

Trans-formAção: Saberes do Fazer Arte e Educação

ANAIS DE TRABALHOS COMPLETOS



X JORNADA DE PESQUISA
EM ARTES CÊNICAS /
I COLÓQUIO DE PESQUISA
EM ARTES NAS ESCOLAS



X JORNADA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS / I COLÓQUIO DE PESQUISA EM ARTES NAS ESCOLAS

Trans-formAção: Saberes do Fazer Arte e Educação

REALIZAÇÃO

DAC
Departamento
Artes Cênicas

Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes

 **CCTA**
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES

 **UNIVERSIDADE
FEDERAL
DA PARAÍBA**

APOIO


CEARTE Centro Estadual de Arte

ESCOLA MUNICIPAL
**CASA DO ENSINO
DAS ARTES**


FUNESC

 **PREFEITURA DE
JOÃO
PESSOA**
MAIS RESULTADOS, VIDA MELHOR

 **PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL

 **CAPES**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
Departamento de Artes Cênicas
Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional/PROF-ARTES

ANAIS DE TRABALHOS COMPLETOS

Organizadoras

Ana Valéria Ramos Vicente
Carolina Dias Laranjeira
Líria de Araújo Moraes

Comissão Científica

Profa. Dra. Ana Valéria Ramos Vicente
Profa. Dra. Carolina Dias Laranjeira
Prof. Dr. Elthon Gomes Fernandes da Silva
Prof. Dr. Erlon Cherque Pinto
Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira
Prof. Dr. Guilherme Barbosa Schulze
Prof. Dr. José Amâncio Tonezzi
Profa. Dra. Líria de Araújo Moraes
Profa. Dra. Márcia Chiamulera
Profa. Dra. Paula Coelho Barbosa
Prof. Dr. Robson Xavier da Costa
Profa. Dra. Sicília Calado Freitas
Profa. Dra. Juciane Araldi Beltrame

Arte

Raissa Medeiros

Diagramação

Pedro Neri

Assistente

Thiago Ferreira Reimberg Pinto

**X Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas da UFPB / I Colóquio de Pesquisa
em Artes nas Escolas**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor

Valdiney Veloso Gouveia

Vice-Reitora

Liana Filgueira Albuquerque

Diretor do CCTA

Ulisses Carvalho da Silva

Vice-Diretora

Fabiana Cardoso de Siqueira

Departamento de Artes Cênicas

Prof. Everaldo Vasconcelos

Vice-Chefe

Profa. Dra. Ana Valéria Ramos Vicente

Mestrado Profissional em Artes – Prof-Artes/UFPB

Coordenadora

Profa. Dra. Carolina Dias Laranjeira

Vice-Coordenadora

Profa. Dra. Paula Coelho Barbosa

Realização

Departamento de Artes Cênicas

Mestrado Profissional em Artes – Prof-Artes/UFPB

Coordenação Geral

Profa. Dra. Ana Valéria Ramos Vicente

Profa. Dra. Carolina Dias Laranjeira

Comissão Científica

Coordenadora

Profa. Dra. Líria de Araújo Morais

Comissão Organizadora

Prof. Dra. Adriana Fernandes
Profa. Dra. Ana Valéria Ramos Vicente
Profa. Dr. Arthur Marques
Profa. Ma. Candice Didonet
Profa. Dra. Carolina Dias Laranjeira
Prof. Dr. Elthon Gomes Fernandes da Silva
Profa. Dr. Guilherme Schulze
Profa. Ma. Juliana Costa Ribeiro
Profa. Ma. Larissa Hobi Martins
Profa. Dra. Líria de Araújo Moraes
Profa. Dra. Márcia Chiamulera
Profa. Ma. Nykaelle Aparecida Pereira de Barros
Profa. Simone de Fátima Alves Mendes
Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira

Curadoria dos Espaços de Trans-formação

Profa. Ma. Candice Didonet
Profa. Ma. Simone de Fátima Alves Mendes

Programação Visual

Vandir Aparecido Souto

Redes Sociais

Profa. Ma. Shirley Batista da Silva
Profa. Ma. Julianna Marques Sobral Sousa
Vandir Aparecido Souto

Secretaria

Virgínia Kyotoku

Monitores

Ailma Alves de Souza Arruda, Alexsandra Silva Oliveira Buriti, Ana Maria Fernandes, Bruno Kappaun Constantino, Deborah Menezes, Edson Dreifus Pereira Mendonça, Edson Mendonça, Gabi Kollontai, Gabriel Maia Diniz Rabay, Gerlane Rute Almeida Silva, Hayala César de Sales, Hugo Felix da Silva, Iago Andrade de Sá, Iasmini Uilquer de Lima Brito, Isabele de França Freire, Jamysson Ian Lima Souza, Jinarla Pereira Silva da Cruz, Jonathan Carvalho Souza, Julianna Marques Sobral Sousa, Juliedson Silva, Layrton da Silva Gonçalves, Letícia Rachid, Lilith

Fidelis Maia, Lukas Gomes, Lygia Maia Nobre de Figueiredo, Maurilio da Silva Araújo, Olívia Doria Santana da Costa Rodrigues Almeida, Raana Rocha, Rachel Maria Domingues, Railson Gomes Almeida, Roana Borges Barbosa, Samara Goulart, Sandra Melo, Sandra Michelle Cruz de Melo, Savio Rodrigues do Nascimento, Sharon Lustosa Nogueira, Shirley Batista da Silva, Simone de Fátima Alves Mendes, Thiago Ferreira Reimberg Pinto, Vanúbia Muniz Alves da Silva, Vinicius Filgueiras, Wagner Leite dos Santos.

J71a Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas (10 : 2019 : João Pessoa, PB)

Anais de trabalhos completos: X Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas; I Colóquio de Pesquisa em Artes nas Escolas: Trans-formAção: saberes do fazer arte e educação [recurso eletrônico]: 27 a 29 de novembro de 2019 / Organização: Ana Valéria Ramos Vicente, Carolina Dias Laranjeira, Líria de Araújo Morais. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

Edição digital

ISBN: 978-65-5621-113-8

1. Arte e Educação - Pesquisa. 2. Artes Cênicas. 3. Colóquio de Pesquisa em Artes nas Escolas (1 : 2019 : João Pessoa, PB).

I. Vicente, Ana Valéria Ramos. II. Laranjeira, Carolina Dias.

III. Morais, Líria de Araújo.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 7:37



Centro de Comunicação, Turismo e Artes | UFPB
Cidade Universitária – João Pessoa – Paraíba – Brasil
CEP: 58.051 – 970 – www.ccta.ufpb.br



MESAS TEMÁTICAS



MOVIMENTO AUTÊNTICO EM SALA DE AULA: PROCESSOS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICOS SOB A ÓTICA DO TESTEMUNHO

Conrado Vito Rodrigues Falbo - Doutor - Coletivo Lugar Comum (PE)

RESUMO

Quando começo a praticar o Movimento Autêntico (MA), em 2012, minha atuação como professor de voz e orientador/preparador vocal trabalhando com artistas das artes cênicas foi radicalmente transformada, potencializando o alcance da improvisação com voz/movimento para além do seu aspecto estritamente técnico. Este artigo discute meus experimentos com a aplicação de elementos do MA às atividades que desenvolvo em estúdio e sala de aula.

Palavras-chave: Movimento Autêntico, Improvisação, Voz.

ABSTRACT

When I start practicing Authentic Movement (AM) in 2012, my approach to vocal coaching/teaching dancers and actors was radically transformed, taking the scope of voice/movement improvisation beyond its strictly technical aspect. This article discusses my experiments applying elements of AM to the activities I facilitate in the studio/classroom.

Keywords: Authentic Movement, Improvisation, Voice.





Voz é movimento

Durante minha formação como músico deparei-me em vários momentos com a ideia de que o movimento corporal atrapalhava a produção vocal. Lembro de um professor de técnica vocal do curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) reclamando que eu “me mexia muito” enquanto cantava, e que seria mais adequado ficar parado para vocalizar. Em 2007, quando comecei a atuar como preparador vocal para artistas do teatro e da dança, busquei construir uma ponte entre minha formação musical e minha experiência de alguns anos fazendo aulas de dança contemporânea. Logo pude perceber que, ao contrário do que dizia o professor na universidade, o trabalho com movimento ajudava no desenvolvimento vocal de artistas da cena que não tinham experiência prévia com canto.

Começo então a utilizar a noção da voz como movimento corporal em substituição à ideia de que voz e movimento são coisas separadas. Entre 2013 e 2014 fui professor substituto do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, a cargo de três disciplinas obrigatórias chamadas “Voz e Movimento”. Neste período, eu costumava repetir brincando que faltava um acento agudo no nome das disciplinas, pois voz é movimento. Esta concepção, que me acompanha até hoje, encontra ressonâncias no pensamento e na prática de artistas vocais proeminentes na cena contemporânea, tendo como exemplo pioneiro a norte-americana Meredith Monk, que escreve já nos anos 1970 sobre “a voz que dança. A





voz tão flexível quanto a coluna” e também sobre “o corpo da voz/ a voz do corpo” (MONK, 2014, p. 03).

Rapidamente, fui percebendo que muitas pessoas atuantes nas artes cênicas chegavam até mim em busca de orientação vocal motivadas por questões relacionadas à insegurança no uso da própria voz. Este ponto tornou-se um dos meus principais focos de interesse e comecei a modificar minha abordagem em um processo gradual que envolveu leituras, trocas com profissionais da voz atuantes em outros contextos e experimentos práticos em estúdio e sala de aula. Tornou-se evidente que meu papel como facilitador destes processos deveria enfatizar a desmistificação do trabalho vocal e o oferecimento de vias que permitissem a estas pessoas apropriar-se de suas vozes de forma autônoma. A improvisação foi o meio que escolhi para trabalhar as questões técnicas relacionadas à produção vocal sem perder de vista nem as especificidades individuais nem a busca de condições que favorecessem a autonomia de cada pessoa na maneira de lidar com estas especificidades.

Três aspectos da improvisação

Do latim *improvisare* (in + providere), ou seja, não prever. Improvisar é uma atividade básica da espécie humana. Improvisamos na maior parte do tempo e na realização das mais diversas atividades. No mundo das artes, costuma-se pensar que existe uma diferença rígida entre ações improvisadas e ações que guiadas por uma coreografia, partitura ou texto pré-estabelecido. Entretanto, como qualquer artista pode testemunhar





por experiência, nenhum roteiro prévio jamais será capaz de abolir a necessidade de tomar decisões imprevistas. Discutindo a relação entre improvisação e criação artística, o músico Stephen Nachmanovitch escreve que “em certo sentido toda arte é improvisação. Algumas improvisações são apresentadas como tais, inteiras e de uma vez só; outras são ‘improvisações modificadas’ que foram revisadas e reestruturadas durante um certo período de tempo antes que o público pudesse apreciar o trabalho” (1990, p. 06)¹. Este trecho reconhece que todo trabalho de criação artística pressupõe algum tipo de ação improvisada, ou seja, tudo o que chega ao público na forma de partitura, coreografia ou roteiro também começou sua existência como uma improvisação. Ampliando a discussão e apontando algumas de suas ramificações políticas, Susan Leigh Foster formula uma importante questão:

Histórias tipicamente suprimem a improvisação que ocorre consistentemente em todas as ações humanas. Também negam a improvisação do historiador que seleciona e interage com toda a documentação do passado em uma tentativa de decifrar as mudanças ao longo do tempo. A investigação histórica tem negligenciado o questionamento de como certas ações deslizam facilmente dos campos representacionais ao registro histórico e outras são persistentemente despercebidas. Ela tem tentado ignorar ações resistentes à descrição escrita. Como seria a História se reconhecesse o fato da improvisação? (2003, p. 04).

Estes são apenas alguns entre os muitos desafios que a improvisação propõe às categorias convencionalmente aplicadas às reflexões e práticas dentro da área das artes cênicas. Seja como for, a improvisação está sempre

¹ Todas as traduções são de minha autoria e foram realizadas com a finalidade exclusiva de citação no presente artigo.





presente nesta área: como ferramenta de preparação corporal, como recurso para gerar conteúdo a ser trabalhado, como meio de interação com o público, como ferramenta para lidar com situações imprevistas e/ou como caminho de desenvolvimento da expressividade. Neste universo tão amplo e complexo, é fundamental evidenciar como venho encarando a improvisação nos processos que facilito.

Ao longo dos anos, fui identificando alguns tópicos relacionados à prática da improvisação que são basilares para minha proposta de trabalho vocal. Resumi estes tópicos em três aspectos da improvisação que estão profundamente inter-relacionados. A divisão que proponho é meramente organizacional: na prática, não há como separá-los nem é possível sustentar qualquer relação hierárquica entre eles.

O primeiro aspecto, que chamo de meditativo, diz respeito ao cultivo de estados de presença que propiciem o que na prática budista é chamado de atenção plena. Este estado de presença tem a ver com uma das instruções básicas para condução da prática de meditação sentada dentro da tradição do budismo Zen: tratar os pensamentos como nuvens que passam no céu, percebendo-os quando surgem na mente e deixando-os ir sem fixar-se em nenhum deles. É fundamental que as pessoas que participam de minhas aulas e oficinas encarem as vivências de improvisação como exercícios de cultivo da presença. Frequentemente, na condução das atividades nestas ocasiões, uso palavras como escuta (de si, do espaço, das outras pessoas), desapego (em relação a expectativas e vontades), abertura e disponibilidade





(para reconhecer e lidar com o que quer que se apresente em cada momento).

A artista e pesquisadora norte-americana Louise Steinman refere-se à improvisação como “uma arte do presente [...] uma forma de imediatidade, uma disciplina de espontaneidade e atenção” (1995, p. 77). Steinman percebe a improvisação como eixo comum a uma série de artistas da dança e do teatro atuantes nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970, relacionando esta prática precisamente a estados que podem ser considerados meditativos:

O “voltar-se para dentro”, que veio depois e como resultado das ousadas experimentações [da cena da dança, teatro e performance] dos anos 1960, culminou com o refinamento da improvisação como forma de performance e de treinamento. Quietude era algo necessário para ‘escutar’ o corpo novamente [...] Como estar disponível ao fluxo do momento e como estruturar, instantaneamente, sua passagem através da pessoa [que está em cena] – estas eram as perguntas que investigadores como Steve Paxton, Barbara Dilley², Ruth Zaporah (e a geração subsequente – Dana Reitz, Nancy Stark-Smith e outros) buscaram nas décadas seguintes (1995, p. 80).

O segundo aspecto que destaco em minha abordagem da improvisação é o que chamo de investigativo. Este aspecto relaciona-se diretamente à criação artística e, mais especificamente, aos processos de composição. É preciso encarar as experiências de improvisação com o interesse de alguém que procura avidamente por alguma coisa que não sabe

² É interessante apontar que Barbara Dilley é budista e teve sua atuação (como dançarina, coreógrafa e professora) profundamente marcada por esta doutrina. Já Steve Paxton praticou Aikidô por muitos anos, tendo sido muito influenciado pelos princípios desta arte marcial japonesa na criação do Contato Improvisação.





bem o que é. Qualquer achado pode ser precioso, logo, é preciso estar atento a cada detalhe e cada percepção. Além disso, mesmo que algo não seja imediatamente percebido como valioso, deve ser guardado pois pode ser útil no futuro. Aqui, é possível perceber também a relação com o trabalho de autoconhecimento e com a exploração (e consequente ampliação) das potencialidades expressivas de cada pessoa. Esta disposição investigativa alimenta e é alimentada pelo estado de presença meditativo que comentei acima.

Por último vem o aspecto que perpassa e guia os demais: a autonomia. Como não existe uma única maneira de improvisar (ou mesmo maneiras que sejam “mais corretas ou adequadas” que outras) é possível que cada pessoa conduza seu processo de forma autônoma, escolhendo ativamente o que fazer e como fazer. Louise Steinman escreve sobre o que chamou de “estruturas para a espontaneidade”: “Uma improvisação pode ter uma estrutura complicada ou nenhuma estrutura, embora eu tenha descoberto que ‘nenhuma estrutura’ é provavelmente um mito. Entre artistas da cena, os entendimentos mais rudimentares podem ser uma estrutura” (STEINMAN, 1995, p. 81). É verdade que sempre irão existir regras, diretivas ou consignas para a improvisação, mas é igualmente verdadeiro que, por mais estritas que possam parecer, sempre existirá espaço e liberdade para decidir. Evidentemente esta liberdade pode ser encorajada e espaços podem ser criados ou ampliados levando em conta justamente o exercício consciente destas escolhas. A autonomia também está relacionada às múltiplas possibilidades de como, quando e onde aplicar (ou não) o



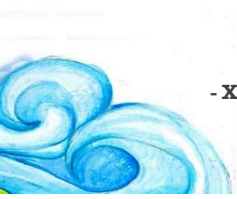


trabalho com improvisação e os achados resultantes deste trabalho na vida para além do estúdio/sala de aula.

Voz além de técnicas, estilos e escolas

O trabalho vocal que ofereço inclui, mas não se restringe às escolas tradicionais do canto erudito, que forneceram a base de minha formação na área da música. Da mesma forma, faço um uso muito livre das várias abordagens da técnica vocal para o teatro que complementaram minha bagagem musical quando comecei a atuar como preparador vocal. A ênfase no aspecto da autonomia presente nas vivências com improvisação que proponho coloca uma questão central para o trabalho: a ausência de critérios estéticos (e mesmo técnicos) previamente definidos que permitam avaliar os resultados alcançados pelas/pelos participantes em estúdio/sala de aula. Melhor dizendo, a proposta é que cada pessoa avalie autonomamente os resultados de acordo com seus próprios critérios e possa escolher por si mesma como (e se) acontecerá a aplicação destes resultados em suas vivências pessoais.

O uso da improvisação busca, antes de qualquer coisa, ampliar as possibilidades expressivas por meio da exploração das potencialidades individuais. Estabelecer previamente modelos e padrões que desejam ser alcançados (em relação a emissão, afinação, projeção, adequação da intensidade e outras qualidades vocais) seria limitar este processo de forma crucial. Trata-se fundamentalmente de um trabalho de autoconhecimento focado na vivência lúdica do potencial expressivo de cada pessoa. Minha





experiência profissional me diz que, quando esta autonomia radical não é garantida e encorajada, facilmente perde-se o sentido de exploração criativa e são reduzidas as possibilidades de encontrar novos caminhos de expressão e/ou aperfeiçoar caminhos já conhecidos.

Este trabalho é necessariamente prático e necessariamente focado no corpo e em todas as suas possibilidades de movimento, incluindo a voz. Jean-Pierre Ryngaert enfatiza a capacidade que a improvisação possui de potencializar a potência expressiva individual e o papel central que o corpo desempenha neste processo:

A imaginação do ator e suas qualidades pessoais podem se desenvolver mais amplamente na improvisação do que em qualquer outro lugar. Por outro lado, a tradição francesa atribui ao corpo do ator uma importância apenas limitada. O sucesso das estéticas realistas e naturalistas, o gosto pelo teatro literário e pela bela dicção restringem o corpo a funções de suporte expressivo secundário. A improvisação, pelo contrário, permite encarar o corpo como a própria fonte da invenção criativa (RYNGAERT, 2009, p. 86).

As palavras Ryngaert, ainda que relacionadas ao contexto teatral francês da segunda metade do século XX, podem ser aplicadas ao trabalho criativo das demais artes cênicas. Certas abordagens estéticas/pedagógicas reduzem a/o artista ou estudante a um papel de intérprete com agência limitada no que diz respeito a escolhas estéticas e/ou expressão de sua individualidade. A questão aqui não é absolutamente desvalorizar ou desprezar técnicas, escolas e estilos de utilizar a voz, mas simplesmente utilizá-los como ferramentas, meios de fazer com que o processo de investigação expressiva possa ocorrer de maneira fluida e possa abrir o





maior número de possibilidades. O que proponho pode ser descrito como um caminho de (re)conhecimento e descoberta, à diferença de outras dinâmicas nas quais busca-se enquadrar ou moldar a expressão tendo em mente certos padrões estéticos e técnicos.

Esta abordagem coloca questões complexas para quem facilita os processos. Não há como estabelecer previamente modelos de conduta a seguir. Entretanto, é indispensável refletir sobre princípios e formas de aplica-los para que seja possível lidar com as várias situações que se apresentam levando em conta todas as suas especificidades. Quero dizer com isto que quem facilita o processo precisa implicar-se nele e improvisar junto com quem participa, não há outra maneira possível de proceder. Além disso, trata-se de um tipo de trabalho que necessariamente suscita a emergência de conteúdos emocionais e subjetivos por parte das/dos participantes. Isto exige atenção, cuidado e estratégias que vão muito além de qualquer formação técnica convencionalmente atribuída às/aos profissionais da voz. É aqui que entra a prática do Movimento Autêntico com suas ferramentas de contorno e sua proposta de uso da linguagem, de grande utilidade tanto para o trabalho na aula particular ou acompanhamento individual quanto nas situações de grupo.

Movimento Autêntico como prática do testemunho

Movimento Autêntico é uma prática que começa a ser desenvolvida pela norte-americana Mary Starks Whitehouse, a princípio chamada por ela de Movimento em Profundidade (Movement in Depth). A prática estava





inicialmente voltada para o desenvolvimento da conscientização de impulsos de movimento que são percebidos e das escolhas que vão sendo feitas a partir destes impulsos por parte de cada participante, que trabalha com os olhos fechados. Ela escreve sobre como este processo está relacionado ao que chamou de autenticidade:

Quando o movimento era simples e inevitável, não passível de ser modificado independentemente de quão limitado ou parcial, ele tornava-se o que eu chamei de ‘autêntico’- poderia ser reconhecido como genuíno, pertencente àquela pessoa. Autêntico foi a única palavra que pude pensar para significar verdade – verdade de um tipo que não se aprende, mas está lá para ser vista em alguns momentos (WHITEHOUSE, 1999).

Janet Adler é responsável por continuar a pesquisa de Whitehouse e por criar o formato que o Movimento Autêntico tem hoje. Existem duas funções: movedor/a e testemunha, que podem ser exercidas por uma ou mais pessoas em diversas combinações. Em uma dupla, por exemplo, a/o movedor/a fecha os olhos e percebe os impulsos de movimento, decidindo o que fazer com estes impulsos a cada momento. Isto acontece na presença da testemunha que, de olhos abertos e em estado de pausa, acompanha todo o processo da/o movedor/a. Em determinado momento, a testemunha sinaliza o final da sessão de movimento e ambos fazem uma troca verbal sobre o que vivenciaram. A primeira pessoa a falar é a/o movedor/a que, em seguida, recebe o testemunho verbal de sua dupla e pode, se desejar, responder a este testemunho.

A arquitetura da disciplina do Movimento Autêntico é baseada na relação entre um movedor e uma testemunha, a forma basilar. Para ambos, o trabalho é centrado no desenvolvimento da testemunha interna, que é uma maneira de entender o





desenvolvimento da consciência. Nesta disciplina, a testemunha interna é externalizada, incorporada por uma pessoa que será chamada de testemunha externa. Outra pessoa, chamada de movedor, incorpora o self em movimento (ADLER, 2002).

O que Adler chama de testemunha interna pode ser identificado com o já mencionado trabalho individual de conscientização dos impulsos de movimento que a/o movedor/a realiza em seu processo. Destaco, desde logo, dois aspectos nos quais a prática do Movimento Autêntico aproxima-se do trabalho vocal que proponho. O primeiro deles é a questão da autonomia da/o movedor/a, já que ela/e apenas recebe a instrução básica de perceber seus impulsos de movimento, devendo decidir por si mesma/o como proceder na presença destes impulsos. Além de orientações básicas de segurança em relação ao espaço e a possíveis outras/os movedoras/es, não há diretivas ou consignas em relação ao trabalho com movimento, ou seja, o foco está no processo e não no resultado. Neste caso, o aspecto da autonomia necessariamente implica o estado meditativo de cultivo da atenção plena presente na atividade de escutar os próprios impulsos de movimento. A dimensão meditativa diferencia-se pela possibilidade de escolher como dar vazão aos impulsos de movimento (no caso da/o movedor/a que desenvolve sua testemunha interna) e pelo estado de pausa (no caso da testemunha externa que acompanha de olhos abertos o trabalho da/o movedor/a ao mesmo tempo em que continua mapeando seus próprios impulsos internos). O desenvolvimento da testemunha interna (para movedoras/es assim como para testemunhas) está diretamente relacionado às perguntas: o que movo? o que me move?





‘Sou movido’ é um momento quando o ego abre mão do controle... permitindo ao self tomar conta do que move o corpo à sua vontade. É um momento de render-se sem premeditar que não pode ser explicado ou repetido exatamente... O coração da experiência de movimento é a sensação de mover e ser movido... (WHITEHOUSE, 1999)

O testemunho verbal oferecido à/ao movedor/a pela testemunha externa é balizado por três verbos, utilizados sempre no presente: eu vejo, eu imagino e eu sinto. O primeiro deles, diz respeito à percepção da fisicalidade por parte da testemunha, ou seja, tudo o que é percebido visualmente por ela durante o processo de acompanhar a/o movedor/a. O segundo verbo diz respeito aos pensamentos e imagens que podem acompanhar ou não esta experiência visual. Por fim, o último verbo é o momento em que a testemunha oferece as sensações e/ou emoções que experimenta na presença da/o movedor/a. Esta forma de utilização da linguagem é crucial para a prática, pois é construída de maneira a não permitir que julgamentos da testemunha sejam projetados diretamente na/o movedor/a. A ideia é deixar explícito, por meio da linguagem, que estes julgamentos e projeções pertencem à testemunha. Existe aqui um movimento de apropriação dos julgamentos por parte da testemunha quando diz para a/o movedor/a “eu imagino isto ou aquilo ao acompanhar seu processo” em vez de simplesmente adjetivar o que vê em um julgamento tão automático e comum na vida cotidiana que muitas vezes passa despercebido.

A prática do testemunho, incluindo sua articulação em linguagem, foi decisiva para que o trabalho vocal que ofereço pudesse ganhar os





contornos que tem hoje, ultrapassando o aspecto estritamente técnico para que fosse possível cuidar de maneira consciente e focada das questões subjetivas/emocionais que emergiam das práticas.

Facilitador como testemunha

Meu encontro com o Movimento Autêntico acontece em 2012 por meio da introdutora desta prática no Brasil, Soraya Jorge, que logo se tornaria a mentora do meu processo formativo, que atualmente caminha para sua fase de conclusão. Desde o primeiro contato, fui muito impactado pela prática e, rapidamente, comecei o exercício de aplicá-la a todos os aspectos da minha vida, incluindo minhas atividades artísticas e em sala de aula. Soraya propõe uma definição do Movimento Autêntico como

um método/abordagem/ritual de investigação do movimento do corpo em seus estados físicos, psíquicos e energéticos através da relação entre Movedore(s) e Testemunha(s), com cunho somático, psicológico, pedagógico, artístico e energético (espiritual/místico) podendo eles serem integrados ou não na mesma prática e/ou por um mesmo investigador” (JORGE, 2018, p. 05).

Em relação ao trabalho vocal que venho desenvolvendo, a prática do Movimento Autêntico tem se mostrado especialmente propícia ao aprofundamento e desdobramento dos três aspectos da improvisação que focalizo. Ao mesmo tempo em que me oferece uma perspectiva sob a qual encarar as dinâmicas presentes nas vivências em sala de aula, também disponibiliza ferramentas práticas para lidar com as questões que se apresentam. Uma maneira de descrever o que acontece seria a seguinte:





como facilitador, desempenho o papel da testemunha, acompanhando as/os participantes (equivalentes às/aos movedoras/os) em seus processos de investigação expressiva.

Em primeiro lugar, encarar as/os participantes como movedoras/es significa garantir o aspecto da autonomia em relação aos exercícios de improvisação que são o cerne do trabalho: existe uma tarefa ou consigna a ser cumprida/seguida, mas a condução do próprio processo por meio de escolhas ativas é sempre um pressuposto básico sistematicamente encorajado ao longo do desenvolvimento das atividades.

No que diz respeito à já mencionada ausência de modelos estéticos/técnicos que orientem a avaliação dos resultados obtidos, o exercício de formular e oferecer o testemunho verbal às/aos participantes permite que o processo de cada pessoa seja reconhecido em suas especificidades de forma precisa e concreta. Ao oferecer testemunho verbal às/aos participantes de uma vivência vocal, minha primeira necessidade é fazer referências, tão precisas quanto seja possível, à fisicalidade que observo. Isto significa ater-me à descrição do que percebo acontecer fisicamente, no plano concreto dos corpos, em vez de automaticamente adjetivar/interpretar movimentos e sons, como acontece nos processos de julgamento/projeção presentes na fala cotidiana. Além disso, este exercício me obriga a estar constantemente atento à necessidade de expandir o vocabulário que utilizo para descrever a fisicalidade com o cuidado de ser preciso sem embutir julgamentos na linguagem.

Como mencionei acima, o tipo de processo vocal que facilito





necessariamente suscita a emergência de conteúdos subjetivos/emocionais, o que exige um tipo de cuidado específico. Não estamos lidando apenas com questões de treinamento e/ou adequação técnica relativas à produção vocal. Quando o foco do trabalho está direcionado ao cultivo da atenção plena e à investigação autônoma das próprias potencialidades expressivas, é de se esperar que apareçam questões inconscientes, muitas vezes relacionadas a dores e traumas. Este aspecto é intensificado pela presença de uma testemunha externa (o facilitador) que cultiva um modo de comunicação verbal em que o julgamento não é projetado no outro, ou seja, é feito um esforço consciente e criada uma estrutura de trabalho propícia para que as/os participantes se sintam seguras/os para expressar o que quer que apareça no momento em que realizam suas investigações internas. Entretanto, além da possibilidade de expressão, é necessário lidar de maneira precisa com o material que emerge, sob o risco de retraumatizar questões dolorosas. A maneira oferecida pelo Movimento Autêntico é justamente o desenvolvimento da testemunha interna das/os participantes na presença de uma testemunha externa (facilitador) que acompanha o processo.

Podemos confiar em nós mesmos? No trabalho de desenvolvimento pessoal, precisamos saber que um processo de mudança pode ser e será amparado. Por exemplo, se uma memória de infância difícil emerge numa sessão de movimento, o movedor precisa confiar que ele ou ela terá os recursos e vai tomar o tempo necessário para integrar a experiência na sua atenção consciente. Caso contrário, é mais apropriado que a memória permaneça inconsciente. Por meio da internalização de uma testemunha interna que apoia, não julga, mas é lúcida, desenvolvemos confiança interna em um nível profundo (OLSEN, 2014, p. 43)





Os aspectos meditativo e investigativo do trabalho que proponho com improvisação estão profundamente relacionados ao processo de desenvolvimento da testemunha interna das/os movedoras/es. Não é um trabalho mental baseado em análises e abstrações, mas um exercício fundamentalmente prático, que acontece no aqui-agora da experiência física do corpo. Observar atentamente o que experimento na concretude do meu próprio corpo faz com que seja possível construir uma relação com o que sinto sem a necessidade de identificar-me com estes sentimentos e/ou emoções. Neste sentido, o trabalho aproxima-se de muitas práticas tradicionais de meditação e também de outras abordagens de trabalho físico/expressivo, a exemplo do treinamento Action Theater desenvolvido pela norte-americana Ruth Zaporah com forte influência de práticas budistas no trabalho com improvisação:

Estudantes [de Action Theater] praticam experimentar e expressar sentimentos, todos os tipos de sentimentos, até sentimentos que possivelmente cercam experiências dolorosas da ‘vida real’. Eles frequentemente temem que, durante os exercícios, este material da ‘vida real’ que tem a ver com vergonha e dor vai emergir. Eles temem perder o controle, perder-se em si mesmos e nunca se recuperar. Suponha, por exemplo, que na primeira vez que alguém fala em público perde sua cadeia de raciocínio. Eles sentam, envergonhados e desorientados. Eles sentem vergonha e relacionam esta vergonha à ação de falar em público. Daí para frente, todas as vezes que sentem vontade de falar em público irão projetar esta vergonha na ação, criar uma experiência desagradável e suprimir seu desejo. Esta conclusão permanece até que eles conscientemente a examinem. Anos depois, em um treinamento como este, eles começam a examinar a vergonha e suas expressões físicas. Novamente, eles sentem a vergonha emergir espontaneamente. Mas desta vez a vergonha emerge em um contexto diferente. Enquanto experimentam a vergonha,





eles percebem uma configuração de elementos (respiração, temperatura, tensão, qualidade de movimento, voz etc.) que a vergonha abrange. Não é mais a ‘vergonha’ estigmatizada. É apenas sentimento e sensação que podem ser percebidas (ZAPORAH, 1995, p. 57-8).

Meus experimentos envolvendo a aproximação do Movimento Autêntico e do trabalho vocal que ofereço sempre caminharam junto com a minha trajetória de prática como movedor e testemunha nas sessões individuais com Soraya Jorge e nos grupos orientados por ela. Além de levar para a sala de aula esta prática, também experimentei o caminho inverso: trazer para minha prática nos círculos de Movimento Autêntico um pouco da minha experiência como facilitador de processos vocais. Foi assim que surgiu a forma experimental de trabalho que chamo de Círculo de Voz-Movimento e que venho facilitando desde 2017.

Círculo de Voz-Movimento

Em determinado momento da minha prática com Movimento Autêntico apareceu uma inquietação: se eu estava tão acostumado ao trabalho de investigação vocal, por que sempre me exercia como movedor de forma silenciosa? Apesar de não haver nenhuma proibição em relação à possibilidade de vocalizar, percebi que eu não fazia uso desta possibilidade. Quando comecei a experimentar a voz como movedor, vários outros questionamentos apareceram em minha prática. Vocalizar nos círculos me fez vivenciar a possibilidade de tocar todas/os as/os movedoras/es ao mesmo tempo com os sons que produzo. Imediatamente sou afetado pela consciência de que meus sons afetam muito diretamente o grupo inteiro,





alcançando inclusive pessoas que estão fisicamente distantes de mim. Ao mesmo tempo, vocalizar nos círculos me fez entregar-me à possibilidade de ser testemunhado em lugares não perceptíveis pelos olhos das testemunhas. Todas estas experiências me levaram a pensar em um tipo de prática específica que propiciasse a possibilidade de vocalizar livremente.

Comecei experimentando introduzir nas minhas oficinas vocais alguns elementos da prática do Movimento Autêntico de forma isolada: o trabalho com olhos fechados em alguns exercícios, e momentos de improvisação que começam e terminam com o grupo organizado em um círculo. Por fim, planejei um tipo de prática estruturada como uma sessão de Movimento Autêntico, orientando as/os participantes a trabalharem de olhos fechados e a vocalizarem sem utilizar palavras, melodias ou ritmos regulares como forma de propiciar o fluxo do movimento interno. Após o círculo, como estratégia de aterramento e contenção da experiência, as/os participantes se oferecem mutuamente sessões do que chamo de “massagem vocal”: um/a participante deita no chão enquanto as/os demais oferecem suas vozes como forma de massagear, acolher, cuidar e oferecer contornos à pessoa que recebe os sons. Finalizamos com uma roda de compartilhamento verbal em que cada pessoa oferece um gesto ou som que vive em seu processo, acompanhado da sensação física ou emocional relacionada a ele. Trata-se de uma maneira de garantir que a pessoa seja testemunhada silenciosamente pelo grupo.

Testei este formato pela primeira vez no festival Moving Arts Lab (realizado no centro Earthdance, em Plainfield, Massachussets, Estados

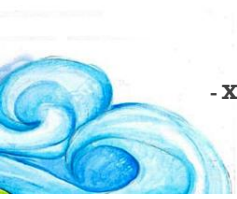




Unidos) com um grupo de vinte participantes. Recebi das/os participantes (várias/os delas/es eram pessoas na faixa dos sessenta anos de idade) relatos que me estimularam a continuar a pesquisa e seguir oferecendo esta prática até hoje em minhas oficinas, aulas e processos de preparação vocal.

Avalio que a estrutura da sessão de Movimento Autêntico, que é inspiração para a organização do Círculo de Voz-Movimento, propicia um mergulho interno na investigação vocal por garantir um espaço de segurança para quem participa. A construção disto que chamo segurança certamente tem a ver com o formato por meio do qual o trabalho é organizado (círculo, olhos fechados etc.), mas também encontra uma base na visão do facilitador como testemunha, que é explicada em linhas gerais às/aos participantes no início de cada vivência. O exercício da função testemunha por parte de quem facilita este tipo de processo talvez seja a grande contribuição que a prática do Movimento Autêntico possa oferecer às abordagens somáticas que buscam integrar os aspectos técnico/físico, subjetivo/emocional e criativo/artístico.

Acredito que, assim como minha experiência nos círculos de Movimento Autêntico, as vivências nos Círculos de Voz-Movimento inevitavelmente vão sofrer transformações e adaptações ao longo do tempo. A abertura de possibilidades (expressivas, relacionais, criativas etc.) que a estrutura formal da prática do Movimento Autêntico propicia adequa-se muito bem à sustentação destas transformações e está fundamentada na compreensão de que a experiência humana é algo impermanente. Entre muitas outras coisas, a impermanência está relacionada a um foco no





processo (e não nos resultados ou conclusões). É neste espírito que sigo investindo na pesquisa da improvisação como trabalho meditativo e investigativo, pressupondo e cultivando uma autonomia tão radical quanto rigorosa.

Referências

- ADLER, Janet. **Offering from the conscious body:** the Discipline of Authentic Movement. Rochester: Inner Traditions, 2002. (edição eletrônica Kindle)
- FOSTER, Susan Leigh. **Taken by surprise:** improvisation in dance and mind. ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David (Org.) Taken by surprise: a dance improvisation reader. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- JORGE, Soraia. **Movimento Autêntico:** um ritual contemporâneo? BATALHA, Ana Paula; MACARA, Ana; MORTARI, Katia (Orgs). Entre o Ser e o Estar: técnicas somáticas e práticas performativas. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, 2018.
- MONK, Meredith. **Notas sobre a voz.** Tradução e texto introdutório de Conrado Falbo. Cena. Rio Grande do Sul, v.1 n.16, 2014.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Free play:** improvisation in life and art. Nova Iorque: Tarcher/Putnam, 1990.
- OLSEN, Andrea. **Being seen, being moved:** Authentic Movement and performance. The place of dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2014.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar:** práticas dramáticas e formação. Trad. Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- STEINMAN, Louise. **The knowing body:** the artist as storyteller in contemporary performance. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.
- WHITEHOUSE, Mary Starks. **C. G. Jung and dance therapy:** two major principles. PALLARO, Patrizia (Org.) Authentic Movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. Londres: Jessica Kingsley, 1999. (edição eletrônica Kindle).
- ZAPORAH, Ruth. **Action theater:** the improvisation of presence. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.