

Habitar territórios existenciais em dança: A prática como pesquisa

Inhabit existential territories in dance: Practice as research

Ana Clara Amaral¹

Resumo: O artigo pretende abordar a prática como pesquisa da Cia. 22:22 de Teatro e Dança a partir das noções revisitadas de treinamento enquanto território existencial e suas consequências nas potencialidades de memória e imaginação do corpo artista, o que acaba por traçar caminhos na direção da criação de um projeto poético da companhia.

Palavras-chave: Treinamento; Territórios existenciais; Memória; Imaginação; Projeto poético.

Abstract: The article intends to approach the practice as research of Cia. 22:22 of Theater and Dance from the revisited notions of training as an existential territory and its consequences in the potential of memory and imagination of the artist body, which ends up tracing paths towards of the creation of a poetic project of the company.

Keywords: Training; Existential territories; Memory; Imagination; Poetic project.

Escrevo para apagar meu nome.

Georges Bataille

E danço para me transformar em movimento.

O “estado de fluxo” na dança emerge da prática continuada de treinamento em certo território de dança, o que permite a especialização do pensamento do corpo artista em determinados princípios. A qualidade do relacionamento entre corpo e ambiente que as práticas de treinamento aqui experienciadas possibilitam, pode potencializar o que considero enquanto imaginação incorporada. Investigar, assim, o estado de presença do corpo em criação (considerando a alteração dos estados de consciência) enquanto

¹ Doutora (2014) em Artes da Cena com a tese “Dança e imaginação” pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bacharel e licenciada em Dança pelo Departamento de Artes Corporais da mesma (2003). É co-fundadora e artista da Cia. 22:22 de Teatro e Dança (Campinas, SP). E-mail: claramaral@gmail.com.

potência de experiência de diferenciação e recriação da memória é uma forma de compreender a prática do corpo artista da cena como pesquisa continuada.

Quando o corpo se transforma em movimento de dança, o fluxo de informações entre corpo e ambiente pode também se intensificar, gerando diferentes qualidades de imagens mentais, já que a exploração do movimento na dança permite a experimentação do mesmo fora dos padrões de funcionalidade que o cotidiano exige. O termo *qualia* é utilizado por pesquisadores das ciências cognitivas para designar a qualidade de uma experiência perceptiva: Dretske (1995, p. 73) explica *qualia* como “propriedades fenomênicas com as quais um objeto é sensualmente representado pelo sistema sensorial de um organismo como tendo” (Dretske apud Katz in Greiner & Amorim, 2010, p. 76). Isso depende de certas condições necessárias relacionadas também à qualidade dos princípios de treinamento do corpo na dança. Essa experiência de intensificação do fluxo corpo-ambiente pode dinamizar o fluxo de imagens mentais e o processo de criação do movimento dançado. Quando crio o movimento nessas condições, dissolvo-me em movimento, torno-me movimento e fluxo de experiência. Considero, portanto, neste texto, a diferença do corpo-artista em criação e a exploração do movimento dançado refletindo acerca dos princípios de treinamento que compõem esta pesquisa; e das condições necessárias para que esta experiência se torne possível.

O texto pretende tecer reflexões acerca da prática como pesquisa desenvolvida pela Cia. 22:22 de Teatro e Dança, sediada na cidade de Campinas desde sua fundação em 2013. A companhia é composta pela parceria artística e pedagógica da bailarina Ana Clara Amaral e do ator Eduardo Brasil, atuando em diferentes frentes artísticas como a criação de espetáculos, a pesquisa acadêmica, o oferecimento e a manutenção de cursos regulares, oficinas e estabelecendo parcerias artísticas e técnicas com outros grupos da cidade como o LUME Teatro, Seres de Luz Teatro, o Barracão Teatro e o Salão do Movimento de Jussara Miller.

Partindo do relacionamento criativo entre a técnica Klauss Vianna de dança e alguns dos procedimentos do LUME Teatro – que se por sua vez se amparam em princípios práticos inicialmente propostos pelos artistas brasileiros Klauss Vianna e Luís

Otávio Burnier (e posteriormente desenvolvidas dentro e fora da universidade por diversos pesquisadores e artistas); os processos didáticos da Cia. 22:22 buscam desenhar metodologias processuais como a proposta pelo método cartográfico, compreendendo o treinamento enquanto repetição transformadora do corpo artista da dança que quando em estado de fluxo, pode se aproximar da noção da criação de um território existencial, evidentemente processual.

O *ethos* do trabalho de ambos os artistas converge no sentido da criação e elaboração de procedimentos artístico-pedagógicos que possibilitem ao ator-bailarino desenvolver a conquista da autonomia da pesquisa. É possível notar em ambas as propostas, que a atenção é voltada ao artista enquanto criador e pesquisador ativo de seu próprio processo.

A técnica Klauss Vianna de dança emerge da pesquisa prática de Klauss Vianna. Pesquisadores que acompanharam seu trabalho realizaram uma sistematização acerca dos princípios que fundamentaram as práticas de Vianna que, posteriormente, viria a ser nomeada de técnica Klauss Vianna. A técnica é atualmente composta por duas fundamentais estruturas de pesquisa do movimento: o Processo Lúdico e o Processo dos Vetores a partir dos quais derivam os processos didáticos e criativos. O enfoque da pesquisa prática aqui apresentada se dá principalmente a partir do Processo dos Vetores, que mapeia oito vetores de força localizados na estrutura óssea do corpo humano que quando reconhecidos e ativados em relação ao espaço, permitem a exploração do movimento e do estado cênico do corpo, já que acionam o sentido de oposição do movimento e a regulação do tônus muscular de forma mais elevada, possibilitando a experiência do “estado” cênico do corpo. O Processo dos Vetores trabalha, portanto, na sensibilização da sensação da estrutura óssea e na ação do direcionamento da mesma, que desencadeia a reação de diversas cadeias musculares profundas e seus consequentes processos subjetivos, em um estudo contínuo do movimento na diferença de cada corpo-soma.

O LUME Teatro é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Seu fundador Luís Otávio Burnier se preocupou em desenvolver estudos práticos sobre

a potência de criação de energia e presença do corpo do ator e sua importância na linguagem teatral, denominando, portanto, sua pesquisa como a “Arte de ator”. Atualmente, o LUME Teatro é composto por sete atores-pesquisadores que se dedicam a algumas linhas de pesquisa que se desenvolveram ao longo dos anos. A Mimese corpórea é uma das linhas de pesquisa² do LUME teatro. Estrutura-se na observação, codificação e posterior teatralização de informações presentes na vida cotidiana como imagens, objetos e outros corpos. Os elementos que compõem cada informação são decupados, estudados e relacionados à materialidade do corpo do ator ou bailarino. Aqui, o foco está na relação, na apropriação e na recriação destas informações pela diferença de cada corpo. O foco desta pesquisa dá-se sobre a linha de pesquisa da Mimese corpórea, relacionada aqui ao movimento dançado.

A pesquisa da Cia. 22:22 de Teatro e Dança desenvolve de forma paralela a prática da exploração e composição artística e seu processo crítico-reflexivo. Mas, para além da reflexão acerca dos dispositivos práticos aqui relacionados, está toda a problematização atual acerca da utilização da palavra “treinamento” na prática de trabalho dos artistas da cena. Muito se tem refletido sobre a utilização do termo, na tentativa de desvinculá-lo de relações imediatas e ideias como adestramento ou repetição desatenta. O que se percebe é que, inclusive, a pluralidade das concepções de treinamento na atualidade é tamanha, que se torna importante localizar e refletir sobre a utilização do termo em cada situação localizada. De fato, o desejo de especialização de alguns conceitos no corpo torna a frequência e a insistência na experiência prática uma necessidade. Na mesma proporção, a simples repetição desatenta de procedimentos também se torna um risco para o artista cênico interessado no tema da presença: “Treinar significa construir mapas corticais. Assim, deve-se conectar o mais estreitamente possível a ambição estética de um corpo à sua ação de treinamento técnico” (Katz, 2005, p. 166).

De qualquer forma, a noção de treinamento ampliada a uma ideia de composição do artista com a vida pode ser acompanhada pelo mapeamento cartográfico desta pesquisa e, assim, abre portas para discussões mais potentes relacionadas a um “como”

² Para mais informações ver www.lumeteatro.com.br.

fazer-pensar nas Artes Cênicas, sendo que cada escolha determina também o território que o artista habita: “Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção” (Alvarez & Passos, 2010, p. 131).

Os princípios em que as práticas de trabalho se ancoram tornam-se parte de nossos processos cognitivos enquanto potências de memória e imaginação. Parece ser de grande importância, então, que o artista acompanhe com atenção o desejo que rege o movimento em direção à sua prática, orientado pela noção de que é assim que os territórios se estabelecem, fazendo com que alguns conceitos se corporifiquem, e não outros: “é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam” (Alvarez & Passos, 2010, p. 131). No caso desta pesquisa, os treinamentos e toda sua ação filosófica no corpo nascem do desejo da exploração do movimento na intensificação da experiência de diferenças, o que considera a potencialização dos relacionamentos criativos entre corpo e ambiente e consequente produção de imagens mentais do corpo que dança. Os princípios práticos em que me anoro nesta discussão são processos que privilegiam a criação de estados de consciência e de presença durante a exploração do movimento (e tudo o que está envolvido nele), que possibilitam uma experiência de “estado de fluxo” entre corpo e ambiente, que considero enquanto imaginação do corpo que dança. Além disso, as práticas envolvidas aqui não separam técnica e criação, como aponta Miller (2012, p. 30) sobre a técnica Klauss Vianna: “propõe a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espço”.

O treinamento, no caso desta pesquisa, é compreendido enquanto uma maneira eficiente de especializar e atualizar processos cognitivos no estado de presença do corpo que dança, considerando que, a cada repetição, outras informações são agregadas à experiência. Podemos dizer que mesmo o treinamento mais repetitivo será, em algum nível, sempre acompanhado de recriações. Na perspectiva das práticas aqui empregadas,

o sentido da repetição é sempre de atualizar certa memória em potência. Isso, como dito acima, de forma acentuada pela atenção e pela qualidade de escuta ao momento presente, implica sempre em fazer novamente, em recriar uma potencialidade de movimento memorizada. A questão, então, para o artista da cena interessado no tema da presença, é que se torna essencial que se acompanhem esses processos com atenção. E, ainda, que a instabilidade seja parte do processo de investigação do movimento e criação de sequências de movimento ou de ações físicas, de modo que se torne também uma especialização da experiência dançada. Nesse sentido, perceber que o treinamento não começa e nem se encerra em uma sala de trabalho faz toda a diferença. Experimentar a percepção e o movimento do corpo no mundo é treinamento, como já percebia Klauss Vianna (1990, p. 49): “Então ou eu consigo fazer uma relação entre minha técnica de dança e a vida cotidiana ou alguma coisa está muito errada com esta técnica. Aí não há como duvidar: não é a vida que está enganada”.

Quando o treinamento é guiado por técnicas e procedimentos que consideram a criação e a geração de estados cênicos do corpo como principal foco de atenção, essa afirmação potencializa-se ainda mais. Aqui, os princípios de trabalho dos métodos envolvidos em todas as suas instâncias práticas e teóricas consideram que técnica e criação não se separam.

Considerando essa especificidade de pensamento, proponho uma reflexão sobre o treinamento enquanto prática continuada de experiências do corpo em determinados princípios, considerando que essas compõem o pensamento do corpo em vida e todo processo crítico-reflexivo que o acompanha. A diferença de intensificação de determinados aspectos desse pensamento quando em criação artística se daria apenas em grau de experiência, nunca em natureza. Ou seja, seria o mesmo que dizer que é sobre o mesmo corpo que as práticas e as reflexões atuam, desestabilizando e recriando o pensamento do corpo na vida e compondo com a diferença de cada pessoa que as experimenta. Em sala de trabalho prático, nesse caso, o que se evidencia somente é a possibilidade de verticalizar a exploração do movimento fora dos limites funcionais que o cotidiano exige. Essa prática, porém, compõe a percepção do corpo em vida e não se

limita ao espaço localizado da sala de trabalho. Carrego essas informações em meu corpo em qualquer situação cotidiana e isso também transforma a experiência em sala. É nesse sentido que acredito poder me referir ao treinamento enquanto criação de Territórios existenciais. Essa é uma possibilidade que uma das Pistas do Método da Cartografia propõe (Alvarez & Passos, 2010). No capítulo “Acerca do ritornelo”, do livro “Mil Platôs” (Deleuze & Guattari, 1997), o conceito de *território existencial* é proposto a partir da noção de expressividade, distanciando-se de aspectos utilitários e funcionais e evidenciando a dimensão processual e qualitativa – o que precisamente faz dele um território existencial (Alvarez & Passos, 2010). Assim, para os filósofos: “Há território a partir do momento em que os componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 121).

Habitar um território existencial é entrar em contato com suas dimensões e experimentá-las, acompanhando as emergências qualitativas e rítmicas: “O território é uma assinatura expressiva que faz emergir ritmos como qualidades próprias que, não sendo indicações de uma identidade, garantem a formação de certo domínio” (Alvarez & Passos, 2010, p. 133). A noção de território para o filósofo refere-se aos enquadramentos de intensidade que se formam a partir de composições e atravessamentos de forças sobre determinados campos, que aqui, como exemplo, se dá no treino/criação da dança, inserida em um contexto que é sempre mutante e em busca de fissuras para desterritorializações: “O território é antes de tudo, lugar de passagem” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 132). Proponho esta reflexão na busca de um entendimento do treinamento enquanto rede de relacionamentos, nas quais os limites das experiências criam apenas condições para que o movimento seja explorado em certo contexto e não em qualquer outro. Habitar esse território de dança, nesse sentido, seria entrar em um fluxo de pensamento de dança gerido por princípios de treinamento a partir dos quais emergem certas qualidades de estado de presença e relação. “O território não se constitui como um domínio de ações e funções, mas sim como um ethos, que é ao mesmo tempo morada e estilo. [...] o ethos ou território existencial está

em constante processo de produção” (Alvarez & Passos, 2010, p. 134). O *ethos* que se instaura na pesquisa cartográfica que se constitui do território de dança ao qual me refiro considera o treinamento enquanto um refinamento da percepção que a atenção ao corpo presente e ao ambiente, compondo com as diferentes qualidades que esses encontros podem fazer emergir no fluxo da exploração do movimento, a partir dos princípios de trabalho prático que compõem este mapa. O aprendizado com e não sobre o território de dança, nesse sentido, refere-se muito mais a esse cultivo do estado de atenção a estes encontros. Ao habitar o território existencial de dança, o aprendizado faz-se junto ao processo que constitui o mesmo. Alvarez e Passos (2010) consideram que a instalação da pesquisa cartográfica sempre necessitará da habitação de um território, que exigirá um processo de aprendizagem do cartógrafo, dadas suas qualidades, que para os autores, referem-se a um trabalho de cultivo e refinamento.

Como referência dos estudos contemporâneos a respeito do treinamento nas Artes da Cena, encontro na reflexão crítica realizada pelo pesquisador Cassiano Sidow Quilici a respeito das relações imediatas entre a noção de treinamento e as leituras que o filósofo Michel Foucault realiza a partir da noção de “cuidado de si”, a partir de referências presentes na “Antiguidade Greco-Latina, delimitando um período que se estende do século V A.C. ao século II de nossa era” (Quilici, 2012, p. 1); uma chave importante que ilumina a tensão presente nesta aproximação. Para o autor, o pensamento de Foucault torna-se tão contundente como base reflexiva e crítica de diversos artistas na contemporaneidade por sua obra “considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, pretendendo assim contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência” (Quilici, 2012, p. 1). A tensão dá-se em admitir que talvez não seja viável realizar uma aproximação rasa e imediatista entre a obra de Foucault e a organização de práticas e procedimentos de treinamento nas Artes Cênicas, se essa não for permeada por uma reflexão constante acerca das diferentes qualidades que emergem a partir da experiência nas práticas de trabalho e consequentes processos cognitivos que essas viabilizam. É evidente que o pensamento crítico não restringe a ação de determinada prática a uma única leitura e

muito menos pretende-se enquanto generalização de experiências. Mas é somente à luz da própria experiência que se torna possível refletir neste caso. E isso não desconsidera a experiência prática enquanto produção de conhecimento, apenas agrega, a ela, a possibilidade de compreender o processo em um sentido mais amplo. Ao refletir com a prática, acredito, posso perceber os limites instáveis das ações da prática em meu corpo e no mundo, não sobre ela. É nesse sentido, também, que tenho tentado esclarecer, principalmente, e para além do desejo ético de diferenciação do corpo na dança, o “como” vejo que as práticas relacionadas nesta pesquisa atuam sobre o corpo:

É necessário, portanto, considerar a qualidade das diferenças desencadeadas, o modo com que se ultrapassa a norma. Este me parece um critério importante quando se trata de cuidar de processos artísticos que pretendem investir radicalmente na desestabilização de modelos e referências. O artista tem que desenvolver modos de avaliar e lidar com os estados de corpo-mente (muitas vezes sutis) que ele pretende desencadear em si mesmo e no público (qualidades de consciência, atenção, afetividade, energia, reflexão etc.). Se as técnicas e experimentações artísticas têm grandes pretensões, certamente elas terão de ser acompanhadas por um conhecimento (teórico-prático) que lhe garantam a precisão, a eficácia e a qualidade ética de seus processos. Um conhecimento desse tipo não pode estar baseado apenas em experimentações mais ou menos isoladas, de indivíduos talentosos. Ele exige processos de transmissão, aperfeiçoamento, renovação de saberes, práticas e técnicas que se dão de geração a geração (um pouco como acontece nas tradições, ou na própria ciência). Um ambiente em que conhecimento, técnicas e modos de vida possam se articular, revelando possibilidades e qualidades humanas atrofiadas pela atual máquina do mundo (Quilici, 2012, p. 7).

Muitos aspectos da cognição humana estão envolvidos durante a experiência da prática de trabalho do corpo artista da dança, considerando sempre as particularidades dos múltiplos processos artísticos e contextos. A hipótese da possível criação de estados de consciência particulares do corpo artista quando em treinamento sobre si pode retomar algumas discussões acerca da noção de presença cênica discutida por diversos artistas e pesquisadores das artes do corpo, agora lançando luz ao processo e aos aspectos incorporados de nosso processo cognitivos como a memória e a imaginação. Neste território prático-reflexivo de pesquisa, a noção de presença é trabalhada a partir da chamada da atenção e escuta do corpo ao momento presente. O movimento da vida cotidiana é também convocado enquanto pesquisa, provocando um estudo continuado da percepção e sensação de si em relação ao ambiente. Nesse sentido, há que se

experimentalizar o território e suas qualidades expressivas e rítmicas, que, ao cabo, permite ao corpo artista experimentalizar a “consciência do corpo”, como propõe Gil:

A consciência torna-se “consciência do corpo”, os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Forma-se assim, uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante, o seu elemento essencial (Gil apud Ferracini, 2007, p. 19).

Criar para si um território de dança sugere nessa perspectiva, a possibilidade de acompanhar com atenção as mudanças de estados do corpo em relação ao ambiente e, assim, compor com a vida, seja em processos de criação artística, seja nas exigências da vida cotidiana. A sensibilização do corpo em movimento enquanto especialização de processos cognitivos estende-se à composição da vida e pode potencializar a criação e a invenção de novos relacionamentos, outros modos de fazer-pensar: “Produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. [...]. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política” (Pelbart, 2011, p. 23).

Assim, o treinamento do corpo artista pode estar muito mais vinculado à possibilidade de criação de territórios existenciais enquanto eterno retorno à geração de autonomia ao artista – a partir de uma qualidade sensível de repetição enquanto diferenciação, garantindo espaço para desterritorializações, reterritorializações. O fluxo do movimento na dança é uma dinâmica de pensamento do corpo que talvez escape à velocidade da consciência que experienciamos no cotidiano. Criando condições para esse tipo de qualidade de experiência, possamos talvez experimentalizar a sensação encarnada da potência do movimento da vida, em aceleração e reinvenção.

Compreender que o movimento humano é parte importante de seu processo cognitivo e do modo como atuamos no mundo permite que se lance luz às implicações éticas e políticas sobre o fazer-pensar do corpo que emerge da prática continuada de treinamento do artista cênico. “Toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente” (Passos

& Barros, 2010, p. 150). A reflexão atenta acerca dos procedimentos que escolhemos trabalhar enquanto treinamento prático cria espaço para que o artista reflita sobre sua atuação em seu contexto, nas qualidades de relações que estabelece enquanto presença cênica, enquanto professor e mesmo na maneira como atua no mundo. Descolar o movimento das repetições desatentas e experimentá-lo enquanto potência criativa pode ser uma maneira de viver o corpo que redimensione a sensação do movimento da vida no mesmo. Tornar-se dança.

Na leitura de Neide Neves (bailarina, professora e pesquisadora da técnica Klauss Vianna) sobre o trabalho do neurocientista Gerald Edelman, encontramos pistas sobre o corpo em movimento que podem ajudar na reflexão sobre a hipótese de que certa qualidade específica de consciência possa emergir durante um treinamento prático como o aqui proposto. Edelman, em sua Teoria da Seleção do Grupo Neuronal (TNGS) uma teoria complexa, baseada em três princípios que explicam de que modo a anatomia do cérebro é ativada durante o desenvolvimento humano; e de que forma padrões de resposta aos estímulos do ambiente são ativados durante a experiência de vida. A reentrada, nesse sentido, é um dos importantes processos de sinalização entre os mapas que se estruturam no cérebro a partir de nossas vivências, e provoca importantes funções de comportamento (Neves, 2010).

Edelman ainda prevê segundo a autora, o desenvolvimento da anatomia do cérebro a partir de alguns princípios. O primeiro diz respeito ao que Edelman chama de seleção do desenvolvimento. No feto, as redes neuroanatômicas são formadas por um processo dinâmico característico da espécie humana, por meio do qual o código genético impõe regras para essa formação, mas não determina sua anatomia; que se dá por um processo de seleção somático que resulta em uma população de grupos variados de neurônios em uma região cerebral (Neves, 2010). O segundo princípio, normalmente, não envolve mudanças nos padrões anatômicos, e, sim, parte deles, fortalecendo e esculpindo uma variedade de circuitos (Neves, 2010) ou enfraquecendo certas redes de sinapses. Está relacionado à experiência e ao comportamento, à memória e à aprendizagem.

Nesse sentido, Neves cria pistas para a compreensão do treinamento prático nas Artes da Cena não enquanto uma prática disciplinar – algo como um “adestramento” da percepção e ação motora. Tendo em vista que as redes de sinapses são plásticas e sempre se recriam, o treinamento do corpo artista em sala de trabalho prático se daria enquanto possibilidade de criação de estabilidades – necessárias à vida – sempre abertas a modificações, uma vez que as conexões não são sempre as mesmas, mesmo quando se “repete” uma ação ou comportamento, já que novas informações sobre o estado do corpo ou sobre o ambiente participam do processo, atualizando-o (Neves, 2010). O terceiro princípio é chamado de “reentrada” e propõe a possibilidade de coordenação entre áreas do cérebro para produzir novas funções: “Nesse processo dinâmico de formação da neuroanatomia, de seleção e formação dos mapas cerebrais, o movimento é fundamental” (Neves, 2010, p. 89).

Edelman concebe a memória como um “assentamento de mudanças”, que envolve a convivência entre “estabilidade e instabilidade”, em que novas redes podem sempre se conectar em experiência, tornando possível assim, a aprendizagem e as adaptações do corpo necessárias às relações imediatas que estabelece com o ambiente. A percepção é então multissensorial e o cérebro escolhe, a partir de suas capacidades e vivências, a que se ater em cada momento. A memória ajuda o cérebro a simular e a criar hipóteses sobre o que irá acontecer.

Compreendendo também que a percepção humana é de certa forma “treinável” e se estabelece a partir de aproximação e similaridade de formas de potências de memória – sendo essa então uma condição para a informação passar a existir no corpo – torna-se importante ao artista do corpo que se compreenda ativo sobre os processos de automatismos vivenciados constantemente pelo corpo, dada sua tendência à estabilidade. Tendência em se acostumar com o que já está acostumado. Na dança, essa afirmação passa a exigir que ofereçamos ao corpo artista experiências nas quais a percepção encontre mais variações e qualidades diferentes de informação para lidar, aumentando assim, as chances de similaridade com a diversificação de si.

A noção de treinamento amplia-se novamente nesse sentido, lançando luz para a vida do corpo, que para além da sala de trabalho prático, cria mais ou menos condições para que se experimente em relação ao ambiente, já que os processos cognitivos que se especializam na ação do tempo compõem a percepção do corpo em vida. Porém, para que as práticas artísticas sejam incorporadas enquanto potências de memória, são necessárias algumas condições específicas, vinculadas nesse caso à repetição enquanto reentrada. O treinamento nesta pesquisa ser considerado mais uma vez enquanto um território que compreende a vida do corpo artista dentro e fora da sala de trabalho prático e busca espaços de desterritorialização.

É a partir, por exemplo, da qualidade do chão de madeira que desenvolvo melhor a percepção sobre minha estrutura óssea. Ao passo que a madeira recebe o peso do meu corpo, percebo o peso do meu corpo. Isso não significa que essas práticas não possam se desenvolver em qualquer ambiente, porém, a qualidade que o espaço da sala de trabalho oferece garante também que a qualidade da percepção do corpo e da consciência do movimento potencialize-se. É na qualidade específica da experiência dos contornos que o chão de madeira me possibilitara perceber – uma especificidade já instaurada no pensamento do meu corpo dançante – que a reflexão crítica emerge. Klauss Vianna já aponta em seu livro a necessidade da conscientização do espaço em que se desenvolve uma prática: “Para mim, havia toda uma relação entre aquela arquitetura e a mentalidade que vivia lá dentro. É preciso sempre notar isso, a relação entre a dança e o espaço onde se faz essa dança” (Vianna, 1999, p. 45).

Parece, portanto, de grande importância considerar o espaço em que se desenvolve esse treinamento, já que toda esta discussão considera a qualidade da percepção do corpo artista. O espaço da sala de trabalho e o chão de madeira apenas compõem meu território de dança, são parte da pesquisa de movimento que estabeleci na minha experiência no tempo. E é só assim, no tempo da experiência, sempre atualizada, que é possível reconhecer algumas especificidades que contornam as qualidades do treinamento.

O tempo é assim outra noção sobre a qual as experiências se assentam: “O aprendizado exige um tempo” (Vianna, 1999, p. 51). A concepção de temporalidade na experiência do corpo em Ferracini (2007, p. 22) apresenta-se enquanto um tempo não medido de forma cronológica, mas sim um tempo acontecimento intensivo. É o tempo da experiência que permite que as informações se incorporem.

O princípio da “Atenção Flutuante” presente nos princípios do método cartográfico (Kastrup, 2000), que se estabelece no cultivo da atenção enquanto um tônus atencional que evita dois extremos: “o relaxamento passivo e a rigidez controlada. É nessa mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma performance. Ela precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva” (Kastrup, 2010, p. 48). Acredito que o princípio da atenção flutuante permitiu-me encontrar no mapa da pesquisa, o que se tornou o centro reflexivo da pesquisa: as relações possíveis entre a faculdade da imaginação e a experimentação do movimento do corpo na dança. Considerando certo “afrouxamento” do foco da pesquisa, e atentando às flutuações presentes no campo da pesquisa, o princípio da atenção flutuante pode permitir que o foco do trabalho não “cegue” as potências presentes nas emergências do processo: “Produzir conhecimento e produzir realidade se tornam face e contraface da experiência cognitiva [...]. Não se chega à cognição inventiva por adesão teórica, mas por práticas cognitivas efetivas e encarnadas” (Kastrup, 2010, p. 202-203).

Evangelia G. Chrysiou, psicóloga e professora de Neurociência Cognitiva da Universidade do Kansas, discute a relação entre as ideias criativas e os estados de atenção e controle cognitivo. Para a pesquisadora, fica cada vez mais evidente que esse aspecto da cognição ligado à memória, ao desenvolvimento da linguagem, bem como a capacidade de tomar decisões, sejam desenvolvíveis, e não privilégio de poucos que possuam o “dom” da criatividade. Ela argumenta que certo afrouxamento do controle das ideias e a falta de restrição que as ideias já estabelecidas assentam podem liberar um fluxo de livre associação do pensamento. Esse aspecto da criatividade pode talvez ser aproximado a atividades cognitivas do corpo na dança e no teatro, já que, muitas vezes,

esses buscam conquistar estados de disponibilidade ativa do corpo, como presença e escuta que possam, talvez, aproximar-se da criatividade:

De fato, até as mais prosaicas linhas de raciocínio são marcadas por “explosões” ou picos de atividade do córtex pré-frontal, região na superfície do cérebro atrás da testa que regula decisões, pensamentos e ações. Quando abandonamos regras ou desfocamos a atenção, essa área cerebral se acalma. A equipe de Sharon denominou esse estado de hipofrontalidade e levantou a hipótese de ele beneficiar a aprendizagem de línguas e o pensamento criativo, além de outros aspectos ligados a cognição (Chrysikou, 2012, pp. 31-39).

Parece evidente que a criatividade flua quando há espaço para desterritorializações. Fui encontrando, assim, a partir da atenção flutuante – uma das pistas do Método da Cartografia – o caminho e o passo ao experimentar o movimento de corpo presente e perceber as relações entre desejo e produção de imagens mentais.

Criar um território de dança como treinamento é recriar a dança a partir das potências mnemônicas e recriar as potências mnemônicas no movimento dançado, as Disposições em Damásio: “Disposições não são palavras; são registros abstratos de potencialidades” (Damásio, 2011, p. 183). Em um processo de mudanças constantes, criar condições para que o corpo experimente o movimento incorporado da memória em criação que, segundo Antonio Damásio (2011), ocupa o espaço Disposicional no cérebro – o mesmo da Imaginação. Dinamizar a memória em fluxo de movimento na dança, dentro de um território de pensamento do corpo artista, pode dinamizar também o fluxo de imagens mentais. Fluxo de imaginação incorporada.

A prática como pesquisa para o corpo artista pode ser observada então como um processo de criação de territórios existenciais, que reconhece a necessária atenção ao processo que só se torna estado de fluxo de pensamento no tempo da experiência e exige, portanto, ações continuadas pesquisa, de estudo, reflexão crítica e trabalho: *A dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro* (Vianna, 1990, p. 25).

As potencialidades de memória geradas por certa prática artística de forma continuada enquanto experiência no tempo do corpo artista da cena, convida a uma discussão sobre os limites de nossas ações e afirma a importância de agir sobre nossas

escolhas, afastando a ingênua ideia de que nossas ações políticas não se vinculam à forma como trabalhamos o corpo nas Artes da Cena. Tudo aquilo que percebemos está relacionado àquilo que estamos prontos para fazer. Fazer está relacionado com experiência (memória), presente e futuro, estar pronto para fazer (prontidão). Quando penso em fazer algo, já estou em ação. A impossibilidade real é a de zerar um corpo; pensar em um verbo já aciona nosso sistema sensório-motor.

O treinamento prático que se apresenta nesta pesquisa segue a orientação dessas duas referências principais, especializando certa qualidade de pensamento do corpo artista e criando um território de dança que busca manter ainda o espaço para desterritorializações e recriações possíveis, característica de procedimentos abertos e permeáveis aos encontros e às necessidades de cada processo específico. Atenho-me ao desejo de acompanhar com atenção os processos criativos do corpo em relação, que nada tem a ver com interpretações ou representações em níveis apenas racionais, e, sim, com intensificações de diferentes experiências de qualidades de percepção que acionem e coloquem em jogo o movimento sem funcionabilidade direta, em rede e devir. As diferentes qualidades de imagens mentais sendo experienciadas no corpo em movimento nesta situação talvez se diferenciem em grau de intensidade das experiências mais cotidianas e permitam que a criação da dança se dê em um processo mais próximo ao da imaginação. A imaginação do corpo.

O relacionamento eminentemente incorporado que a imaginação permite entre objetos presentes no mundo e suas representações no corpo a partir dos diferentes afetos contidos nos encontros reverbera na proposta de Damásio, que propõe que a emoção e os sentimentos são mapeamento dos diferentes estados do corpo produzidos pelos relacionamentos (e diferentes qualidades) entre corpo e ambiente (considerando também a produção própria das imagens pelo corpo): “Rede intrincada de proporções de movimento e repouso, esforço para conservar-se na existência, sistemas de relações internas e externas, o corpo é potência imaginante, isto é, de produção de imagens pelas afecções que sofre e causa nas relações com os demais corpos” (Damásio, 2004, p. 59).

Essa complexa rede de atravessamentos entre corpo e ambiente, no contexto da imaginação, estabelece-se a partir do desejo “enlaçado nas imagens, [o qual] enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros) e (...) [carrega-o] para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior” (Chauí, 1990, p. 49). Esse processo permite compreender a interdependência entre qualidades e afetos presentes nos encontros e a produção de imagens mentais e imaginação. É pela ação do desejo que os afetos se internalizam, gerando imagens mentais em movimento, recriando no corpo, o mundo que nos cerca: “Ao inseri-lo (desejo) numa teoria da imaginação, os primeiros modernos o situavam numa teoria geral dos movimentos corporais, isto é, da sensibilidade corpórea em suas relações determinadas com a afetividade anímica, também dotada de leis próprias” (Chauí, 1990, p. 49). Nesse aspecto, a noção de Mimese exposta acima como uma qualidade de relacionamento e rede de afetos também eminentemente guiada pelo corpo aproxima-se da imaginação. A Mimese compõe um quadro de composição guiado pelo desejo de vivenciar o mundo pelo corpo, ao passo que a imaginação é a ação do movimento das qualidades das imagens mentais que se criam nesses encontros. A Mimese e a imaginação, nesse sentido, são, mais uma vez, aspectos de um processo de conhecimento que não se estabelece em uma ordem cronológica, mas que potencializam o aspecto criativo e em movimento dos relacionamentos entre corpo e ambiente. A imaginação não se dá somente em operações miméticas; porém, é parte dela.

Na especificidade do pensamento do corpo artista que aqui se delineia, as diferentes qualidades dos encontros e consequentes produções de afetos desencadeiam processos de criação e composições estéticas em que o corpo, atento a essas mudanças de qualidade, pode explorar-se, compondo também diferentes qualidades de movimento e informação. Essas composições dão-se sempre em uma via de mão dupla, sendo que, novamente, o corpo nunca é passivo em relação a seu meio. Ainda, as imagens mentais que constituem nosso conteúdo mental também interferem na composição do corpo atual. Fica evidente, então, que o estado mental que as práticas de treinamento aqui mencionadas podem gerar na ativação da presença pode potencializar os aspectos

criativos dos relacionamentos entre corpo e ambiente. A imaginação é incorporada ao fluxo do movimento dançado, e é na atividade do corpo que são recriadas constantemente as imagens mentais e novas possibilidades de encontros e afetos. Compreendendo os estados de consciência consequentes desses treinamentos enquanto estados de fluxo, o que se experimenta é a produção de imagens mentais em um corpo que, “consciente” de sua diferença e diferenciação, habita o território da dança e experimenta o movimento constantemente, aspecto da cognição humana que a prática continuada na criação artística pode potencializar: “[...] a consciência permite que saibamos que nossa produção e mapeamento de imagens mentais possuem um dono. [...]. É o corpo que informa ao cérebro as mudanças de seus estados internos e na relação com os objetos do mundo” (Damásio, 2011, p. 34).

Considerando uma diferença de grau, e não de natureza das experiências cotidianas e das experiências do corpo artista em criação (já que este estaria apto a observar-se em relacionamento, as práticas de pesquisa do movimento exploram o mesmo fora dos padrões da repetição desatenta), os mapeamentos que o cérebro faz desses estados podem produzir imagens mentais também em diferentes graus das imagens mentais criadas no mapeamento do corpo em sua funcionalidade exigida no cotidiano. Ao fazê-lo, o que o cérebro mapeia são qualidades de imagens que podemos considerar diferenciadas não por tratar o processo criativo em arte enquanto uma ação fora da vida cotidiana, mas, sim, por considerar que os processos cognitivos que emergem da prática do corpo artista contemplam refinamentos específicos. Ou seja, ao praticar esse tipo de treinamento, podemos considerar que os mapas que o cérebro faz dos estados do corpo nas diferentes qualidades de presença e percepção do corpo artista em criação possibilitam o acesso ao que aqui nomeamos de imaginação do corpo artista, ou imaginação do corpo que dança. A imaginação aqui é uma operação incorporada em um corpo especialista em manter-se presente no estado de fluxo do movimento. Especializar a percepção na presentificação da sensação corpo em movimento a partir da sensibilização dos encontros, considerando suas diferentes qualidades, explorando o movimento em sua atualidade talvez sejam aspectos que o treinamento aqui proposto

desenvolva que possam aproximá-lo do conceito de imaginação. Chauí (1990, p. 63) propõe que: “A razão não se opõe à imaginação: é diferente dela. O engano da tradição racionalista esteve em não perceber essa diferença, tomá-la como oposição e conflito e exigir da razão o império sobre a imaginação”. A autora ainda observa que o agenciamento do desejo no corpo – que para Espinosa referia-se a uma ação da alma – pode ser constituído de reflexão em ação. Nesse sentido, “tornando-se capaz de reflexão, torna-se capaz de interpretar seus afetos e de conviver com a plenitude imaginante de seu corpo” (Chauí, 1990, p. 63).

A emergência das imagens mentais a partir do movimento dançado podem gerar uma tensão entre ficção (que é sempre real) e veracidade, fabulação e memória em potência, o que pode reascender o status da imaginação na criação artística, compreendendo-a enquanto ação de significação do corpo, arrastando assim a poeira do tempo sobre o conceito no qual esta muitas vezes foi abandonada à concepção de uma ação passiva, corroborando no dualismo entre a reflexão conceitual e a experiência imaginativa, ou restringindo sua ação à livre associação de ideias que não são produzidas pelo e no corpo ativo e sensível.

O reconhecimento de que o significado está enraizado na experiência corporal implica ainda reconhecer que tanto a capacidade imaginativa como a conceitual são dependentes dos processos sensório-motores. Por isso, o que se costuma chamar de razão não é nem uma coisa concreta nem abstrata, mas processos encarnados através dos quais nossas experiências são exploradas, criticadas e transformadas em questões. A razão não pode ser considerada um fato ou capacidade pré-dada e a imaginação está de tal maneira encarnada nos processos corporais que cria e transforma o tempo todo nossas experiências. A emergência do novo refere-se a novas possibilidades conectivas de padrões preexistentes, qualidades e sentimentos (Greiner, 2010, p. 90).

O processo de criação é, então, mais uma maneira de habitar esse território, fazendo-me refletir sobre como o pensamento se acumula no presente do corpo. Apoio-me, portanto, na forma como são considerados os Processos Criativos na Técnica Klauss Vianna. Segundo Miller (2012, p. 131): “Falar de processo criativo é tocar na complexidade da criação. O processo criador revela-se como uma rede de relações constantemente em movimento, são ações de transformação interligadas na

continuidade do fazer artístico”. O mapa de acesso ao estado do fazer-pensar do corpo que se apresenta agora como criação de um solo considera a processualidade da pesquisa artística e dedica-se a investir na experimentação cênica dessa qualidade de pensamento de dança.

A composição e a organização do material criado são dispostas no tempo-espço da cena, em estruturas abertas a atualizações. Consideramos essa organização também como um Mapa, por meio do qual posso nortear uma linha de raciocínio dramático em dança. Desenhando pontos de acesso espaço-temporais que cercam um terreno de discussão, o acesso a determinada composição é feito como uma entrada, e não como uma configuração estabilizada. São as âncoras a que me refiro na discussão anterior que servem como referência primeira na criação desse Mapa. Porém, as transições entre as âncoras são também importantes recursos dramáticos que tecem a trama do território poético do solo. Há, portanto, nesse Mapa, movimentos levemente delineados coreograficamente, que se apoiam nas âncoras e cercam um território de qualidade de movimento, mas que dependem da presença do corpo no presente para assentar as informações. Garantindo a possibilidade de estabilizar algumas informações sem excluir as recriações que o movimento atualizado imprime, esse mapa foi sendo composto, inclusive, por dúvidas e questões que foram sendo respondidas em trabalho prático. Jussara Miller cita em sala de aula sobre como Klauss Vianna buscava trabalhar as dúvidas dos alunos em suas aulas, dizendo sempre: Pergunte a seu corpo. Essa postura de incorporação de desvios e recriação de condução do trabalho é, inclusive, um aspecto importante da ação ética da pesquisa na Técnica Klauss Vianna, que considera as flutuações do processo criativo como parte de uma rede de reflexão, sendo, muitas vezes, incorporadas à criação, permitindo o acesso a um vasto material de pesquisa. O estado de atenção e presença do corpo pode acolher ou descartar estas informações em um processo constante de escolhas. Como sugere Miller (2012, p. 121): “É fundamental pensar a criação como um processo de escolhas, no sentido de seleção e digestão de tudo que foi e é experienciado”. Neste contexto, o acesso ao Mapa criado em seu processo de repetição é, também, feito de forma atenta e presente. Repetir, neste caso, é

sempre criar novamente, o que confere à coreografia, à improvisação em temas específicos e o Mapa espacial, um caráter de apoio, e não de restrição, gerando âncoras que garantem um retorno sensível e sempre inédito à criação. Repetição neste sentido é, em algum nível, sempre uma recriação:

Exploramos a repetição consciente e sensível com a desconstrução do habitual mover-se para a construção do momento dançante. O movimento aparece como vetor das emoções, não a emoção criada, narrada, interpretada e representada, mas a emoção como consequência das memórias e sensações que se instauram e instabilizam o corpo em moção. É um estado de dança. (Miller, 2012, p. 122)

É esse estado de dança que garante a repetição sensível e atenta às novas conexões e relações que acompanham o processo criativo constante de uma coreografia, mesmo que já estruturada, já que “A criação vai acompanhando a mobilidade do pensamento” (Salles, 2009, p. 33). É nesse sentido, também, que consideramos a obra enquanto um processo. E consideramos a importância do processo como um reconhecimento de escolhas e conexões, pois, para o artista que deseja ser criador de seu próprio trabalho “produtivo e essencial é precisamente o caminho” (Salles, 2009, p. 34). Isso não desconsidera a importância do produto, mas considera sempre seu caráter processual, seu “inacabamento”. Obras que garantem certa abertura ao momento presente, portanto, mesmo que extremamente estruturadas, permitem um estado de atualização e presença permeável às pequenas mudanças, o que as mantêm em vida. Além disso, a técnica Klauss Vianna trabalha a partir da improvisação sobre os temas que comporta, sendo que seu objetivo se torna também investigar a labilidade da coreografia, “não somente como processo de criação, mas como linguagem cênica e também como percurso técnico-investigativo no dia a dia do processo prático de sala de trabalho” (Miller, 2012, p. 134).

Ou seja, a prática de improvisação é um processo de pesquisa percorrido constantemente em sala de trabalho na Técnica Klauss Vianna. Nesse sentido, mais uma vez técnica e criação não se separam, e a improvisação é um estado de dança, ou estado de fluxo que se ampara na habitação desse território existencial de dança. O processo criativo, nesse contexto, configura-se também em processo de habitação desse território,

ou seja, considera a improvisação como recurso cênico, valendo-se do Mapa criado enquanto uma “rede de proteção”. As âncoras, portanto, são os assuntos da improvisação. As redes de proteção são compostas, por exemplo, das âncoras físicas somadas a determinadas direções espaciais, somadas aos níveis, somadas aos encadeamentos – transições ou fluxo de ideias. Esse tipo de organização de material e consequente recriação em cena não exclui a ideia de coreografia. A coreografia é também uma estratégia importante na estabilização de informações que se apresentam como material indispensável a determinada poética de movimento. E uma coreografia poderá sempre ser recriada se acompanhada com atenção e se vivenciada pelo corpo artista em seu estado de presença. A especificidade desse processo criativo, porém, foi apontando uma maneira de rodear a estabilidade da coreografia. Considero a coreografia em alguns momentos do solo, mas não para segui-la, e, sim, para rodeá-la. Variando a gradação do tônus a partir dos direcionamentos ósseos, considero o desenho da coreografia, mas nunca o executo. Rodeio-o. Crio proximidades que dependem da atualização da presença do corpo.

É também no e pelo processo criativo que o artista pode se reconhecer e refletir sobre suas escolhas e sobre a maneira como atua eticamente no mundo: “O ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista: procura pelas possíveis formas que concretizem esse projeto. São essas formas o único acesso do artista a seu projeto” (Salles, 2009, p. 55). O processo criativo permite que o artista entre em contato com as sensações que cada projeto específico faz ascender, na continuidade de um processo que não cessa. Cada projeto é parte da continuidade da pesquisa do artista que, mesmo de forma não tão consciente, imprime em cada obra uma maneira de fazer-pensar que impulsiona e é impulsionada por todas as suas outras criações. Assim, um projeto específico é parte de uma rede de pensamento do artista e a configuração que cada obra assume; é também como um mapa sobre o estado atual de sua percepção de mundo: “É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo” (Salles, 2009, p. 66).

A partir de relacionamentos criativos com a presença da sensação atual da própria estrutura óssea e na relação com os objetos escolhidos como fonte de pesquisa na Mimese corpórea. Em ambas as estratégias utilizadas para a criação, o objetivo é que o corpo explore criativamente o movimento dançado, ancorado em princípios que contribuem para a imaginação na presença do corpo que dança. Salles (2009, p. 28) propõe ainda, ao observar o processo criativo em seu caráter instável e inacabado, que “A criação é assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético”. Processos criativos, nesse contexto, tornam-se parte de uma complexa rede que o artista cria e acompanha ao longo de sua pesquisa. Os projetos que compõem sua obra tornam-se materializações temporárias de um projeto maior, que é cercado por certas tendências que parecem estar presentes em muitos momentos de sua composição.

Essas questões, se acompanhadas no tempo da pesquisa do artista, parecem compor o que a pesquisadora nomeia de *Projeto Poético*. Neste não estão presentes somente questões estéticas e metodológicas, mas os princípios éticos de que o artista é investido, já que, como comentado no capítulo anterior, forma e conteúdo são aspectos inseparáveis que determinam e são determinados pela experiência do artista. Nesse sentido, acompanhar a processualidade em vida de um projeto poético é poder manter um estado de “atenção flutuante” sobre as tendências que se apresentam em maior ou menor grau, evidenciando alguns pontos de interesse que só podem emergir da experiência, da sala de trabalho prático neste caso, em que o artista é visto em seu esforço em tornar visível aquilo que ainda está por existir: “Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo” (Salles, 2009, p. 29).

Enquanto pesquisa em arte (Miller, 2012), torna-se necessária uma reflexão com a prática sempre verticalizada, sem, com isso, realizar uma divisão entre os assuntos científicos artísticos e filosóficos. Apesar de suas naturezas diversas, a complexidade de uma pesquisa em arte comporta a presença das discussões na ação do corpo que dança e na ação da escrita. São as mesmas conversas que estão sendo feitas na linguagem da

dança e da escrita. Nesse sentido, meu projeto poético contém a discussão sobre a mente incorporada. A sensação do pensamento do corpo é presença no corpo. A sensação do conceito de mente incorporada é parte de minha dança, assim como a escuta do corpo é parte dessas palavras.

Um projeto poético dá-se na vida do tempo. Não do tempo linear e constante a que nos atemos na vida cotidiana, mas no tempo da experiência, da experimentação. O trabalho do artista do corpo está na insistência da ação sobre sua própria materialidade-subjetividade. Na insistência da auto-observação, da observação de seu contexto, da atenção e da elaboração. Esse processo de elaboração e reflexão permite não somente que se avance sobre determinados assuntos, mas que se evidenciem as insistências em determinadas discussões, mesmo que estas se concretizem de maneiras diversas: “A dança e a movimentação cotidiana não se prendem ao passado ou ao futuro, nem a um professor. O que interessa é o agora. Ninguém melhor do que você pode questionar sua postura, suas ações” (Vianna, 2005, p. 104).

É na atenção constante ao como fazer-pensar a dança que se evidencia, para mim, toda a complexa rede de encontros e trans-formações que são parte da natureza processual de uma pesquisa no e sobre o corpo e compõem com o pensamento da dança que emerge em meu corpo como uma cartografia das tendências criativas, essa discussão ajuda-me a pensar a respeito do estado atual desta pesquisa. Materializando os processos do corpo em obras de dança, é possível observar, com atenção, o que só o tempo pode iluminar. É no presente do corpo que todas essas discussões ainda se elaboram.

A Cia. 22:22 busca em seu projeto poético experimentar, relacionar e recriar matrizes de práticas e pesquisas que fazem parte de seu escopo de estudo, que compreendem principalmente (em especial no que se refere aos Projetos “Dança e Imaginação” e “Drama”) procedimentos elaborados por Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier (LUME teatro). Dentro de nosso escopo, portanto, lançamos luz em alguns pontos acerca das potências de teatralidade presente na técnica Klauss Vianna a partir de nossa experimentação.

A Cia. criou o espetáculo “Después”, contemplado pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna de dança 2013 e Prêmio PROAC de Circulação de espetáculos de Dança 2015 do Governo do Estado de São Paulo. Esse espetáculo estreou em Campinas e se apresentou por diversas cidades do interior do Estado de São Paulo. Em paralelo à concepção e execução dos referidos prêmios, a dupla de artistas que compõe a companhia desenvolveu e ministrou a Oficina “Dança e Mimese corpórea” (metodologia de criação do espetáculo), sendo esta também oferecida em todas as cidades que receberam as apresentações do espetáculo. Além da criação artística, a Cia. também coordena, desde 2008, o Curso Livre de Teatro, sediado no Barracão Teatro, em Barão Geraldo. A dupla atua como diretores nas montagens de finalização do Curso. Nestes 13 anos em que a companhia conduz o curso já foram montados 15 espetáculos e realizadas em torno de 90 apresentações públicas gratuitas, todas na cidade de Campinas.

Sobre o espetáculo *DESPUÉS*

O espetáculo foi concebido a partir da observação e posterior recriação em teatro-dança de imagens da fotógrafa norte-americana Diane Arbus, e sua temática busca trabalhar sobre a sensação nostálgica de carnavais passados. Nesta obra de teatro-dança – cuja dramaturgia se constrói a partir de metáforas, parábolas e imagens dançadas – é possível vislumbrar alguns contornos narrativos desenhados principalmente a partir de indicações cênicas de lugares e situações familiares a todos nós, como os bailes de carnaval, a quarta-feira de cinzas, o retorno solitário para o espaço interno de uma casa, a solidão, o devaneio, etc. Isso tudo se revela em cena aos poucos e em diferentes camadas de profundidade representadas pelo cenário e pela ação do corpo que dança a partir de diferentes estados que se tornam mais intensos conforme entramos mais profundamente nessa casa e na intimidade de sua dona.

Después é um espetáculo solo de teatro-dança que se pauta nas sensações de “após a festa”. Criado a partir da articulação da linguagem da dança ao procedimento de

mimese corpórea (LUME teatro), foi através da observação e recriação em movimento dançado de alguns retratos da obra da fotógrafa norte-americana Diane Arbus que a criação de sua dramaturgia se organizou. Em *Después* a temática das festas e bailes de carnaval ajudam a compor o cenário solitário de uma casa onde uma mulher busca, a partir de sua realidade nua, criar devaneios para suportar a pós euforia da quarta-feira de cinzas. A memória e a imaginação tornam-se então as companhias que criam e recriam a casa, o corpo e sua própria vida.

Sobre o espetáculo *DRAMA*

Drama é também um espetáculo solo de teatro-dança que integra o repertório da Cia. Ambientado na paisagem de um camarim de um teatro qualquer, o espetáculo busca explorar os limites espaciais e imaginários entre a coxia e o palco, entre o camarim e a vida. Neste espetáculo buscamos explorar coreograficamente a poética do drama emergente da recriação do gesto teatralizado no corpo que dança; além de propor uma discussão poética sobre a complexa trama arte-vida no corpo-artista da cena - um corpo em crise que está sempre a lidar com os limites entre ficção-realidade, entre palco e vida cotidiana.

A pesquisa para a criação do espetáculo partiu da relação entre o procedimento de mimese corpórea e a dança, processo que foi amparado por imagens fotográficas (principalmente feitas por Fredi Kleeman) de algumas das grandes atrizes que fazem parte da história do teatro dramático brasileiro, como Cacilda Becker em “A dama das camélias” (1951) “Entre quatro paredes” (1950), “Pega-fogo” (1950), e “Esperando Godot” (1969); Tônia Carrero em “Uma certa Cabana” (1964); Maria Della Costa em “Depois da queda” (1953); Bibi Ferreira em “Gota d’água” (1975); Cleyde Yaconis em “A Nonna” (1980), entre outras artistas e montagens brasileiras situadas entre 1950 e 1980.

Outro aspecto importante para a encenação de *Drama* é a relação dramatúrgica entre a poética do movimento dançado e a poética da iluminação teatral que cria e recria o espaço cênico em diferentes paisagens no palco. As sombras que acompanham a

bailarina em sua travessia entre camarim, coxia e palco, ajudam a multiplicar sua presença e evidenciam mais uma vez a própria poética do artista da cena.

O espetáculo integra o Projeto *Drama*, contemplado pelo Programa de Ação Cultural – ProAC 03/2019, de Produção e Temporada de Espetáculos Inéditos de Dança de 2019, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo.

Inicialmente, o projeto previa a criação e circulação presencial de um espetáculo solo de teatro-dança, além da realização de ações formativas. Frente ao contexto da pandemia e a necessidade de distanciamento social, reformulamos nossas propostas para a promoção de atividades remotas. Neste primeiro experimento da companhia em formato de vídeo-espetáculo, buscamos dialogar com a linguagem audiovisual. Dessa forma, o espaço material e simbólico da “caixa-preta”, assim como seus bastidores – as coxias, os camarins etc. – são parte de um jogo cênico que se apresenta no vídeo pelo ponto de vista do artista, de dentro da cena. Em tempos pandêmicos nos quais os teatros foram obrigados a fechar suas portas, a filmagem e exibição de *Drama* nos ofereceu a possibilidade de trabalhar com a sensação do teatro vazio, o que também nos aproximou ainda mais da metalinguagem, da vida que corre em silêncio entre as pernas dos teatros.

O espetáculo foi recentemente reencenado para o formato presencial e apresentado a público em abril de 2022 no Teatro do SESC Jundiaí.

Referências bibliográficas

ARBUS, D. **Diane Arbus** - Untitled. Nova York: Aperture, 1995.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Editora Companhia das Letras, 2018.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Aauto (Org.) **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras [Rio de Janeiro] Funarte, 1990.

DAMASIO, Antonio R. **Em busca de Espinosa - prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. Mil platôs. **Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro, v. 34, 1995.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Francis Bacon, a lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

_____. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GIL, José. **Movimento total: o Corpo e a Dança**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **O corpo em crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena Tânia. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Fied Editorial, 2005.

KLEEMAN, Fredi. **Foto em cena**. Tânia Marcondes e Maria Thereza Vargas [orgs.]. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

_____. **Qual é o corpo que dança-dança e educação somática para a construção de um corpo cênico**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

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

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990.

Teses e Dissertações:

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. **Dança e imaginação**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

_____. **Fuga!: Jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

NEVES, Neide. **A Técnica como dispositivo de controle do Corpomídia**. Tese de Doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2010.

Revistas e periódicos:

CHRISYKOU, Evangelia G. “Mente criativa em ação”. In: **Revista mente e cérebro**, ano XIX, n. 235, 2012, p.31 -39.

FABIÃO, Eleonora. “Corpo Cênico, Estado Cênico”. In: **Revista Contrapontos - Eletrônica**, Vol. 10 - n. 3, 2010, p. 321-326.

GIL, José. “O corpo do bailarino”. **Revista Contracampo**, n. 05, 2000.

KASTRUP, Virgínia. “O Devir-criança e a cognição contemporânea”. In: **Psicologia: Reflexão e crítica**. Vol.13, n.3: Porto Alegre, 2000.

MILLER, Jussara Correa; NEVES, Neide. “Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento”. In: **ILINX-Revista do LUME**, n.3, 2013.

QUILICY, Cassiano Sidow. “As técnicas de si e a experimentação artística”. In: **ILINX-Revista do LUME**, n. 2, 2012.

Sites:

<https://www.cia2222.com>

www.lumeteatro.com.br. Acesso dia 14-01-2014.

www.klaussvianna.art.br. Acesso dia 23-02-2013.

www.salaodomovimento.art.br. Acesso dia 23-02-2013.