desenvolvimento da obra, para o acontecimento cênico. O diretor artístico desenvolve a estrutura deste encontro, entrelaça os alicerces para o desenvolvimento da obra, define a equipe, as questões a serem trabalhadas, os conceitos gerais, prepara a

estrutura dos ensaios e desenha um caminho pretendido para os encontros entre o grupo.

A equipe, ao se conhecer, encontra um processo esboçado e é o encontro que permite que este esboço ganhe um corpo. O preparador corporal, ao iniciar o processo de trabalho, toma conhecimento de vários corpos: os indivíduos atuantes do processo, o corpo coletivo formado por esse encontro e a corporificação deste processo idealizado e esboçado pelo diretor. A este último cabe uma ressalva, nunca será como no plano da ideia.

Ao iniciar o projeto, os preparadores corporais estão diante de alguns desafios: as necessidades específicas de cada atuante, as necessidades do corpo coletivo, a instauração de uma poética corporal comum e, por fim, o desvelamento deste corpo cênico em desenvolvimento, que é a obra. Cada processo é um novo mundo imaginário e fantástico que se apresenta. E neste novo mundo, o processo de trabalho percorre, em geral, três etapas: *a escuta*, *o encontro* e *a fricção*.

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

O encontro: os artistas de dentro da cena, o diretor, o preparador e os artistas e não artistas que integram as demais funções de fora da cena. Nesse momento, as singularidades se apresentam e os laços de empatia começam a se desenvolver. Individualmente cada um começa a apresentar sua singularidade, habilidades e fragilidades, e, no encontro, começam a estabelecer um aprendizado comum.

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

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

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

Este momento é singular e possui infinitas possibilidades. Há uma infinidade de conhecimentos sobre o corpo. O importante é que o preparador corporal consiga olhar para sua formação, para o seu repertório de experiências e, a partir dos seus conhecimentos, gerar proposições, criar caminhos de experimentação e aperfeiçoamento de aspectos técnicos necessários ao projeto com base nas demandas da própria obra.

A metodologia de pesquisa do projeto *Preparação Corporal para Atores* é baseada em experiências práticas em sala de ensaio, workshops de capacitação, leitura de textos, orientações individuais e discussões em grupo. Com o intuito de auxiliar os preparadores corporais em suas jornadas nos processos de criação, Tourinho e Souza (2016) elaboraram o artigo “A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação”. Neste artigo, há menção a um questionário aplicado no projeto, para auxiliar na organização das ideias e na elaboração de um plano de trabalho, com formulação de exercícios, jogos, laboratórios, etc.

A ideia é de que as perguntas ajudem os preparadores a estruturar as diretrizes para o trabalho em sala de ensaio. São perguntas genéricas e não

precisam ser plenamente respondidas. Cada preparador pode escolher os temas e as perguntas que achar pertinentes ao processo em questão e pode, inclusive, criar um questionário pessoal a partir deste.

Como metodologia de aplicação do questionário, primeiramente o preparador corporal deve estudar as principais bases da concepção do projeto artístico em desenvolvimento e identificar as questões de corpo relevantes para, em seguida, numa segunda etapa, percorrer as perguntas do questionário, ampliando o acervo de conteúdos para o trabalho de corpo.

Ao se pensar a preparação corporal de espetáculos, estamos discutindo o complexo fenômeno de criação, estamos falando das condições de montagem dos espetáculos: processo de criação, pesquisa, poética, produção, encenação, dramaturgia, políticas públicas, mercado de trabalho, mídia, visibilidade e invisibilidade. É abrir um portal de discussão para uma complexidade de tópicos e temas.

Conclusão

Este artigo propõe um espaço de diálogo que remete à própria figura do preparador/assessor/diretor de movimento, tal qual uma espécie de tradutor, ou intérprete, no sentido linguístico do termo. É o preparador, assessor, diretor e coreógrafo do movimento cênico quem traduz, simultaneamente, de uma língua para outra, permitindo a compreensão aos profissionais de domínios distintos. É uma zona fronteira que delimita o lugar deste ofício, que se realiza nas bordas, entre: a direção e a atuação; a palavra e o gesto; a dança e o movimento... Finalmente, sobre a inexistência das categorias permanentes COREOGRAFIA/PREPARAÇÃO CORPORAL/DIREÇÃO DE MOVIMENTO nas premiações teatrais, que até então vêm sendo contempladas, com raras exceções, como CATEGORIA ESPECIAL, foi redigida uma CARTA ABERTA/PETIÇÃO¹⁸ pelo Grupo de Pesquisa Artes do Movimento. São ações como estas que, passo a passo, contribuem para o reconhecimento e a circulação de saberes deste campo, na cena teatral brasileira.

¹⁸https://secure.avaaz.org/po/petition/Artistas_das_artes_do_corpo_docentes_e_pesquisadores_Ausencia_de_premiacao_para_as_categorias_de_direcao_de_corpo/

Referências Bibliográficas

ALSCHITZ, Jurij. **Treinamento para sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.

BOGART, Anne, LINDAU, Tina. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

DUPUY, Françoise et Dominique. **Une danse à l'oeuvre**. Parcours d'artistes. Pantin: CND, 2002.

ELKIN, Susan. **So you want to work in theatre?** London: Nick Hern Book, 2013.

FÉRAL, Josette. Vous avez dit "training"? Carol Müller (org.). **Le Training de l'acteur**. Arles/Paris: Actes Sud Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000, pp. 7-27.

GIULIANO, Campo, MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LAPORT, Nelly e BEUTENMÜLLER, Maria da Glória. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1974.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

PROUST, Sophie et al. **Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma.** Rennes: Presses Universitaires, 2012.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

TASHKIRAN, Ayse. **HISTORY OF MOVEMENT DIRECTION**, National Theatre Discover, 22 de janeiro de 2015. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=8NjU8gttsZo>>.

_____. British Movement Directors. In: **The Routledge Companion to Jacques Lecoq.** KEMP, Rick; EVANS, Mark (Eds.). Abingdon: Routledge, 2016, pp. 227-235.

TAVARES, Joana. Do *maître a danser* ao *maître de mouvement* – O que propor ao corpo do ator? In: **O corpo cênico entre a Dança e o Teatro.** TAVARES, Joana; KEISERMAN, Nara (org.). São Paulo: Annablume, 2013, pp. 55-68.

_____. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor.** São Paulo: Annablume, 2010.

TOURINHO, Lígia; SOUZA, Inês G. **A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação.** In: ARJ, V.3, n.2, pp. 178-193. Natal: UFRN, 2016.

UNWIN, Susan. **So you want to be a theatre director?** London: Nick Hern Book, 2013.

ZARRILLI, Phillip B. **When the Body Becomes All Eyes. Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalaripayattu, a South Indian Martial Art.** India: Oxford University Press, [1998] 2010.