



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

ANDERSON FIDELIS CALABRIA

OS CÓDIGOS DO CORPO E O FOCO IMAGINATIVO
UMA SUGESTÃO METODOLÓGICA A PARTIR DOS
EXERCÍCIOS BÁSICOS DO MÉTODO DE TADASHI SUZUKI

Rio de Janeiro

2024

RESUMO

O presente trabalho investiga as possibilidades de interseções entre as Disciplinas de Atuação desenvolvidas pelo encenador japonês Tadashi Suzuki e os conceitos sobre processos de criação inspirados na obra de Fayga Ostrower, artista visual e pesquisadora. A pesquisa descreve os exercícios Básicos do encenador, explorando a relação entre corpo, espaço e energia e discute as implicações pedagógicas e estéticas do treinamento Suzuki, destacando sua contribuição para a presença cênica.

A segunda fase da dissertação explora a aplicação prática dos conceitos de Fayga Ostrower e do treinamento Suzuki em oficinas realizadas no Projeto Brotaí – Rede Cultura Comunitária, na cidade de Niterói. Realizando uma sugestão metodologia que combina o treinamento com códigos corporais marcados de Suzuki com estímulos criativos baseados nos conceitos de "falar e simbolizar" e "imagens referenciais" de Ostrower. A fim de potencializar o repertório imaginativo das alunas/alunos, estimulando a expressividade e capacidade de criação durante a execução das Disciplinas de Atuação. Ademais, a dissertação conta ainda com a entrevista da pesquisador e artista visual Anna Bella Geiger, que foi aluna de Fayga Ostrower, e que reforçou a importância da relação entre estética, política e sensibilidade no processo criativo.

ABSTRACT

This work investigates the possibilities of intersections between the Acting Disciplines developed by Japanese director Tadashi Suzuki and the concepts of creative processes inspired by the work of Fayga Ostrower, visual artist and researcher. The research describes the director's basic exercises, exploring the relationship between body, space and energy and discusses the pedagogical and aesthetic implications of Suzuki training, highlighting its contribution to scenic presence.

The second phase of the dissertation explores the practical application of Fayga Ostrower's concepts and Suzuki training in workshops held at Projeto Brotaí – Rede Cultura Comunitária, in the city of Niterói. Carrying out a suggested methodology that combines training with Suzuki's marked body codes with creative stimuli based on the concepts of "speaking and symbolizing" and Ostrower's "referential images". In order to enhance the imaginative repertoire of students, stimulating expressiveness and creative capacity during the execution of the Acting Disciplines. Furthermore, the dissertation also includes an interview with researcher

and visual artist Anna Bella Geiger, who was a student of Fayga Ostrower, and who reinforced the importance of the relationship between aesthetics, politics and sensitivity in the creative process.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas - PPGEAC -
Mestrado Profissional


**OS CÓDIGOS DO CORPO E O FOCO IMAGINATIVO: UMA
SUGESTÃO METODOLÓGICA A PARTIR DOS EXERCÍCIOS
BÁSICOS DO MÉTODO DE TADASHI SUZUKI**

POR


Anderson Fidelis Calabria

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA**
Data: 21/01/2025 19:45:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof(a). Dr(a). Jacyan Castilho de Oliveira (orientadora)

Documento assinado digitalmente
 **ANA LUCIA MARTINS SOARES**
Data: 21/01/2025 09:04:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof(a). Dra. Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar) (PPGEAC UNIRIO)

Documento assinado digitalmente
 **ISABEL ALMEIDA CARNEIRO**
Data: 16/01/2025 15:56:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof(a). Dr(a). Isabel Almeida Carneiro (PPGArtes UERJ)

A Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, RJ, em 16 de janeiro de 2025

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

F Fidelis Calabria, Anderson
OS CÓDIGOS DO CORPO E O FOCO IMAGINATIVO: UMA SUGESTÃO
METODOLÓGICA A PARTIR DOS EXERCÍCIOS BÁSICOS DO MÉTODO DE
TADASHI SUZUKI / Anderson Fidelis Calabria. -- Rio de
Janeiro : UNIRIO, 2024.
126

Orientadora: Jacyan Castilho de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de
Artes Cênicas, 2024.

1. Pedagogia Teatral. 2. Tadashi Suzuki. 3. Preparação
Corporal. I. Castilho de Oliveira, Jacyan , orient. II.
Título.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I – O TEATRO DE TADASHI SUZUKI

1.1 - A construção de um encenador

1.2 – Os princípios do treinamento

1.3 – Disciplinas de Atuação

1.3.1 – Básicos

1.3.2 – Caminhadas

1.3.3 - Slow ten tekka ten

1.3.4 - Stamping Shakuhachi

1.3.5 – Estátuas

CAPÍTULO II – O FOCO IMAGINATIVO E OS EXERCÍCIOS BÁSICOS de TADASHI SUZUKI: REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA E UMA SUGESTÃO METODOLÓGICA

2.1 Premissas para o trabalho prático

2.2 Rede cultura comunitária - Brotaí

2.3 Fayga Ostrower e os processos de criatividade

2.4 Associações, “Falar, Simbolizar” e as Imagens referenciais

2.5 Tadashi Suzuki e Fayga Ostrower

2.6 Primeiro Encontro: Conhecendo o método Tadashi Suzuki

2.7 Segundo Encontro: Dispositivos Criativos e o Método Tadashi Suzuki

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

ANEXO 1 – O Contexto Teatral Japonês

ANEXO 2 – Poemas Charles Baudelaire

ANEXO 3 – Planos de aula das oficinas aplicadas.

ANEXO 4 – Entrevista Anna Bella Geiger

INTRODUÇÃO

Qual é o lugar do corpo na educação? Essa pergunta me acompanha e me guia em minhas pesquisas desde 2018, quando entrei na Universidade Estácio de Sá (UNESA) para cursar Licenciatura em Teatro, o que me levou a buscar por encenadores e encenadoras que tinham o corpo como vetor principal em seus trabalhos artísticos e teóricos. Entre diversas referências bibliográficas, deparei-me com a obra do encenador japonês Tadashi Suzuki (1939 -), ainda no primeiro semestre da universidade, a partir dos trabalhos dos pesquisadores brasileiros Juliana Monteiro dos Santos (2009), Daniel Leuback Lopes (2013) e Fabiano Lodi (2015). O pensamento do encenador me encantou pela forte relação entre pesquisa corporal, relacionada à “gramática dos pés”, e a estética desenvolvida em suas peças.

Suzuki criou exercícios básicos chamados por ele de “Disciplinas de Atuação”¹. A partir desses exercícios pude realizar sozinho pequenas experimentações do método, incorporando-os ao meu treinamento artístico/pessoal, podendo assim, observar a potência e o aumento da minha presença cênica como ator, durante esse período.

No ano de 2022 comecei a lecionar no Colégio Militar do Rio de Janeiro (CMRJ) para oito turmas de 8º ano do ensino fundamental, na linguagem de teatro, integrante da grade curricular. Este ano marcou a retomada do ensino presencial dentro das instituições educacionais formais e não-formais, na cidade do Rio de Janeiro. Depois de dois anos, com o ensino remoto e híbrido (em alguns dias presenciais e outros *online*) devido ao isolamento social provocado pela pandemia do Covid-19, os docentes e discentes puderam retornar ao convívio presencial dentro de sala de aula.

O Colégio Militar do Rio de Janeiro (CMRJ) é uma instituição de ensino tradicional, situada no bairro do Maracanã, que tem como base de seu projeto político pedagógico os princípios e valores do Exército Brasileiro tais como tradição, meritocracia, princípio de autoridade, entre outros. Esses são conceitos transversais que devem perpassar todas as práticas de ensino desenvolvidas na instituição.

O CMRJ, assim como as demais instituições educacionais, retornou, em sua totalidade, ao ensino presencial. Entretanto, nesse ano, a disciplina de teatro foi incluída dentro da grade comum curricular para as turmas de 8º e 9º ano. Na época, recebi do CMRJ o plano de execução didática que traça com um maior detalhamento os objetivos de conhecimento a serem

¹ A descrição dessas disciplinas e as fontes das quais ela foi colhida serão explicitadas ao longo do capítulo.

adquiridos pelos alunos, além de algumas habilidades que devem ser trabalhadas, mas não aponta os autores que devem ser utilizados, dando certa autonomia para a estruturação da aula.

Como citado anteriormente, o Colégio tem como base os valores militares e, por tal motivo, reproduz diversas de suas práticas, como por exemplo a marcha militar. Os estudantes passam por um processo de treinamento físico semanal, antes do início das aulas, com a coordenação de militares de maior patente, respeitando a hierarquia como a prestação de continência e outros comandos corporais que devem ser obedecidos e repetidos pelos discentes.

Observava em meus alunos/alunas, muitos deles animados e vívidos, uma desconexão entre suas sensibilidades e vontades e a repetição exaustiva dos movimentos. Isto podia ser percebido através do olhar dos estudantes que ora estava vacilante, olhando o espaço rapidamente, ora estava paralisado e abaixado, enquanto realizavam fisicamente os comandos.

O corpo é moldado pelo contexto social e cultural em que o indivíduo se insere, como aponta David Le Breton: “(...) o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (Le Breton, 2020, p.7). Com o desenrolar das semanas, os indícios apontavam que esse processo de treinamento marcavam os jovens com uma certa docilização corporal, fragmentando a unidade corpo-mente. Segundo Foucault: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 1999, p.118). Um corpo que se tornaria, através de diversos mecanismo de disciplina, obediente, submisso e útil ao sistema hierárquico das Forças Armadas. E foi então que me questioneei: Qual é o lugar do corpo no ensino de teatro no CMRJ?

A partir desse questionamento, decidi que aprofundaria meu interesse e utilizaria, no ano seguinte, o treinamento de Tadashi Suzuki para nortear o trabalho corporal no CMRJ, pois os exercícios básicos do encenador possuíam muita similaridade com os elementos da marcha militar, tendo, entretanto, propostas e princípios norteadores diferentes. Então, organizei-me para responder às seguintes perguntas: Como seria possível conciliar duas práticas com códigos corporais marcantes, sendo uma a marcha militar e a outra o treinamento físico do Tadashi Suzuki? Como responderiam os alunos e alunas a experiências físicas tão distintas?

Durante o ano de 2022, havia organizado uma forma de acompanhar os alunos corporalmente nas aulas, respeitando o plano didático imposto pela instituição, e elencando os principais exercícios de Suzuki dentro da proposta acima descrita, para realização no ano 2023. Mas, infelizmente, meu contrato com o colégio foi descontinuado, perdendo assim, meu objeto de pesquisa, o que gerou um novo impasse para mim.

Com isso, voltei minha atenção para outro espaço em que eu lecionava desde 2022, o projeto “Brotai – Rede cultura comunitária” que é um termo de colaboração entre a Prefeitura

da Cidade de Niterói, através da Secretaria Municipal das Culturas de Niterói, com o Instituto Ensaio Aberto. O projeto consistiu na realização de vinte oficinas de linguagens artísticas diversas em vinte territórios diferentes da cidade, de julho de 2022 a agosto de 2023. Após processos de escutas às populações de cada bairro, a oficina de teatro, na qual fui professor, ocorreu no Jacaré, comunidade em Piratininga, localizada na Região Oceânica de Niterói.

A oficina contava, em sua maioria, com crianças, jovens e adultos que nunca haviam tido contato com a linguagem teatral. Observei que os alunos tinham dificuldade nos desenvolvimentos das propostas dos jogos teatrais por uma certa limitação de repertório imaginativo. Os exercícios muitas vezes como que estagnavam, sendo necessário uma intervenção mais efetiva minha de direcionamento como docente. Buscando possibilidades para os processos de criatividade dos alunos/alunas, me reaproximei e aprofundei na leitura das obras da artista visual, pesquisadora e docente Fayga Ostrower, principalmente os livros “Criatividade e processos de criação” (2014) e “Acasos e criação artística” (2013), que se tornaram arcabouço teórico para auxiliar nas propostas dos jogos teatrais.

Em algumas aulas do projeto, utilizei do exercício das *estátuas em pé*², de Tadashi Suzuki, e que me levantaram a seguinte questão: Como trabalhar as Disciplinas de Atuação (exercícios) de Tadashi Suzuki, que tem códigos corporais rígidos, com atores e atrizes iniciantes, sem que a realização resulte mecanizada e burocrática? A minha principal hipótese para responder tal pergunta apontava para a inclusão de estímulos ao universo imaginativo do ator/atriz, instigando-os/as a criar a partir de elementos delimitados pelo condutor do processo.

Em sua obra, o encenador japonês não possui um aprofundamento conceitual acerca dos processos de criatividade e de imaginação dos performers, indicando o trabalho com as *estátuas em pé e sentadas* como o único momento de maior liberdade criativa, já que permite desenhos criados corporalmente pelos atores e atrizes. De fato, os exercícios propostos por Suzuki são codificados corporalmente e devem ser realizados da forma mais certa e precisa possível. Por isso, o olhar toma um lugar importante para a criação de imagem e de presença dos praticantes.

O pensamento que Fayga Ostrower desenvolve sobre caminhos intuitivos e inspiração, mesmo que não seja diretamente ligado à linguagem teatral, nos indica meios para estimularmos os estudantes em seus processos de criação, para buscar uma unidade de presença, uma unidade corpóreo-sensível-imaginativa. A prática com os alunos, o arcabouço teórico e as questões que

² Tradução do exercício de Tadashi Suzuki retirada da Dissertação “Quando técnica transborda em Poesia: Tadashi Suzuki e suas Disciplinas de Atuação” da pesquisadora Juliana Reis Monteiro dos Santos (2009).

me nortearam fizeram com que eu expandisse minha visão sobre o meu fazer docente, buscando contribuir, de alguma forma, para formação dos atores/atrizes, além de buscar ampliar a sensibilidade de alunos/alunas que não necessariamente desejem seguir a carreira teatral. Nesse sentido essa pesquisa pretende contribuir para uma vertente educacional que enxerga no teatro uma ferramenta de transformação social e pessoal.

A organização do presente estudo ficou dividida em dois capítulos: O primeiro trata, de forma breve, sobre a vida e obra do diretor teatral Tadashi Suzuki e o contexto histórico no qual estava inserido, trazendo aspectos do teatro moderno japonês que dialogam diretamente com a construção e reflexão do encenador em relação ao teatro e ao método de treinamento dos atores/atrizes. Descrevemos e analisamos os princípios conceituais que dão norte à metodologia e apresentamos os exercícios básicos, decupando cada movimento.

No segundo capítulo faremos uma breve introdução à vida e obra da artista visual, pesquisadora e professora Fayga Ostrower, discutindo sobre a criatividade como potencial inerente a todo ser humano. Elencaremos de seus textos dois conceitos que se tornarão centrais no projeto e serão abordados também no capítulo II: o primeiro é o “falar, simbolizar”, no qual a autora reconhece as palavras como unidades de significação que atuam no aspecto sensorial do ser (Ostrower, 2014); o segundo são as “imagens referências” (ibid), que são configuradas partindo de uma experiência individual e ao mesmo tempo cultural, considerando-os elementos importantes nos processos intuitivos de inspiração e de criação. Além disso, apresentaremos o projeto *Brotai* e o contexto social no qual o projeto, onde eu lecionava, se inseria. Então será descrita a proposta metodológica resultante da adaptação das “Disciplinas de Atuação” (exercícios do treinamento Suzuki) unidas aos conceitos de Fayga Ostrower, com a decupação dos exercícios utilizados, seus objetivos e princípios operacionais. Para tanto serão descritas e analisadas as oficinas práticas realizadas em dois dias com as alunas do projeto *Brotai* para experienciar os caminhos de criação e de potencialização da expressividade e presença corporal; ao final do capítulo discorro sobre a minha percepção e a das estudantes participantes das oficinas, em uma iniciativa de enriquecimento do debate mais do que depreender conclusões sobre a metodologia aplicada.

Vale destacar que em 03 de julho de 2024, realizamos uma conversa, registrada em áudio, com a artista plástica, pesquisadora e professora Anna Bella Geiger. No início de sua trajetória, Geiger foi aluna de Fayga Ostrower em seu ateliê, experiência que compartilhou durante a entrevista. Trechos dessa conversa serão utilizados ao longo da dissertação para empreender uma análise sobre os métodos e o pensamento criativo de Fayga Ostrower.

Por fim, nas considerações finais busco examinar as potenciais interseções conceituais e práticas nos diálogos realizados por mim entre as Disciplinas de Atuação de Tadashi Suzuki e os conceitos de criatividade retirados da obra e pensamento de Fayga Ostrower, que podem auxiliar diversos docentes nas questões pedagógicas e nas possibilidades metodológicas do trabalho do corpo. Reconheço que a pesquisa não termina aqui; antes, ela abre possibilidades de desdobramentos inter e transdisciplinares múltiplos, e este foi, afinal, seu objetivo.

CAPÍTULO I – O TEATRO DE TADASHI SUZUKI

1.1 A construção de um encenador

O “treinamento Suzuki”, que é o objeto de pesquisa do presente trabalho, foi criado e sistematizado pelo encenador japonês Tadashi Suzuki, com influência de diversos colaboradores, como cita Paul Allain no livro “The theatre practice of Tadashi Suzuki” (2009, p. 2); entre eles Arata Isozaki, arquiteto de renome mundial, que o auxiliou a repensar os locais mais apropriados para estética dos seus eventos teatrais, a atriz Kayoko Shiraishi, que se juntou ao encenador em 1976 entrando na companhia e se tornando uma peça fundamental no desenvolvimento do treinamento e do olhar sobre o corpo cênico, e o ator Tsutomori Kosuke, que acompanhou Suzuki desde o final dos anos de 1960 em suas experimentações cênicas.

Nascido na província de Shizuoka, região central do Japão, em 1939, Suzuki cresceu num país que passava por uma reestruturação após a derrota sofrida na Segunda Guerra Mundial, em 1945, da mesma forma que por uma ocupação cultural e econômica ocidental, o que criava um ambiente de tensão entre as culturas tradicionais orientais e a modernização e ocidentalização que ocorriam. Suzuki tinha na adolescência referências musicais e literárias dos clássicos ocidentais, como os autores Anton Tchecov, Artur Rimbaud e Fiodor Dostoiévski (Santos, 2009, p.49).

Durante os anos de 1958 a 1964, frequentou a faculdade de Ciências Políticas e Econômicas na Universidade de Waseda, localizada na cidade de Tóquio, e participou do grupo de teatro estudantil Waseda Jiyu Butai (Waseda Palco Livre), tendo suas primeiras experiências como encenador. Já em 1966, formou sua própria companhia teatral, a Waseda Shogekijo (Waseda Teatro Pequeno), desenvolvendo suas criações e investigações para formulação de um sistema artístico tendo com princípio suas ideias do trabalho sobre o ator e atriz. A mudança da sede da companhia de Tóquio para o Vilarejo de Toga ocorreu no ano de 1976 e foi fundamental para o desenvolvimento da metodologia de treinamento e para criação dos espetáculos, pois propiciou uma maior integração da companhia e dos princípios norteadores que perpassam todo treinamento como o modo de vida, como aponta Lodi (2015):

O treinamento é um elemento característico e indissociável do modo de vida cultivado em Toga. Todos os dias são dias de estar na sala de trabalho e as demais atividades cotidianas se dividem por acontecerem antes ou depois do treinamento. Os/ As integrantes da SCOT compartilham diferentes tarefas, como cuidar da alimentação dos/das visitantes, organizar os espaços de trabalho, executar tarefas de produção executiva (ao telefone, no computador etc.), fazer a manutenção das áreas comuns do Toga Art Park como os diversos teatros, áreas verdes e hospedaria. E, também, se dedicar ao ofício de ator/atriz ensaiando ou apresentando os espetáculos em

repertório. O sistema é comunitário e a maioria dos atores/das atrizes da SCOT é japonês/ japonesa. Todos vivem em Toga. Não parece haver distinção entre trabalho e vida social. A vida é a SCOT e os projetos pelas quais a companhia responde (Lodi, 2015, p.43)

No Japão, a década de 1960 foi um período de reflexão e mudança no contexto teatral, um debate entre o *Shingeki* e o contramovimento *Pós-shingeki*, como aponta o pesquisador David Goodman (2018). O chamado *Shingeki*, novo teatro japonês, que se deu a partir da “modernização do teatro”, não se desenvolveu como uma extensão da cena tradicional japonesa como o Nô e o Kabuki, e sim como um drama ocidentalizado que buscava produzir uma estética realista inspirado nos moldes do Teatro de Arte de Moscou. Goodman indica que

Como no Ocidente, onde ‘modernismo’ significava a substituição da certeza religiosa e absolutos morais pelo ceticismo, dúvida, agnosticismo e relativismo intelectual, o teatro moderno do Japão foi caracterizado por um comportamento semelhante: alienação da cosmologia tradicional (Goodman, 2018, p.5).

Por tal motivo, o Nô e o Kabuki foram rejeitados desse processo de modernização do teatro japonês.

O teatro japonês possui uma gama diversa de gêneros teatrais. No Anexo 1 é possível observar uma linha do tempo contendo o momento histórico e o período de desenvolvimento ou não das linguagens estéticas. Retirado do livro “A history of Japanese Theatre” de Jonah Salz (2016), a tabela pode auxiliar o leitor na compreensão do contexto histórico japonês.

No movimento dos anos 1960, chamado de *pós-shigeki*, os artistas japoneses buscavam uma identidade nacional que levou até à criação do termo *Nihonjiron*, que podemos definir segundo, Paul Allain, como “(...) Teorias da Japonesidade” e [que] define uma obsessão nacional com a autodefinição e exploração cultural” (Allain, 2009, p.12). Esse contexto histórico reflexivo e artístico permeia a obra e os questionamentos que impulsionaram Tadashi Suzuki em suas experimentações cênicas.

O próprio Tadashi Suzuki, em “The way of acting” (1986) traz algumas críticas ao teatro moderno e à estética realista, principalmente à tendência da tentativa dos artistas japoneses em mimetizar a realidade tal como realizado no ocidente e acrescenta que “A arte da representação teatral não pode ser julgada pela forma como os atores conseguem imitar ou recriar a vida cotidiana comum no palco. Um ator usa suas palavras e gestos para tentar convencer seu público de algo profundamente verdadeiro” (Suzuki, 1986, p. 5).

Para Tadashi Suzuki há outras formas de expressão artística que são possíveis e potentes. Nessa dualidade entre o ocidente e os fazeres artísticos tradicionais, Suzuki analisou os

elementos cênicos do Teatro Nô, que define como a “arte de caminhar” (1986, p.5), dando enfoque na utilização dos pés³.

Para o encenador, a fixação e o aprofundamento dos pés com o solo, com o chão do palco, são elementos que estão presentes em todas as representações teatrais, e a expressividade dos movimentos dos pés os torna mais atraente e envolvente aos olhos do público.

Uma performance começa quando os pés do ator tocam o chão, um piso de madeira, uma superfície, quando ele tem pela primeira vez a sensação de criar raízes; começa em outro sentido quando ele se levanta levemente daquele ponto. O ator se recompõe com base em suas sensações de contato com o chão. O performer prova com os pés que é ator (Suzuki, 1986, p.8).

Entretanto, com o teatro moderno japonês, o uso artístico dos pés perdeu relevância e destaque pelo contrário, a estética realista reduziu-o apenas ao movimento naturalista da caminhada, os pés usados como na vida cotidiana, perdendo assim as possibilidades de exploração.

1.2 Os princípios de treinamento

Tadashi Suzuki observou que, além dos efeitos causados nos corpos dos atores e atrizes devido à estética presente no Teatro Moderno japonês, que reduziu o corpo à reprodução mimética dos movimentos da vida cotidiana, a globalização e a modernização tecnológica das sociedades causaram uma diminuição do que o autor denomina como “energia animal”. No livro “Culture is the body” (2015), o encenador explica que “A energia animal aqui se refere à energia física orgânica fornecida pelos seres humanos, cavalos, bois e similares; energia não animal refere-se novamente à eletricidade, petróleo, energia nuclear, etc.” (Suzuki, 2015, p. 64).

A metodologia de treinamento desenvolvida por Suzuki tem, portanto, como princípio a recuperação da “energia animal”, visando estimular e expandir as sensibilidades físicas do performer, tornando-o consciente de suas potencialidades corpóreas e cênicas, através de uma série de exercícios, que o autor chama de “Disciplinas de Atuação”.

O autor aponta três elementos como essenciais para formulação dos exercícios básicos: a) Produção de energia; b) Controle da respiração e c) Controle do centro de gravidade. (Suzuki, 2015, p. 57). São fenômenos que estão interligados entre si e presentes nos esportes e nas diversas modalidades de artes da cena. O treinamento consiste não só em desenvolvê-los

³ Explicando de forma sintética o uso dos pés no teatro Nô, a base consiste em arrastá-los, girando-os em um ritmo marcado. (SUZUKI, 1986, p. 6)

separadamente, mas também em aprofundar a relação entre eles, fazendo com que o performer potencialize sua presença cênica, a partir, principalmente, da movimentação da parte inferior do corpo, tendo os pés como pilares.

Os três pontos citados são invisíveis a olho nu; entretanto, são importantes para o desenvolvimento individual do ator/atriz. Entenderemos a energia, o primeiro citado, como a geração de impulso e contraimpulso internos do corpo, tendo como princípio as forças opostas, ou como aponta Eugênio Barba o estado de “estar pronto para ação, a ponto de produzir um trabalho” (Barba, 2012, p.79). Tal prontidão possui direta ligação com o controle respiratório que sustenta todos os exercícios e princípios do treinamento do Suzuki. O encenador aponta que quanto mais energia produzida, mais oxigênio se faz necessário e que o controle da respiração estabiliza o equilíbrio (Suzuki, 2009, p. 57).

O controle do centro de gravidade é o elemento responsável pelo equilíbrio do corpo. Podemos definir equilíbrio como “a capacidade do homem de manter-se ereto e de mover-se desse modo no espaço – é o resultado de uma série de inter-relações e tensões musculares do nosso organismo” (Barba, 2012, p.34). Além disso, está associado diretamente à base respiratória, tendo o ponto abaixo do umbigo, no quadril, como o centro psicofísico do corpo. Neste ponto é aplicada constantemente uma resistência com o intuito de tornar o performer ativo e conectado com a parte inferior do corpo e o solo. Podemos associar esta resistência ao estado de permanência que “pede uma concentração (*Shuchu*) física e mental de alta qualidade do atuante e sobre o qual ele deverá atuar” (Santos, 2009, p. 72).

É possível associar a preocupação do encenador em moldar o corpo do ator/atriz visando uma qualidade de existência cênica ao conceito de pré-expressividade, desenvolvida por Eugênio Barba, o qual buscou em diversas tradições cênicas do oriente e do ocidente os “princípios-que-retornam”, que norteiam e potencializam a presença cênica. No caso do Tadashi Suzuki, a inspiração veio das artes tradicionais japonesas, Nô e Kabuki, das quais construiu, através das experimentações com sua companhia, a gramática dos pés.

A gramática dos pés pode ser definida como o mapeamento das possíveis formas de contato dos pés com o solo. Os pés humanos recebem todo o peso corpóreo e permitem o desenvolvimento dinâmico do passo/caminhada/corrída de trajetórias, dentro de um espaço. Sendo assim, a alteração na maneira de pisar ou colocar os pés no contato com o chão, modifica todo posicionamento corporal do ser, sua distribuição de peso, equilíbrio, os encaixes do tornozelo, joelho, quadril e tronco, podendo ser observado até mesmo na imobilidade.

Tal ponto é importante quando se pensa no processo de construção de uma estética teatral, a partir do corpo. Tadashi Suzuki em resposta ao seu momento histórico, no qual o

Shingeki predominava, se baseou nos modos de caminhar e de posicionar os pés usados pelos performers do Nô e do Kabuki. Buscou na tradição, no passado histórico cultural japonês, meios para confrontar um modo de representação mimeticamente. Esses elementos de construção da estética ficam mais evidentes a partir das Disciplinas de Atuação proposta por ele.

Entretanto, como forma de auxiliar na compreensão das propostas dos exercícios do Tadashi Suzuki, podemos utilizar de elementos da anatomia para definir os movimentos globais dos pés. Para isso, tomaremos os pés sobre os seguintes pontos de vista: Plano frontal (com os pés apontados para frente do observador), Plano sagital (visto de perfil pelo observador) e Plano horizontal (observado de cima).

No plano frontal, teremos duas possibilidades de posição dos pés: 1 – a Supinação, que de acordo com Calais-Germain (1991, p.260) é “Um movimento que orienta a planta do pé medialmente, (levantando a borda medial do pé)” e 2 –Pronação “ Um movimento que orienta a planta do pé lateralmente (levantando a borda lateral do pé)” (Calais-Germain, 1991, p.206). Podemos observar tais movimentos nas seguintes imagens.

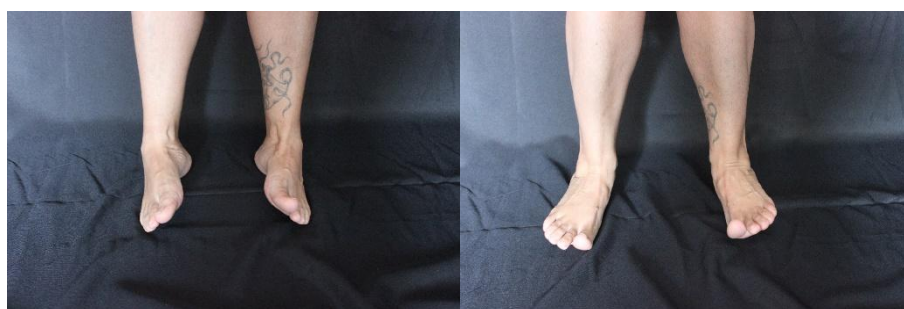


Figura 1.1 Acervo do Docente
Atriz Bianca Bühring realizando a Supinação e a Pronação respectivamente.

Visto de perfil, no Plano sagital, teremos as posições de flexão, movimento em direção ao dorso do pé, e a posição de ponta, movimento em direção à planta do pé. Vale ressaltar que apenas a mudança no posicionamento dos pés já altera a relação de equilíbrio do performer, fazendo com que tenha que realizar pequenos ajustes corporais para manter a posição, criando micro tensões e por consequência um corpo ativo.



Figura 1.2 Acervo do Docente
Atriz Bianca Bühring realizando, respectivamente, a Flexão e a Ponta.

Por fim, no Plano horizontal, visto de cima, teremos as posições de abdução, com a pontas dos pés direcionadas para fora da linha central do corpo, e de adução, movimento que leva a parte anterior dos pés para dentro da linha central do corpo.



Figura 1.3 Acervo do Docente
Atriz Bianca Bühring realizando, respectivamente, a Abdução e a Adução.

Ter consciência das possibilidades dos movimentos globais dos pés e tornozelos, auxiliarão na compreensão das Disciplinas de Atuação propostas pelo encenador Tadashi Suzuki, além de uma melhor execução o que servirá de arcabouço para uma expansão corporal e uma presença física consciente.

1.3 Disciplinas de Atuação

As Disciplinas de Atuação são “código performáticos pré-estabelecidos que exploram a energia animal do ator (a energia produzida pelo corpo), o uso dos pés e da região pélvica, sua relação com o chão e com o espaço cênico” (Santos, 2009, p. 16). Podemos pensar que são partituras físicas curtas e claras, que criam imagens compostas pelos corpos dos atores e atrizes e que devem ser repetidas com atenção, contendo todos os princípios norteadores citados anteriormente.

Vale ressaltar que o treinamento formulado por Tadashi Suzuki se utiliza das técnicas extracotidianas do corpo, em um contraponto a representação mimética do corpo no *Shingeki*. Eugênio Barba (2012), indica que “As técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia” (Barba, 2012, p. 29).

Portanto, devemos ter como base que as codificações dos movimentos físicos são, antes de tudo, uma forma de romper com os automatismos da vida cotidiana, e criar novas equivalências extracotidianas e potencializar o fluxo de energia e a presença. É a estruturação

de uma rede de estímulos que atuam na ação física e na consciência do indivíduo. Segundo Gilberto Icle é “uma alteração intencional da consciência de estar aí diante do observador, uma responsabilidade contínua de captura-lo, de manter sua atenção sem, contudo, expressar sua intencionalidade” (2006, p. 33).

As Disciplinas de Atuação favorecem um corpo-em-vida, um estado de presença no qual se integra corpo e mente em uma ação única. “Um corpo-em-vida é mais do que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador” (Barba, 2012, p. 52).

No âmbito escolar, no qual o corpo do aluno passa em sua maior parte do tempo sentado em cadeira, apenas recebendo informações, o trabalho com as Disciplinas de Atuação seria interessante para ativar o estado de presença dos estudantes, possibilitando outras formas de se vivenciar o processo educativo.

Utilizando a Base Nacional Comum Curricular (2017) como parâmetro para construção dos planos de aula, tanto dentro do ensino formal, quanto no ensino informal, seria possível utilizarmos como habilidades específicas a serem trabalhadas os seguintes itens:

(EF69AR24) Reconhecer e apreciar artistas e grupos de teatro brasileiros e estrangeiros de diferentes épocas, investigando os modos de criação, produção, divulgação, circulação e organização da atuação profissional em teatro. (EF69AR25) Identificar e analisar diferentes estilos cênicos, contextualizando-os no tempo e no espaço de modo a aprimorar a capacidade de apreciação da estética teatral (Brasil, 2017. p.209).

O uso desses itens é uma forma de defender e validar a utilização do trabalho do encenador Tadashi Suzuki dentro do universo educativo. Além disso, reconhecer as práticas do oriente é também apontá-las como uma possível ponte para descolonização do imaginário ocidental do corpo. Como aponta Rocio Vargas, “Os poderes coloniais dominam principalmente corpos e existências, e as práticas teatrais se apresentam como uma dimensão da arte que nos dá a possibilidade de questionar, rever e reinventar o nosso corpo e a nossa existência” (2020, p. 118).

Esse diálogo intercultural se torna um caminho para proporcionar aos alunos um outro modo de experimentar a arte e a vida. Nesse sentido, as Disciplinas de Atuação funcionam como meio para se influir, a partir do corpo dos alunos, essa ponte para uma descolonização.

As Disciplinas são divididas em: Básicos, Caminhadas, *Slow ten tekka ten*, *Stamping Shakuichi* e Estátuas. Apesar de ser uma quantidade reduzida de movimentos em estruturas fixas, desde sua sistematização, Suzuki realiza diversas modificações conforme a necessidade

da obra trabalhada pela companhia (Santos, 2009, p. 64). Vale frisar que descreveremos apenas as Disciplinas de Atuação utilizadas na criação da oficina que será descrita no capítulo II.

1.3.1 Básicos

Os exercícios Básicos são compostos por quatro sequências de movimentos curtos e fixos (Básico 01, Básico 02, Básico 03 e Básico 04), realizados em pé, geralmente em grupo, com todos os integrantes executando ao mesmo tempo para um mesmo lado do espaço. Os básicos não possuem uma relação progressiva entre eles; por tal motivo, podem ser praticados isoladamente. Evitando que a altura e a direção do quadril se modifiquem de um movimento para o outro, o performer deve executá-lo de forma rápida e precisa, somente a partir do comando do condutor que é feito, em voz alta, em uma ordem numérica relacionada previamente com os movimentos (Santos, 2009, p.122) (Lodi, 2015, p.54) (Allain, 2009, p.102) (Lopes, 2013, p.33).

Para uma melhor realização das Disciplinas de Atuação indica-se o uso dos *Tabi* nos pés, pois o tecido de que é feito permite o deslizar os pés em alguns exercícios, mas sem perder a sensibilidade e aderência do performer com o solo (Allain, 2009, p.102) *Tabi* são meias bifurcadas, pretas ou brancas, que isolam o dedão do restante dos dedos, geralmente utilizadas nos teatros Nô e Kabuki. Para que o condutor possa observar o esforço muscular e os encaixes corporais durante o treinamento, os atores e atrizes devem utilizar shorts e roupas leves.

Todos os Básicos possuem uma postura inicial (*basic stance*) para realização dos movimentos, que se diferenciam apenas pela colocação dos pés em relação ao alinhamento com o quadril. Vale ressaltar que em todas as posições iniciais são obedecidos os princípios do controle do centro de gravidade, produção de energia e controle da respiração. Para realizar a *basic stance*, o performer, em pé, deve colocar seus pés e calcanhares unidos, apontados para frente, com os joelhos levemente flexionados e as coxas coladas, imaginando dois vetores de força que se encontram no encostar das coxas. A pélvis deve ser deslocada levemente à frente, acionando um esforço no centro de gravidade do corpo, localizado abaixo do umbigo. A coluna e cabeça devem ser manter retas, buscando um alinhamento vertical. Os braços seguem a linha do corpo, levemente ativos, com um pequeno espaçamento entre os braços e o tronco, como se segurasse bastões de madeiras paralelos ao chão (Lopes, 2013, p.35)

Mesmo em imobilidade o performer se encontra com o corpo ativo, presente e em estado de prontidão. A respiração deve ocorrer no baixo ventre, controlando a energia produzida, sem causar esforço ou tensão na parte superior do corpo, como ombro e pescoço, que devem se

manter livres. O olhar fica fixo em um ponto no horizonte determinado pelo praticante. Apesar de não ser reconhecida facilmente para quem observa há, mesmo na imobilidade, uma ampliação e ativação das forças que agem no equilíbrio. Nas tradições orientais, aquele que está vivo na imobilidade pode se considerar um mestre, sempre preparado para ação, como no caso das artes marciais.

A ação muscular realizada pela posição exige atenção e comprometimento do performer, nessa união corpo-mente. Eugênio Barba (2012, p.28) aponta que "As técnicas extracotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que se mostram fundados na realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não pode ser reconhecida imediatamente".

Logo, os elementos utilizados pelas disciplinas de atuação são conhecidos, passam pelo equilíbrio, pela oposição de forças das dinâmicas do movimento e pela ação muscular que atua essencialmente na criação de energia.



Figura 1.4: Visão Frontal e Lateral da Posição Basic Stance

Foto de Bianca Buhring - 2023

Na posição descrita, que é similar à posição *Koshi* derivada do Kabuki (Carruthers, 2009, p.71), a atriz e o ator estão prontos para realizar o *stomp*, principal exercício do método Suzuki, que consiste em bater os pés, um após o outro, com firmeza contra o chão. Tadashi Suzuki explica:

Peço que os atores batam no chão com toda energia possível; a energia que não for adequadamente absorvida subirá e fará com que a parte superior de seus corpos trema. Para minimizar tal transferência, o ator deve aprender a controlar e conter essa energia na região pélvica. Concentrando-se nesta parte do corpo, ele deve aprender a avaliar

continuamente a relação entre as partes superior e inferior do seu corpo, continuando ao mesmo tempo com o movimento de *stomp* (Suzuki, 1986, p. 9).

Podemos observar que a posição inicial e o *stomp* contêm os princípios norteadores de todo o método.

O Básico 1 (*Ashi o Hôru* - Arremesso de pés) tem como posição inicial a *basic stance* supracitada com alteração apenas no direcionamento dos pés, que devem estar apontados para fora, formando um ângulo de 45° graus, similar à “primeira posição” do balé clássico. No primeiro movimento, o ator/atriz deve lançar um dos pés lateralmente, levando-o até a altura do quadril, com a sola do pé paralela ao chão e depois batendo-o no solo. Importante ressaltar que se deve sentir a transferência do centro de gravidade, ficando o peso em cima da perna que bateu no chão que ficará levemente flexionada, esticando a outra.

No segundo movimento o/a performer deve retornar para o *basic stance* deslizando o pé que estava esticado, levando-o ao encontro com o que estava levemente dobrado. O peso volta a ficar distribuído entre as duas pernas. Depois, no terceiro movimento, o quadril é puxado em uma linha vertical para baixo, como em um agachamento ou *plié*. Os joelhos se dobram mantendo o ângulo lateral, os pés devem seguir com a parte da sola tocando o chão, ao máximo, até ceder e ficar em “meia ponta”. No quarto e último movimento do Básico 1, os pés devem fazer um esforço para encostar no chão com toda a sola, o quanto antes, enquanto os joelhos retornam para posição inicial do *basic stance*.





Figura 1.5 – Sequência de movimentos decupados do exercício Básico 1

Foto: Bianca Buhring 2023

Na figura 1.5 podemos observar os movimentos decupados do Básico 1. A leitura deve ser realizada verticalmente, iniciando da esquerda para direita. Vale ressaltar que, na primeira fileira, da segunda para terceira imagem o movimento deve ser realizado de forma fluida, sem pausas, sempre seguindo os comandos do condutor do treinamento.

De acordo com Sônia Machado de Azevedo (2004), a base de todo treinamento e preparação corporal de atores e atrizes é a precisão e o domínio técnico que exige que o performer estude e realize detalhadamente com a exatidão e os componentes do movimento. A repetição é elemento essencial para a execução das Disciplinas de Atuação, organizadas por Suzuki.

No Básico 2 (*Fumikae – Stomp e Mudança*), partindo do *basic stance* com os pés apontando para frente, o movimento se inicia com um lançamento do pé direito à frente, como se mostrasse a sola do pé para uma pessoa imaginária e logo em seguida retrai o joelho, mantendo-o na altura do quadril, o pé fica flexionado e paralelo ao chão. Importante ressaltar que a cabeça e o quadril devem ser mantidos frontais, evitando oscilações e ativando o centro de controle de equilíbrio.

O movimento seguinte consiste em bater o pé no chão (*Stomp*), podendo ser feito de maneira habitual, com um forte impacto, ou de forma silenciosa, freando o lançamento da perna próximo ao solo. Nesse momento, o pé retorna ao lado do outro na posição do *basic stance*. No terceiro movimento, a perna direita é deslizada para frente, junto ao quadril, esticando a perna esquerda atrás. O peso deve ficar sobre a perna direita que permanece levemente dobrada. O condutor pode realizar um teste sobre a transferência de peso, solicitando que o performer retire a perna que está esticada do solo.

Em seguida, no quarto movimento, o ator deve subir em “meia ponta”, reorganizando a distribuição do peso. O glúteo deve estar ativado e a coluna deve ser mantida em alinhamento vertical. No quinto movimento, desce da “meia ponta”, encostando toda a sola dos pés no chão, mantendo o joelho direito levemente dobrado e a perna esquerda esticada, trazendo o peso novamente para a perna que está à frente. Por fim, o performer deve arrastar o pé esquerdo, levando-o ao lado do pé direito e assim retornando para a posição do *basic stance*.



Figura 1.6 – Sequência de movimentos decupados do exercício Básico 2

Foto: Bianca Buhring - 2023

Podemos dizer que os praticantes nos Básicos se utilizam do *Jo-Ha-Kyu*, que é um princípio ordenador que faz parte da categoria das tríades estéticas presentes em diversas manifestações da cultura japonesa (Santos, 2009, p.27). Eugênio Barba subdivide o princípio em

A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que tende a desenvolver-se e outra que a retém (Jo, reter); a segunda fase (há, romper, quebrar) é constituída pelo momento em que se libera dessa força, até chegar na terceira fase (Kyu, rapidez), na qual a ação atinge seu ponto culminante, desdobrando todas as suas forças para

depois deter-se repentinamente como diante de uma nova resistência, um novo *jo*, pronto para partir (Barba, 2013, p. 51).

Tal estrutura é importante para o bom aproveitamento dos Básicos e das demais Disciplinas de Atuação.

1.3.2 Caminhadas

As Caminhadas também são elencadas como Disciplinas de Atuação. Elas trabalham com o deslocamento do centro de gravidade pelo espaço, devendo o/a performer manter sempre a altura e explorando diversas formas de contato do pé com o solo. São dez formas diferentes de Caminhada feitas, geralmente, em sequência, uma atrás da outra, em uma fila diagonal na sala com duração de aproximadamente 15 minutos. Ao chegar ao final da diagonal, o ator/atriz deve retornar para o início da fila, se preparando para a próxima maneira de caminhar. Paul Alain indica que as Caminhadas devem ser realizadas em velocidade seguindo a pulsação da música “Voodoo Suite”⁴ de Perez Prado, frequentemente usada nos treinamentos. (Allain, 2009, p.107).

O trabalho da Caminhada com a música é importante para fornecer ao performer um senso rítmico apurado já que, como define Eugênio Barba “O ator ou o dançarino é aquele que sabe esculpir o tempo. Concretamente: ele esculpe o tempo dando-lhe ritmo, dilatando ou contraindo suas ações” (Barba, 2015, p. 252). Com o elemento sonoro relacionado à ação o ator/atriz consegue materializar o ritmo através das ações. Como dito anteriormente, descreveremos apenas os exercícios utilizados no capítulo II, portanto, das dez caminhadas aprofundaremos apenas as cinco primeiras.

A primeira forma de caminhar é o *Ashibumi* (Marcha ou batida dos pés). Partindo do *basic stance*, posição base utilizada no Básico 2, o/a performer deve suspender o pé direito que permanece com a sola paralela ao chão, levando o joelho na altura do quadril e logo após realizando uma batida firme e rápida do pé contra o solo, com o pé utilizado ficando ligeiramente à frente do que estava na base. O ciclo de movimentos se repete alternando a perna inicial. Os braços devem permanecer ao longo do corpo com um pequeno espaço entre a axila e o tronco. As mãos têm um leve tônus muscular como se segurasse um bastão imaginário em cada uma.

⁴ Música pode ser acessada através do link
https://www.youtube.com/watch?v=DJ52WvIVv8&list=PLZGc_ONM98vBVXY1fAEYag_cUOJsJtGAY



Figura 1.7 – Decupagem da caminhada *Ashibumi*

Foto: Bianca Buhring - 2023

Uchimata (Pigeon-Toes) é a segunda forma de caminhar. A posição inicial desse movimento tem as pontas dos pés direcionados 45 graus para dentro, um apontando para o outro, e o calcanhares abertos. O joelho deve estar levemente flexionado e as coxas devem estar coladas, imaginando um vetor que as puxa. O quadril deve estar encaixado, mantendo o alinhamento vertical do tronco. E os braços são colocados na região da lombar, com o dorso da mão em contato com a base do tronco. O movimento se inicia com o pé direito realizando um semicírculo no chão, terminando com o pé ligeiramente à frente do outro. Paul Allain (2009) informa que a caminhada lembra o modo habitual de caminhada do *onnagata*, personagem feminina interpretada por atores no Teatro Kabuki.

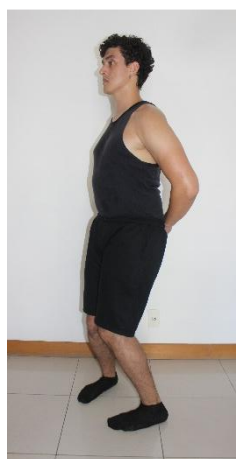


Figura 1.8 – *Uchimata*

Foto: Bianca Buhring - 2023

Na terceira maneira de caminhar *Waniashi* (Caminhada sobre as bordas externas dos pés) apenas a parte externa dos pés devem estar em contato com o chão, com isso o os joelhos

flexionados se afastam, formando um arco. Essa é a única posição em que a parte superior do corpo fica ligeiramente inclinada para frente. Braços ficam ao longo do corpo com um leve tônus. A caminhada deve se iniciar com pé direito realizando um semicírculo, como se andasse em uma bicicleta imaginária, trazendo o pé até a altura do quadril e depois retornando ao chão com firmeza. O mesmo procedimento se repete com a perna esquerda.



Figura 1.9 – *Waniashi*

Foto: Bianca Buhring - 2023

Sotomata (Caminhada sobre a borda interna dos pés) é a quarta forma de caminhar, descrita no método Suzuki. Tocando o solo apenas com a parte interna dos pés e com um pequeno espaçamento entre eles, o performer deve manter os joelhos levemente flexionados, desenhado um ‘V’ invertido na parte inferior do corpo (Santos, 2009, p.124) e o alinhamento vertical da coluna. O movimento se inicia com o lançamento do pé direito lateralmente na altura do joelho, retornando ao ponto inicial. O ciclo se repete com o pé esquerdo. Nessa sequência o performer deve pendular os pés, entretanto, contendo a oscilação no quadril e na parte superior do corpo.



Figura 1.10 – *Sotomata*
Foto: Bianca Buhring - 2023

Na quinta maneira de caminhar temos o *Tsumasaki* (Caminhar nas pontas dos pés). O performer deve elevar o corpo em “meia-ponta”, deixando seu peso em cima dos metatarsos. Com a coluna em alinhamento vertical, deve-se realizar passadas curtas e controladas, mantendo a estabilidade da parte superior do corpo, além de manter o contato firme com o solo. A atenção é posta em dois vetores opostos imaginários, um ligando a meia ponta ao chão e outro saindo do topo da cabeça. Os braços podem ficar ao longo do corpo ou unidos com o dorso das mãos na lombar.



Figura 1.11 – *Tsumasaki*
Foto: Bianca Buhring - 2023

Apenas com a mudança da relação dos pés com o solo já é possível alterar o estado de presença cotidiana e extracotidiana, resultante desta oposição de diversos vetores de direção e pelo controle do equilíbrio, a que poderíamos, com Eugenio Barba, chamar de pré-

expressividade (Barba, 2015). Eugênio Barba aponta para importância dos pés e do olhar atento para a exploração desse membro. “O pé mostra um tipo de vida particular, como se fosse um microcosmo” (Barba, 2015, p.216).

1.3.3 Slow ten tekka ten

Slow Ten Tekka Ten é uma Disciplina de Atuação que “contrasta fortemente com as caminhadas rápidas e exaustivas e exige resistência mental e concentração” (Allain, 2009, p.110). Dividindo a sala em duas filas intercaladas, localizadas nas extremidades do espaço, os atores/atrizes devem iniciar a caminhada a partir do *basic stance*, seguindo o andamento lento e contínuo até o lado oposto do que se encontram. Imaginando uma linha que puxa para frente pelo quadril, o performer deve se locomover sempre pelo centro do controle de gravidade. Os braços ficam ao longo do corpo no primeiro momento, e quando o ator/atriz chega à extremidade final da sala, ele/a deve girar lentamente enquanto modela no espaço uma nova posição para os braços, que deverá permanecer congelada até o próximo ciclo. Existem diversas variações para o exercício, podendo ter movimentos contínuos dos braços durante a caminhada, em ritmos diferentes da música, com uso de objetos, entre outros. Segundo Juliana Monteiro, essa Disciplina de Atuação foi desenvolvida a partir trabalho com o coro em “As Bacantes”, montado por Tadashi Suzuki em 1978 (Santos, 2009, p.126).

1.3.4 *Stamping Shakuhachi*

A Disciplina de Atuação *Stamping Shakuhachi*⁵ é frequentemente usada para iniciar os treinos pela energia produzida e pela ativação corporal que proporciona. Representando um exercício central no desenvolvimento do treinamento Suzuki, por ser um dos primeiros desenvolvidos pelo encenador (Suzuki, 1986), é dividido em duas partes principais. Na primeira etapa, os participantes devem realizar, de forma contínua, a primeira forma de caminhar (*ashibumi*), durante aproximadamente três minutos, explorando diferentes trajetórias dentro do espaço disponível. Próximo ao final da música, que acompanhará o exercício, os atores/atrizes devem se colocar em filas, próximos a uma das extremidades da sala e, junto ao som da última nota musical, devem se jogar no chão. Os participantes devem desabar “como uma marionete com os fios cortados, embora não haja uma liberação total no chão. O corpo fica voltado para

⁵ Esta Disciplina de atuação não possui uma tradução em português.

baixo e ligeiramente contraído para que a energia acumulada pela marcha não se dissipe em uma expansão aberta” (Allain, 2009, p.111). Quando iniciar a segunda música, que possui um andamento mais devagar com a utilização das flautas *Shakuhachi*, o performer deve se levantar lentamente e avançar para frente, colocando-se em uma posição fixa em relação ao tronco e aos braços, como uma estátua em movimento pelo espaço, similar ao exercício *Ten Tekka Ten*. Vale ressaltar que o praticante precisa ter cuidado com o controle da respiração e do centro de gravidade para que a energia produzida não se perca.

1.3.5 Estátuas

No trabalho com as Estátuas o/a performer deve compor rapidamente uma imagem estática utilizando o próprio corpo. Esta Disciplina de Atuação pode ser realizada em pé ou sentada, de acordo com a necessidade do condutor. Em todos os casos, o/a participante precisa trabalhar a velocidade e firmeza dos movimentos, além da ampliação de repertório corporal e imagético.

O desenvolvimento do exercício com as estátuas sentadas possui três posições básicas, além de uma inicial. A posição inicial consiste em o ator/atriz sentar-se sobre as nádegas, com os joelhos dobrado e os pés com a sola em total contato com o chão. Os braços devem abraçar as pernas, repousando as mãos nos joelhos. A cabeça fica relaxada, levemente inclinada à frente. Segundo Lopes (2013), o condutor do treinamento grita o número relacionado a cada posição básica, alternando o andamento e ritmo dos comandos. Na primeira posição o performer deve rapidamente se inclinar para trás, esticando pescoço e coluna, mantendo o olhar fixo em um ponto à frente, enquanto eleva os pés, mostrando a sola para uma plateia frontal imaginária. As mãos seguem em contato com os joelhos. Na segunda posição, o ator/atriz deve realizar o mesmo movimento da posição anterior, entretanto, com as pernas unidas, esticadas à frente e elevadas pouco centímetros do chão, com os pés flexionados, mostrando a sola à frente. Os braços devem ficar ao longo do corpo, com um leve tônus. O movimento deve ser feito rapidamente e controlando no momento final, contendo as instabilidades. Para a terceira posição, o participante repete a movimentação da segunda posição, apenas com a mudança das pernas que devem ser abertas, como se fizesse um “V”. A segunda e terceira posições são interessantes para os que estão iniciando no método, devido ao esforço muscular para manter a estabilidade, para que reconheçam o centro de gravidade e possam experimentar esse controle a partir da respiração, como aponta Carruthers (2007, p.89). Uma variação do exercício é

realizada com as estátuas livres na qual o performer pode desenhar, tanto com os braços, como com as pernas diferentes formas imagéticas, mantendo o equilíbrio nos ísquios.

Importante ressaltar que a contenção nas posições atua diretamente na construção de um corpo ficcional e teatral, se utilizando do jogo das tensões musculares contraposta, dilatando assim a presença do performer. A consciência do performer sobre as propostas é de extrema importância para o desenvolvimento do trabalho. Eugênio Barba (2012, p. 77) indica que a “tarefa de um ator e de uma atriz é descobrir as tendências individuais da própria energia, proteger suas potencialidades, sua unicidade”. Por tal motivo, faz-se necessário que o aluno-ator assuma o protagonismo do seu desenvolvimento artístico e pessoal.

Sônia Machado de Azevedo (2004, p.269) aponta que “O movimento, se bem encaminhado, resulta em mobilização interior, num aflorar de várias atitudes humanas ante à vida”. Portanto, o papel do condutor do processo estará ligado a dar forma aos códigos corporais, com sensibilidade para dar comandos que potencializem o aluno-performer. Tanto o conteúdo, quanto a forma que o docente direciona o performer servem para ampliar o entendimento do aluno/a em relação ao movimento, em um trabalho corretivo na sua materialidade corporal como, por exemplo, indicando qual músculo deve estar contraído ou a posição correta da coluna vertebral para determinada movimentação e/ou instiga-lo no universo imaginativo, propiciando que a atriz/ator possa a partir de seus impulsos vitais realizar autodescobertas.



Figura 1.12 – Posições básicas no trabalho com estátuas sentadas

Foto: Bianca Bühring - 2023

Segundo Paul Allain, “Este é um dos poucos exercícios do método onde o trabalho da imaginação é evidente e a improvisação é necessária. Assim, fornece aberturas para a produção teatral composicional, baseada em imagens” (Allain, 2009, p.112). É importante ressaltar esse ponto sobre a imaginação no método Suzuki, pois discutiremos nos próximos capítulos os procedimentos de criação e criatividade relacionando-os às Disciplinas de Atuação descritas, debatendo assim os princípios norteadores do treinamento e suas possibilidades metodológicas.

CAPÍTULO II - O FOCO IMAGINATIVO E OS EXERCÍCIOS BÁSICOS DE TADASHI SUZUKI: REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA E UMA SUGESTÃO METODOLÓGICA

2.1 Premissas para o trabalho prático

Nesse capítulo abordaremos o contexto social no qual o projeto Brotaí (Rede Cultura Comunitária), onde eu lecionava, se inseria. Então, a partir das percepções como docente sobre o aspecto criativo dos alunos/as nos desenvolvimentos dos jogos teatrais realizados em aula, debateremos sobre o conceito de criatividade, partindo da obra da artista visual, pesquisadora e professora Fayga Ostrower (1920-2001).

Após esse momento, será descrita a proposta metodológica resultante da adaptação das “Disciplinas de Atuação” (exercícios do treinamento Suzuki) unidas aos conceitos de Fayga Ostrower, “falar, simbolizar”, no qual a autora reconhece as palavras como unidades de significação que atuam no aspecto sensorial do ser (Ostrower, 2014) e as “imagens referências” (ibid) com a decupagem dos exercícios utilizados, seus objetivos e princípios operacionais. Para tanto serão descritas e analisadas as oficinas práticas realizadas em dois dias com as alunas do projeto Brotaí para experienciar os caminhos de criação e de potencialização da expressividade e presença corporal; ao final do capítulo discorro sobre a minha percepção e a das estudantes participantes das oficinas, em uma iniciativa de enriquecimento do debate mais do que depreender conclusões sobre a metodologia aplicada.

2.2 Brotaí - Rede Cultura Comunitária

O projeto Brotaí (2022-2024) foi fruto de um termo de colaboração entre a Secretaria Municipal das Culturas de Niterói (SMC) e o Instituto Ensaio Aberto, Organização da Sociedade Civil (OSC) selecionada através de Chamamento público, o qual tinha objetivo de realizar 20 (vinte) oficinas culturais gratuitas, contemplando as 5 (cinco) Macrorregiões da cidade de Niterói, a saber: Praias da Baía, Norte, Pendotiba, Oceânica e Leste.

Cada oficina contava com a seguinte estrutura de pessoal/equipe: 1 – um(a) Coordenador(a) de núcleo, que realizava o contato com a equipe administrativa; 2 – um(a) Mobilizador(a) local, responsável pelo diálogo como os alunos e a comunidade; 3 – Um (a) Oficineiro(a), professor regente da turma especialista na linguagem artística/cultural selecionada pela população; 4 – Um(a) Monitor(a), profissional em formação na mesma linguagem artística/cultural do(a) oficineiro(a) com a função de auxiliar nas práticas das aulas.

Após escuta popular na região de Piratininga, na Região Oceânica, ficou decidido que a oficina que aconteceria na comunidade do Jacaré seria a de teatro. A oficina artística era gratuita e a princípio teria como público-alvo adolescentes, a partir de 16 anos e adultos. Entretanto, constatou-se que a procura de crianças e adolescentes menores de 15 anos pelas aulas foi grande e o Instituto Ensaio Aberto, a Secretaria Municipal das Culturas em conjunto com os docentes envolvidos, Anderson Calabria (Professor titular) e a monitora Julia Isis decidiram ampliar a faixa-etária agregando as diferentes idades.



Figura 2.1
Alunos e professores do Brotai em evento externo (2023)

As aulas aconteciam às terças-feiras e sábados, com duração de 2 horas, na quadra poliesportiva do Jacaré, espaço central da comunidade, que possuía um fluxo intenso de passagem. A quadra era utilizada pela associação de moradores e moradores em geral, atendendo a diversas demandas, desde eventos da prefeitura até aniversários de moradores. Por tal motivo, em sua maioria das vezes, o espaço se encontrava sujo e sem uma estrutura ideal para o desenvolvimento do trabalho nas aulas.



Figura 2.2
Alunos Brotáí realizando jogo corporal (2023)

A metodologia utilizada para construção dos planos de aula tinha como inspiração central a obra do encenador e pesquisador Augusto Boal (1983) com o “Teatro do Oprimido”, entretanto contava com interseções e exercícios de outras(os) autoras(es) como Anne Bogart (2017), Viola Spolin (2014), Frantic Assembly(2009), Luís Otávio Burnier (2009), além do Tadashi Suzuki(2015) com a disciplina de atuação denominada estatuas em pé, entre outros.



Figura 2.3
Alunos do Brotáí realizando a árvore do Teatro do Oprimido (2023)

Vale destacar que no projeto Brotáí, o docente possuía liberdade para construção do currículo e dos seus planos de aula, diferentemente do CMRJ que tinha um currículo específico para linguagem teatral dentro de sala de aula. Entretanto, no CMRJ não eram indicadas as bibliografias necessárias para seguir, por tanto, caso desejasse trabalhar com a metodologia do Tadashi Suzuki, poderia usar como objetivos de conhecimento os itens “Corpo e Expressão” e “Corpo, voz e movimento” e como Competências Previstas a “C16 – Conhecer e distinguir diferentes momentos da história do teatro e os aspectos estéticos predominantes na produção

teatral contemporânea e a C17 – Compreender o Teatro em suas dimensões artística, estética, histórica, social e antropológica”⁶.

Já no projeto Brotaí, os planos de aula eram enviados mensalmente ao Instituto Ensaio Aberto, OSC responsável pelo projeto junto à SMC, como forma de registro das oficinas. Essa maior liberdade em relação ao currículo permitiu uma melhor adaptação às questões que surgiram durante a realização do curso.

Durante a aplicação dos jogos teatrais, em todas as aulas dadas no Brotaí, foi observado pelo docente uma certa dificuldade dos alunos no desenvolvimento e aprofundamento das propostas. O pesquisador Jean-Pierre Ryngaert, em sua obra “Jogar, Representar” (2009) aborda, em um capítulo, sobre a capacidade de jogo dos alunos, descrevendo elementos que impedem ou potencializam a capacidade de se empenhar nas propostas apresentadas. Entre os obstáculos ao jogo, o autor cita o “Savoir-faire limitado” no qual: “O participante reutiliza ingenuamente o que sabe fazer, provando que “fez teatro” ou simplesmente, e com toda boa-fé, porque está persuadido de que é preciso fazer desse modo” (Ryngaert, 2009, p.50-51).

No caso específico dos participantes da oficina do Brotaí, em sua maioria, possuíam pouco contato com teatro, tanto de fruição, quanto de prática.⁷ Katia Helena Pereira ressalta a importância da prática e experimentação dentro de uma determinada linguagem artística para apreensão da mesma: “Quanto mais conhece e utiliza determinada linguagem, melhor o sujeito criará e se comunicará por meio dela”. (2023, p.19)

A pouca familiaridade com a linguagem teatral gerou uma maior dificuldade no desenvolvimento dos jogos propostos. Tal fato nos levou a pensar no seguinte questionamento: Como potencializar/conduzir os processos de criação de alunas(os) com pouca experiência na linguagem teatral?

Vale ressaltar que, devido a um interesse das alunas maiores de idade do projeto em aprofundar os conhecimentos na metodologia do encenador Tadashi Suzuki, a pergunta anterior teria um desdobramento: Como conduzir os processos de criação das(os) alunas(os) com pouca experiência na linguagem teatral, em uma metodologia oriental que possui um código corporal marcante e rígido, no desenvolvimento de suas criatividade individuais, ao modo de potencializar as Disciplinas de Atuação propostas por Tadashi Suzuki?

2.3 Fayga Ostrower e os processos de criatividade

⁶ No início do ano letivo foi entregue o currículo completo da matéria de teatro dentro do CMRJ. O currículo apresentava alguns elementos da BNCC adaptados pela Coordenação de Artes da Instituição.

⁷ Entendemos como “prática” tanto a participação em aulas de teatro como montagens teatrais.

Na tentativa de responder ao primeiro questionamento, entrei em contato com o trabalho da artista visual, pesquisadora e professora Fayga Ostrower(1920 -2001), que nas palavras de Anna Bella Geiger foi: “Criadora de um sem-número de obras seminais, essenciais para o contexto do movimento abstracionista informal na arte brasileira, considerado uma das vanguardas dos anos 1950; ela também irá se tornar uma teórica da arte de seu tempo, autora de uma série de livros pedagógicos sobre as artes visuais”(Geiger, 2015, p.5).

Os conceitos tratados por Fayga Ostrower sobre criatividade e processos de criação podem ser elaborados e utilizados em áreas além das artes visuais. No nosso caso, para linguagem teatral, auxiliando os estudantes em seus desenvolvimentos individuais para ampliar a capacidade de jogo destes. Entretanto, faz-se necessário que sejam elucidados alguns pontos.

Ostrower (2014) considera a criatividade como um potencial inerente ao ser humano e no sentido mais amplo da palavra criar, define como a capacidade humana em compreender, se relacionar, coordenar e por fim, dar significado a algo. Logo, podemos entender a criatividade e a criação como elementos presentes e intrínsecos na vida de todos. Vygotsky (2014) em sua obra, compactua da mesma ideia e complementa: “É justamente a atividade criadora humana que faz do homem um ser que se projeta para o futuro, um ser que cria e modifica o seu presente” (Vygotsky, 2014, p.3).

Como indica Rick Rubin (2023), a criatividade está envolvida com a experiência humana. Todos, pelo mero fato de estarem vivos, devem ser considerados participantes ativos nos processos de criação, independentemente de serem artistas ou não. Entretanto, para os arte-educadores há a necessidade de refinar a sensibilidade das (os) alunas (os), conduzindo, como mediador, os caminhos para potencializar os processos criativos. Anna Bella Geiger (2023)⁸ relata que, durante a presença dela no Atêlie de Fayga Ostrower como aluna, as dúvidas e experimentações da professora eram passadas para ela, a partir de exercícios práticos de composição, já demonstrando alguns elementos do que seria o abstracionismo.

O ser se relaciona com seus processos de criatividade no diálogo constante entre os níveis: nível cultural e o nível individual; consciente e sensível. Sobre o nível cultural, entendemos o contexto social no qual o indivíduo se desenvolveu e as influências da sociedade, diretas ou indiretas, que o constituíram. Ostrower (2014) aponta que cultura “São as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se

⁸Conversa com Anna Bella Geiger encontra-se na íntegra em anexo.

comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte”. (Ostrower, 2014, p. 13)

Podemos ser considerados seres sensíveis, entendendo a sensibilidade como “uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós” (Ostrower, 2014, p.12). O ser possui diversos meios de receber tais estímulos, e podemos apontar como algumas dessas “portas de entradas” os cinco sentidos humanos que capturam os elementos visuais, táteis, olfativos, gustativos e auditivos, além do equilíbrio, propriocepção (percepção de posição e movimento e orientação do próprio corpo no espaço), sensação térmica e nocicepção (relacionado ao sentido da dor).

Para que seja possível articular a sensibilidade na criação, precisamos entender a percepção como uma organização e compreensão mental das sensações adquiridas através dos estímulos externos. A percepção dá limites ao que sentimos, justamente ordenando as informações recebidas. Logo, indivíduos diferentes, partindo de suas percepções, tendo contato com um mesmo elemento externo, podem realizar leituras diversas, tendo assim uma multiplicidade de significações.

Por fim, o ser consciente reúne os fenômenos externos, tendo como base a percepção e o meio cultural no qual o indivíduo se desenvolveu, para interpretar, tomando consciência de suas criações. Vygotsky (2014) atribui como fundamento do processo criativo a capacidade do indivíduo em reorganizar elementos já conhecidos em novas configurações. Elementos esses que virão a partir do aspecto sensível e cultural.

Fayga Ostrower indica como “O modo de sentir e pensar os fenômenos, o próprio sentir-se e pensar-se” (Ostrower, 2014, p.16). Nessa tríade ser consciente-sensível-cultural podemos começar a discutir sobre as potencialidades criativas dos indivíduos. Esse ponto nosso propiciará uma estruturação dos meios para conduzirmos nossas (os) alunas(os) em nossos treinamentos e jogos teatrais.

2.4 Associações, “Falar, simbolizar” e “Imagens referencias”

A partir da obra “Criatividade e processos de criação” (2014) da pesquisadora Fayga Ostrower, extraímos dois conceitos principais para trabalharmos em conjunto com as Disciplinas de Atuação do encenador Tadashi Suzuki, nas oficinas que serão descritas, a saber: “Falar, simbolizar” e “Imagens referenciais”.

Para compreender os conceitos é necessário definir que as associações “compõe a essência de nosso mundo imaginativo. São correspondências, conjunturas evocadas à base de

semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores com todo um sentimento de vida” (Ostrower, 2014, p.20). Partindo da percepção, processo de estruturação das sensações, o indivíduo realiza associações, de forma inconsciente, podendo torná-las conscientes através da ligação com ideias, sentimentos e/ou vivências anteriores. Em relação a este tema, Vygotsky (2014, p.10) indica que “...qualquer ato imaginativo se compõe sempre de elementos tomados da realidade e extraídos da experiência humana pregressa”. Na ordem pessoal, cria-se assim um mundo de experimentação, espaço no qual as associações, ao se tornarem conscientes, podem passar a ampliar a capacidade criativa do ser.

Logo, os conceitos “Falar, simbolizar” (2014) e “Imagens referenciais” (2014) podem ser vistos como ferramentas pedagógicas para estimular as associações inconscientes das (os) alunas (os), tornando-as conscientes, na busca pelo aumento de repertório imaginativo e por fim, de criação.

Ostrower indica que o pensamento humano se realiza através de uma fala silenciosa, como uma conversa interna consigo. Portanto, a organização das associações feitas é coordenada pela linguagem. O imaginário humano é traduzido pelas palavras, dentro das possibilidades da própria língua e dos nuances referentes aos territórios e às culturas que o envolvem.

As palavras são utilizadas como mediadores entre indivíduo e suas percepções com o universo externo. Podemos pensar que a palavra tem a função de signo e que o ato de falar “é agir tanto sobre si, como sobre os outros e sobre o mundo. Falar não é apenas comunicar algo e sim produzir sentidos, produzir identidades, imagens, experiências e assim por diante” (Marcuschi, 2008, p.62). Ressaltamos que estamos considerando a fala como elemento organizador, através das palavras, tanto internamente, como articulação do pensamento do indivíduo, quanto externamente, contato com os outros e com o meio que vive. A palavra como signo pode ser vista no seu aspecto sensorial, ligado à sonoridade que ela gera, e ao aspecto relacionado ao significado, o conteúdo convencionalmente dado dentro de uma determinada cultura.

Para a aquisição de habilidades físicas, a palavra para o condutor/professor conduz o processo criativo a partir de orientações diretiva sobre posicionamento do corpo e/ou de forma simbólica auxiliando na criação interna do performer durante a realização dos exercícios.

Sobre o conceito de imagem, segundo John Berger (1972), o ato de olhar é uma escolha e por ser uma escolha ela incide sobre a relação que temos com as coisas. Katia Helena Pereira (2023 p.19) indica que “... o ato perceptivo não é passivo. (...) Ver é produzir conhecimento sobre aquilo que é visto”. Ao olhar uma imagem há uma busca do indivíduo atribuir

significados, sendo assim, a utilização de aspectos da visualidade no processo de criação é uma forma de provocar diferentes estímulos e reflexão.

Trataremos aqui a imagem referencial, como os apelos visuais do cotidiano que interferem na compreensão que possuímos, a partir do nosso aspecto cultural, consciente e sensível, e sobre o aspecto da imagem como uma referência na criação artística e a influência da visualidade como reverberação no corpo.

A utilização da imagem no processo de aquisição de habilidades físicas pode funcionar como uma forma de incorporação visual de uma ideia. Fayga Ostrower (2014) diz que “As imagens referenciais são, portanto, ordenações internalizadas” (Ostrower, 2014, p. 61). Sendo assim, a visão se torna um componente instigante para criação interna do indivíduo. Não será possível para o docente prever o como o estímulo visual, de fato, irá afetar o desempenho do performer, mas a tentativa do indivíduo em significar a imagem e transpor ao corpo, poderá gerar um movimento interno que influenciará na execução do movimento físico e imaginário.

2.5 Tadashi Suzuki e Fayga Ostrower – possíveis aproximações metodológicas

No dia 03/07/2024, realizamos uma conversa, que foi gravada em áudio, com a artista plástica, pesquisadora e professora Anna Bella Geiger, que no início de sua trajetória foi aluna da Fayga Ostrower em seu atelier. Foram elencados principais aspectos percebidos por ela na forma como Fayga Ostrower trabalhava e nas suas obras.

Um primeiro ponto indicado foi a necessidade do fazer artístico se relacionar com uma visão política. Uma estética que estivesse ligada com as pautas sociais da época. Segundo Anna Bella Greiger, Fayga Ostrower, no momento inicial, associava estética e política através do assunto tratado nas obras, retratando as classes e indivíduos oprimidos socialmente, como as mulheres negras e mães da comunidade próxima ao Atelier, que ficava localizado em Santa Tereza, Rio de Janeiro. Anna Bella Geiger relata como era as suas aulas com Fayga Ostrower:

Não era alguma coisa de uma iniciação, é claro que de uma iniciação ao desenho, em que teria de colocar algumas questões acadêmicas, olha o que é o retângulo, olha o que você tem que resolver, mas das próprias dúvidas e vontades do que vai surgindo do trabalho dela, que é, dentro da figuração, a figura, por exemplo, da mulher da lavadeira ou da mulher negra, no caso, ela começa a fazer muitos trabalhos que são à mulher, sempre de origem afro-brasileira, e também meninos, porque alguns filhos das lavadeiras, a gente acabava conversando com essa gente, e como era muito perto da Casa da Fayga (Geiger, 2023, p.9).

Ostrower tinha como uma de suas inspirações a gravurista e pintora expressionista alemã Käthe Kollwitz que tratava sobre a classe operária, guerra e a fome.

Entretanto, Fayga Ostrower em suas pesquisas de linguagem estética começa a se afastar da representação da realidade, compreendendo que há necessidade de outras formas de expressão e que a imagem representativa apenas seguia a estética dominante. A partir da análise dos elementos das composições, foi encontrando que o corpo da figura representada parecia uma curva abstrata. Essa exploração fez com que Fayga Ostrower fizesse parte do movimento abstracionismo informal livre, por uma intuição nos processos de criação, como aponta Anna Bella Greiger.

Tadashi Suzuki também possuía preocupação com a ligação entre estética e política. Identificou, dentro do contexto teatral japonês, que a estética predominante *Shigeki* não dialogava, de fato, com a cultura local e que se fazia necessário uma reformulação. Uma pesquisa cênica, corporal, buscando nas linguagens teatrais tradicionais, *Noh* e *Kabuki*, elementos para uma escrita cênica mais alegórica e menos realista e representativa. Silvia Fernandes aponta que o teatro feito por Tadashi Suzuki “É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença do que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo do que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação” (Fernandes, 2017 p. 23).

Vale ponderar que cada um, Fayga Ostrower e Tadashi Suzuki, se utilizaram de elementos específicos das suas respectivas linguagens artísticas. Procurando responder esteticamente às questões referentes ao momento histórico e ao espaço de atuação de cada um.

Outro ponto de contato entre Suzuki e Ostrower é o fator experimental presente no trabalho e na pesquisa de ambos. Anna Bella Geiger aponta que, durante o período que esteve no Atelier de Fayga Ostrower, a artista visual trazia as suas dúvidas e questões para seus alunos em forma de experimentações de criação com materiais não-convencionais. Além da mistura dos materiais nas criações, como por exemplo, o uso de carvão vegetal com tecidos. A troca com as alunas (os), movimentava e fazia com que fossem reformuladas as dúvidas, caminhando com a pesquisa de linguagem.

No caso de Tadashi Suzuki, ele pôde contar com a parceria da atriz Kayoko Shiraishi e do ator Tsutomori Kosuke que acompanharam as experiências propostas pelo encenador. Com uma perspectiva acerca da produção de energia e de uma presença física do performer em cena, fugindo da utilização convencional e mimética do corpo cotidiano no *Shingeki*, Suzuki

propunha experimentações a partir da gramática dos pés. A troca com seus companheiros retroalimentou o trabalho do Suzuki, impulsionando o método.

Apesar das aproximações apresentadas, uma pergunta pode persistir: Por que associar a pesquisa e obra da artista visual Fayga Ostrower ao método de treinamento físico do encenador Tadashi Suzuki? Fayga Ostrower em sua trajetória como docente buscou tornar acessível os princípios básicos da linguagem e análise visual, como podemos ver nas descrições das oficinas dadas por ela aos operários de uma fábrica no livro “Universos da arte” (2013). Além disso, organizou conceitos referentes à criatividade e aos processos de criação que a permitiram ampliar seu repertório enquanto docente e pesquisadora. Tal organização dos conceitos possibilitam adaptações para as diferentes linguagens artísticas alimentando os professores (as) de artes a encontrarem caminhos diversos para explorar a expressividade e o potencial artísticos de seus alunos/as.

O método de treinamento físico do encenador Tadashi Suzuki tem códigos bem definidos e marcados que podem se tornar para jovens atrizes/atores iniciantes simplesmente mecânico, sem presença criativa e física. Neste sentido, os conceitos organizados por Fayga Ostrower podem servir como ferramentas metodológicas para a potencialização dos exercícios propostos por Tadashi Suzuki, que poderemos chamar de “dispositivos criativos”. A percepção de como funciona o processo de criação do ser aumenta a capacidade e o repertório pedagógico do docente ao estímulo à criação e a criatividade dos estudantes.

Entender os meios para ativar o estado criativo dos estudantes auxiliará na presença física e na consciência dos movimentos propostos, gerando assim, um processo rico e com diversas camadas para o performer e para a plateia. Sempre estarão relacionados o movimento físico e os processos de criatividade à produção de energia e presença.

2.6 Primeiro Encontro: Conhecendo o método do Tadashi Suzuki

A primeira oficina ocorreu no dia 29 (vinte e nove) de julho de 2023, no Centro de Dança e Bem Estar (DANÇARTE), localizada em Piratininga, Niterói, próximo à entrada do Jacaré, tendo como participantes duas alunas, maiores de idade, do projeto Brotaí. A escolha da mudança do espaço se deu devido ao cuidado com os corpos das estudantes que estariam iniciando em um treinamento físico intenso e de contato constante e firme com o solo, tendo

em vista que a DANÇARTE possuía o piso flutuante⁹, fazendo com que os impactos das Disciplinas de Atuação, como o *Stomp*, fossem minimizados.

As oficinas fizeram parte da continuidade do projeto Brotaí, oferecendo um aprofundamento em temas específicos, como o treinamento de atores e atrizes pela perspectiva do método Suzuki, e o conceito de criatividade, com base nos estudos da pesquisadora Fayga Ostrower. Esses temas foram escolhidos a partir de solicitações feitas pelas estudantes. O primeiro encontro teve como objetivo principal identificar os elementos que balizam o Método de treinamento do Tadashi Suzuki, aproximando as alunas da história do encenador, dos conceitos norteadores do seu trabalho, além de uma experiência corpórea, a partir de uma seleção realizada pelo docente das Disciplinas de Atuação.

A oficina, que teve 4 (quatro) horas de duração, se iniciou às 14h com a exposição dos objetivos específicos e dos conteúdos a serem atingidos, a saber: conhecer, resumidamente, a história da construção do método Suzuki; discutir os principais conceitos balizadores do treinamento; e experimentar algumas das Disciplinas de Atuação propostos pelo encenador.

No planejamento de aula¹⁰ e na exposição da sistematização do encontro foi considerado que a relação objetivo-conteúdo-método constitui a base para compreender e garantir a solidez dos conhecimentos, com modos de ação bem delineados para o bom desenvolvimento do processo educacional e artístico. Como nos aponta Libâneo (2013) como definição para a unidade objetivo-conteúdo-método:

Os objetivos, explicitando propósitos pedagógicos intencionais e planejados de instrução e educação dos alunos, para participação na vida social; os conteúdos, constituindo a base informativa concreta para alcançar os objetivos e determinar os métodos; os métodos, formando a totalidade dos passos, formas didáticas e meios organizativos do ensino que viabilizam a assimilação dos conteúdos e, assim, o atingimento dos objetivos (Libâneo, 2013, p. 170).

Com consciência do tempo de duração de oito horas totais dos dois encontros, foram estabelecidos objetivos específicos exequíveis para apreensão e experimentação da metodologia do Suzuki e da sugestão de modificação de parte das Disciplinas de Atuação. O docente realizou, com o auxílio da apresentação de slides, uma exposição resumida da vida e obra do encenador Tadashi Suzuki e sua relação com o contexto histórico do Japão e do teatro japonês. Vale ressaltar que por estarem em processo de aula há quase um ano, as estudantes

⁹ O piso flutuante é construído em camadas sobre amortecedores de elastômero sintético policloropreno. Foi projetado para oferecer segurança e conforto para quem os utiliza, garantindo absorção do impacto e protegendo as articulações dos performers.

¹⁰ Os planos de aula estarão disponíveis na íntegra no Anexo III.

tinham uma noção básica sobre o realismo¹¹, corrente estética que influenciou diversas linguagens artística e inclusive o teatro, o que facilitou o diálogo na explicação sobre o *Shigeki* e os movimentos *pós-shigeki*.

Depois da apresentação histórica, foram citados três elementos principais para o trabalho físico, a partir da ótica do Tadashi Suzuki, como: 1 – Produção de energia; 2 – Controle respiratório; 3 – Controle do Centro de gravidade. Antes de definir o significado, as alunas foram convocadas a discutir sobre os itens através das seguintes perguntas: “Como você descreveria esse elemento? Como esse elemento aparece no seu corpo? ”

Em diversos momentos da oficina o professor-condutor realiza perguntas às atrizes-estudantes. Tal ação se faz necessária devido à intenção do docente em torná-las ativas e autônomas no processo artístico-educativo fazendo com que pensem sobre a temática exposta. E como indica Sílvio Gallo, “O que nos força a pensar? O problema” (Gallo, 2012, p. 71). Logo, a tentativa das estudantes na resolução do problema proposto se torna uma forma de vivenciá-lo, de forma sensível, a partir dos arranjos e associações realizadas de forma singular de cada uma, tirando-as de qualquer estado passivo.

Evidentemente, após esse período de discussão, o professor trouxe os conceitos, já definidos anteriormente no presente trabalho; não descartando, entretanto, as falas produzidas, proporcionando às alunas que se apropriassem mais do conceito produzido/pensado.

Finalizando a parte teórica do primeiro encontro, foi enfatizado pelo docente o termo *Jo-Ha-Kyu*¹², elemento presente na filosofia oriental, que serviria como um fio condutor durante a execução das disciplinas de atuação, passando então para parte prática e para etapa de aquecimento.

Paul Allain aponta que as Disciplinas de Atuação

São fisicamente exigentes, mas o treino Suzuki em si não inclui aquecimento, relaxamento ou fase de relaxamento. Estes são indispensáveis para evitar lesões ou tensões, mas o professor ou lidera isto ou deixa que os próprios alunos assumam a responsabilidade, como acharem adequado (Allain, 2009, p.102).

Por se tratarem de alunas que ainda não possuíam um repertório próprio de aquecimento e pela exigência física que os exercícios teriam, o docente selecionou e realizou uma série de exercícios preparatórios de mobilização principalmente da parte inferior do corpo,

¹¹ Segundo Patrice Pavis, o realismo no teatro tenta duplicar a realidade através da cena, imitando-a da forma mais fiel possível. (PAVIS, 2008. p. 327)

¹² Cf. p. 15 Capítulo 1.

quadril, joelho, tornozelo e pés. Utilizou-se como base metodológico as indicações presentes no livro “A arte de ator” de Luís Otávio Burnier (2015), além de diálogo e adaptações de outros autores (as) voltados para o treinamento físico para atores.

Para a parte inicial do aquecimento foi utilizada como elemento sonoro o trabalho do compositor norte-americano Philip Glass. Com as estudantes deitadas do solo, o condutor solicita que elas realizem um alongamento simples colocando “...o corpo em uma posição que alongue os pontos de inserção do músculo, no limite de uma sensação de alongamento” (Lamotte, 1991, p.11).

Ainda deitadas no chão, foi solicitado que as estudantes realizassem rotações das articulações do pés e joelhos, explorando “A possibilidade máxima e mínima de cada articulação, a amplitude no espaço (grande e pequeno) e diferentes dinâmicas, variando de rápido ao lento” (Burnier, 2015. p.114).



Figura 2.4 Registro da oficina – Acervo do Docente
Aluna/Atriz: Rachel Cris (2023)

Finalizando a etapa realizada no chão, foi feita uma torção de coluna, a partir das indicações de Annie Loui no livro “The Physical Actor” (2019). Iniciando pela perna esquerda, levando até a altura do peito, as alunas, utilizando a mão direita, puxam pelo joelho a perna, tentando levar ao encontro do solo, criando assim uma oposição. Lentamente, deve-se traçar um círculo com a mão esquerda, no chão, passando por cima da cabeça até encontrar com a mão direita. Depois a mão deve retornar por cima da cabeça para posição anterior. Em sequência, a perna esquerda deve traçar um círculo no chão buscando encontrar a mão esquerda que estará estendida na altura do ombro. Após esse movimento, deve-se se retornar para posição inicial e depois repetir para o outro lado.

Na busca por trazer elementos da cultura japonesa já inclusos e adaptados para a etapa de aquecimento, foram realizados exercícios de mobilização dos membros superiores dos corpos das alunas, a partir de uma análise do Tadashi Suzuki sobre os modos de sentar-se a chão da população japonesa. Suzuki (1986) afirma que: “A posição mais comum para o japonês é sentar no chão, em suas diversas variações. Adaptei as diversas divisões empregadas por Irisawa Tatukichi em seu estudo de 1921 sobre os hábitos sentados dos japoneses” (Suzuki, 1986, p. 18).

Tal análise realizada pelo encenador Tadashi Suzuki se enquadra no que Eugênio Barba (2012) denomina de “Técnicas de repouso” no qual indica que “A maneira de sentar é fundamental. Vocês podem distinguir a humanidade que fica agachada, de cócoras, da humanidade que se senta”. Essa pesquisa e o resgate sobre os modos de repouso tradicionais japoneses de Suzuki dialogam diretamente com a intuição do encenador da busca pela energia animal. Com a modernidade e o avanço tecnológico, os hábitos de repouso vão se modificando, tornando o corpo cada vez mais enrijecidos. Apesar de como o próprio nome diz, sejam posições de repouso, as posições resgatadas por Suzuki favorecem o desenvolvimento da mobilidade de pés, tornozelo, joelho e quadril de quem os realiza, além de uma leve ativação muscular no baixo ventre.

Suzuki enumera onze posições sentadas. Para nosso trabalho, foram selecionadas apenas quatro: a) Pés em ponta embaixo das pernas; b) Posição de cócoras; c) variação de cócoras e d) Pernas dobradas.¹³ As posições sentadas foram utilizadas para etapas de aquecimento e como parte de disciplinas de atuação.



Figura 2.5 Acervo do Docente

Anderson Calabria realizando, respectivamente, as posições a, b, c e d.

¹³ Tradução do autor sobre as posições.

Na posição sentada com os pés em ponta embaixo das pernas, as alunas-atrizes realizaram rotações, para mobilização das articulações, seguindo a ordem: cabeça, ombro, braços, antebraços e punho. Por fim, foi executado, nessa mesma posição de repouso, a “ondulação de coluna” (Loui, 2019, p.23). Iniciando o movimento pelo quadril, vagarosamente deve-se descer a parte superior, sendo a cabeça a última a chegar na intenção de tocar o solo. O movimento de retorno também deve-se iniciar a partir do quadril.



Figura 2.6 Registro da oficina – Acervo do Docente

Aluna/atriz: Gabriela Carneiro (2023)

Tendo em vista que o treinamento Suzuki tem como base a “gramática dos pés”, ainda na parte de aquecimento, foram dedicados 10 minutos com um trabalho de ativação e sensibilização dos pés das alunas com auxílio de 4 (quatro) bolinhas macias, com 5 cm de diâmetro cada uma. O exercício proposto foi realizado ao som da música “An Unwelcome Friend” do compositor norte-americano Philip Glass e tinha como dispositivo para criação inicial que as alunas agarrassem a bolinha com o pé e levando para o outro lado da sala. Tal movimento propicia a ativação plantar, fortalecendo o flexor longo dos dedos e o flexor longo do hálux, que são músculos que são interligados dos dedos até o medial calcâneo (Calais-Germain, 1991, p.290-291).

Dentro do mesmo exercício, foi solicitado que as alunas/atrizes carregassem as bolinhas para o outro lado da sala, com uma intenção de despedida, criando uma persona para o material, mas conduzindo de formas diferentes, tentando explorar, ao máximo, os movimentos globais dos pés.



Figura 2.7 Registro da oficina – Acervo do Docente

Aluna/Atriz: Rachel Cris (2023)

Foi interessante observar como a presença corporal das alunas/atrizes foi se modificando durante a realização do exercício. Mesmo com o foco na parte inferior do corpo, houve uma abertura do plexo solar e um melhor alinhamento vertical da coluna. O que ressaltou a importância de um olhar cuidadoso no trabalho com a gramática dos pés. Como Suzuki aponta:

No meu método de formação de atores, me concentro na parte inferior do corpo e especialmente nos pés, porque acredito que a consciência do contato com o solo é um portal para uma maior consciência das funções física: Um ponto de partida para a performance teatral. A maneira como os pés são utilizados é a base da performance no teatro (Suzuki, 2015, p.65).

Tais ajustes físicos foram realizados a partir do contato com o solo, através da experimentação das diferentes relações que os pés têm ao tocar o chão e um outro material.

Terminada a sequência de aquecimento e ativação física, foi solicitado que as alunas/atrizes colocassem um par de meias para execução das disciplinas de atuação. Como descrito anteriormente, o treinamento do método Suzuki é realizado utilizando nos pés o *Tabi*, indumentária tradicional do *Noh* e do *Kabuki*. Entretanto, como forma de adaptação para realidade brasileira, indicamos o uso das meias. Para algumas Disciplinas de Atuação em que há a necessidade do deslizar dos pés pelo solo, a meia cumpre a função, fazendo com que o performer tenha fluidez nesse tipo de movimentação.

A partir desse momento, serão descritas as Disciplinas de Atuação ministradas na oficina e o que chamaremos de “educativos do movimento”, exercícios que não estão na obra do Tadashi Suzuki e nem de seus comentadores, mas que o docente formulou para melhor assimilação e limpeza dos movimentos das alunas.

O primeiro elemento trabalhado foi o *Basic Stance*. O docente deu as indicações sobre a posição, como descrito no item 1.3.1 do presente trabalho, e realizou alguns ajustes,

principalmente na disposição do quadril e dos braços. A posição do quadril é importante para que haja a ativação do baixo ventre para que o performer possa ter uma ampliação no controle do centro de gravidade.

As alunas/atrizes permaneceram no *Basic Stance*, durante 3 minutos, buscando um estado de presença corporal, dentro da imobilidade. No tempo de permanência, o professor ressaltava a necessidade de elas respirarem dentro da posição. A partir da *Basic Stance*, o docente fez uma demonstração completa do Básico 2. Depois realizou pausadamente segmentando em sete posições, a saber: 1 – *Basic Stance*; 2 – Lançamento do pé; 3 – *Stomp(Basic Stance)*; 4 – Deslizar do pé; 5 – Elevação dos pés; 6 – Descida dos pés; 7 – Arrastar do pé (*Basic Stance*).

Foi solicitado que fizessem pausadamente cada posição, para que o docente pudesse fazer as devidas correções. Por se tratar da primeira vez que realizavam tal movimentação, as alunas/atrizes apresentaram certa dificuldade. A transição de uma posição era feita a partir de uma palma que o professor batia e na qual o performer deveria ir o mais rápido possível para posição seguinte.

Depois disso, para a mudança de uma posição para outra o professor contava oito tempos para duração/transição de cada movimento. Tal procedimento, tornando mais lenta a mudança entre as posições, facilitou o entendimento e apreensão das alunas/atrizes. Depois foram contados quatro tempos e por fim retornando para transição mais rápida entre as posições. O mesmo procedimento foi repetido ao realizar o Básico 1, tendo seis posições como consta na figura 1.2 do presente trabalho.

Ao perceber que ambas alunas/atrizes estavam tencionando as mãos, com excesso de força, o docente pediu que as mesmas realizassem o Básico 1 e Básico 2 novamente com o auxílio de dois bastões de madeira.



Figura 2.8 Registro da oficina – Acervo do Docente

Aluna/Atriz: Rachel Cris (2023)

Os bastões auxiliaram em uma ativação das mãos sem contração excessiva e um alinhamento da coluna vertebral. A observação foi possível através da repetição dessas disciplinas de atuação sem a utilização dos bastões.

Ao observar o cansaço físico das alunas/atrizes relacionado, principalmente, aos membros inferiores, a ordem do planejamento da oficina foi alterada, realizando o trabalho com as estátuas sentadas, conforme o item 1.3.5, do presente trabalho. Houve uma demonstração pausada do docente, enumerando as posições em: 0 – Posição inicial de repouso; 1 – Posição um; 2 – Posição carpada; 3 – Posição esticada em “V”. Para realização dessa disciplina de atuação, o professor falava o número referente a posição e batia palma. O tempo de permanência era variável. Por fim, foi acrescentado o número 4 que era referente às estátuas livres, na quais as alunas/atrizes poderiam, se equilibrando nos glúteos, criar diferentes imagens com pernas e braços.

Vale ressaltar que o trabalho com estátuas sentadas exige do performer um controle do centro de gravidade, a partir da ativação do abdominal. Entretanto, por ser um movimento novo para as alunas/atrizes foi possível observar que na transição de uma posição para outra, elas perdiam a linha vertical da coluna, na tentativa de tentar compensar a falta da estabilidade abdominal.



Figura 2.9 Registro da oficina – Acervo do Docente

Aluna/atriz: Gabriela Carneiro (2023)

Mesmo com a orientação do docente para que, ao executar os movimentos, as alunas mantivessem o olhar fixo em um ponto no espaço, foi possível perceber que o mesmo se encontrava vacilante e vazio. Os olhos passeavam pelo espaço à frente delas e não havia uma intenção ao realizar os movimentos.



Figura 2.10 Registro da oficina – Acervo do Docente

Aluna/atriz: Gabriela Carneiro (2023)

O diálogo entre o movimento externo e o movimento interno do performer, preenchendo de intenção, é um elemento essencial para se pensar na presente pesquisa, principalmente para alunas/atrizes iniciantes nas artes da cena, pois o método Suzuki, por ter nas Disciplinas de Atuação uma movimentação rígida, formatada, torna necessária a utilização de dispositivos criativos que criem uma ligação entre esses movimentos.

Entenderemos o termo “dispositivos criativos”, como quaisquer elementos, intencionais ou não, que influenciem no processo de elaboração, pesquisa e realização do performer durante o ato de criação, tendo em vista, as possíveis formas de articular as inter-relações do ser consciente-sensível-cultura (Ostrower, 2014, p.11), a fim de potencializar os indivíduos, ampliando a sensibilidade e o arcabouço criativo.

Após essa etapa, foram ensinadas cinco formas da caminhada, conforme o item 1.3.2. A realização pelas alunas das caminhadas se deu cruzando a diagonal da sala, uma atrás da outra. Entretanto, foi importante observar que o olhar delas foi similar ao trabalho com as estátuas, tendo pouco envolvimento entre o movimento externo e interno.

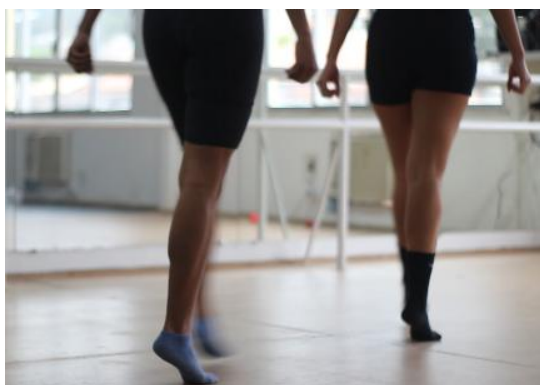


Figura 2.11 Registro da oficina – Acervo do Docente

Aluna/atriz: Raquel Cris e Gabriela Carneiro (2023)

Por fim, para realização do item 1.3.4 *Stamping Shakuhachi*, ao perceber, durante o exercício do *Stomp*, nas caminhadas, que em alguns momentos o quadril das alunas/atrizes ficava recuado em relação ao direcionamento do movimento/caminhada, foi amarrado um fio de barbante na altura do abdômen inferior, o qual o professor puxava para auxiliar em uma primeira caminhada teste, antes da execução de fato. Tal procedimento foi feito na caminhada lenta e auxiliou na transferência de peso das alunas/atrizes, fazendo com que compreendessem melhor a realização do movimento.



Figura 2.12 Registro da oficina – Acervo do Docente

Aluna/atriz: Gabriela Carneiro e docente Anderson Calabria (2023)

Ao final do encontro, as alunas/atrizes puderam relatar sobre os efeitos momentâneos no corpo delas. Apontaram dificuldade na compreensão e execução de determinadas Disciplinas de Atuação. Vale salientar que é compreensível tal dificuldade, que o treinamento exige constância e não era esperado que as alunas/atrizes saíssem da oficina com domínio das Disciplinas de Atuação ministrada. A aula tinha como principal objetivo a aproximação delas ao método Suzuki, experimentando uma atividade oriental, nos corpos das alunas brasileiras.

Outro ponto interessante de observar é que as experiências do corpo passam pelo seu aparato motor e suas capacidades físicas e perceptuais, as relações com o ambiente físico, incluindo o mover e manipular objetos, além das interações culturais, em termos políticos, sociais (Greiner, 2005, p. 46). Então a dificuldade descrita por elas passa por essas três dimensões do corpo que devem ser levadas em consideração. Entretanto, para o segundo encontro, a partir dos dispositivos criativos inspirados na obra da Fayga Ostrower, desejamos ampliar e potencializar as percepções e sensibilidades das alunas/atrizes, dentro do método Suzuki.

2.7 Segundo Encontro: Dispositivos Criativos e o Método Tadashi Suzuki

O segundo encontro, realizado no dia 05/08/2023, na Dançarte – Centro de Dança e bem-estar – com duração de quatro horas, tinha como objetivo central experimentar as Disciplinas de Atuação feitas na oficina anterior, com novos estímulos para o treinamento, dispositivos criativos retirados da obra da pesquisadora e artista visual Fayga Ostrower.

Vale destacar que ao final da aula deste dia foi solicitado as alunas/atrizes que registrassem, em um caderno, suas impressões e sensações sobre os aspectos físicos e criativos a partir das Disciplinas de Atuação e os dispositivos criativos inseridos na prática, podendo ou não os comparar com a experiência do dia 29/07/2023. Trechos desses relatos serão utilizados durante o capítulo com intuito de fomentar a discussão com o diálogo entre a teoria e a prática.

No primeiro momento da oficina, foi realizada uma roda de conversa sobre o que era entendido por elas como criatividade. Foi interessante observar como o conceito de criatividade para elas estava ligado apenas à criação artística. A partir disso, discutimos que a criatividade

(...) poderia ser caracterizada como um potencial de sensibilidade (e, na sensibilidade eu incluiria todas as vivências do sensível, num amplo leque abrindo-se do sensorial ao intelectual, vivências essas que levam à compreensão de ordenações dinâmicas, explícitas ou implícitas, e a visões de coerência e beleza) (Ostrower, 2013, p. 220).

E que o ato criador passa pela capacidade do ser de se relacionar com algo e reformulá-lo a partir das suas experiências. Criar é o fenômeno de formar, consciente ou inconscientemente dos meios utilizados para isto e é independente da área de atuação.

Outro referencial utilizado foi a compreensão de que somos seres com as camadas consciente-sensível-cultural (Ostrower, 2014, p. 11). Essa tríade nos auxilia a compreender em qual campo atuar para criar mecanismos para potencializar a criação, o que chamaremos de dispositivos criativos. O uso de um dispositivo criativo em uma das três vertentes criará uma nova camada no mundo criativo de quem o utilizar. Entretanto, quais são os dispositivos criativos e como utilizarmos no treinamento das artes da cena? Para essa questão, a obra da Fayga Ostrower foi a base na busca por responder tais questões.

No segundo momento, foi realizada uma aula expositiva, com apresentação de slides, apresentando a história da Fayga Ostrower, assim como os principais conceitos, “Falar, simbolizar” e “Imagens referenciais” (2014), definidos no ponto 2.3 do presente trabalho, que seriam trabalhados e relacionados à prática das disciplinas de atuação de Tadashi Suzuki.

Partindo para prática, o aquecimento foi repetido com os mesmos exercícios do primeiro encontro. Depois foram realizadas as disciplinas de atuação: Básico 1 e Básico 2 apenas para que as alunas/atrizes relembassem os movimentos. Foi interessante observar que já havia uma certa fluência nas movimentações, em relação ao encontro anterior.

Como as alunas realizaram as transições entre as posições do Básico 1 e Básico 2 com maior facilidade, demonstrando não ter que pensar tanto para o movimento, agindo de forma mais instintiva, com uma reação mais orgânica do corpo aos comandos, foi possível trabalhar com o primeiro dispositivo criativo “Falar, Simbolizar” (Ostrower, 2014) criando assim um diálogo com o método Suzuki.

Além das palmas que serviam para orientar posição por posição, dentro dos Básicos, foi inserido um segundo estímulo sonoro. Tratava-se da gravação dos poemas “O abismo” e “O pôr do sol romântico”, do livro “As flores do mal”¹⁴ de Charles Baudelaire (2019, p. 449-461)¹⁵ pela voz do docente que se repetia continuamente durante toda execução dos movimentos.

O primeiro ponto desse experimento a destacar é que, ao acrescentar mais um elemento sonoro no momento do treinamento, agimos diretamente, dentro da tríade consciente-sensível-cultural, na sensibilidade dos indivíduos. A “porta de entrada” que liga o ser ao mundo e ao que acontece de imediato a nossa volta. Atuando sobre sua percepção que “delimita o que somos capazes de sentir e compreender” (Ostrower, 2014, p. 13), o docente acrescenta mais uma camada para que as alunas/atrizes possam articular suas associações, criando assim um movimento interno integrado ao que realizam externamente. Vale ressaltar que não é possível controlar as correspondências íntimas de cada uma, a partir do estímulo, mas é possível gerar amplitude à capacidade imaginativa delas.

Já que “muito do que imaginamos é verbal” (Ostrower, 2014, p. 20), a repetição do áudio permite uma experiência de mergulho nas palavras, podendo abrir espaço para associações em relação ao aspecto sensorial, sonoro de cada palavra e frase, assim como o do “conteúdo convencional”, significado. “Falar, simbolizar” trata de como as palavras ditas ou

¹⁴ Os textos “O abismo” e “O pôr do sol romântico” estão na íntegra no anexo deste projeto.

¹⁵ Charles Baudelaire (1821 -1867) poeta e crítico de arte francês, considerado um dos precursores do simbolismo. Segundo Otto Maria Carpeaux (2012), o simbolismo criará um novo mundo poético, ...“caracterizado pela musicalidade do verso, pelo preciosismo da expressão, sincretismo religioso, a evasão a realidade comum” (Baudelaire, 2019, p. 19). Tais elementos textuais dialogam com a intencionalidade do docente na aplicação do exercício.

escritas, auxiliam na capacidade do ser em reorganizar os signos e símbolos, aumentando seu estado criativo.

Depois de um tempo, foi dada a orientação de que ao escutar o texto repetidamente, traduzissem como uma fala silenciosa do seu próprio pensamento, conduzindo a atenção das alunas/atrizes aos significados e símbolos presentes no texto de Baudelaire. Esse procedimento permite trazer a consciência de que estão ativas e criadoras, mostrando a elas que são capazes de extrair diversos componentes dessa percepção. Importante destacar que o processo de imersão delas na proposta, durante a realização do exercício, é dinâmico e possui diversas facetas e camadas. Deve-se compreender que a individualidade “É antes um processo de desdobramentos, através de contínuas transformações e reestruturações.” (Ostrower, 2013, p.28).

Cada aluna/atriz precisou se movimentar internamente na tentativa de realizar a Disciplina de Atuação em conjunto com o comando dado pelo docente. Em seu relato, ao final da aula, uma das alunas trouxe que ao executar o Básico 1 com o primeiro poema “O abismo”, ela pensou nos próprios abismos, desafios que possui na vida e que teve a sensação de ter realizado os movimentos de forma mais “natural”, de forma mais firme. Já a outra estudante relatou que o texto induziu ela a criar uma série de imagens em sua cabeça, como a de uma mulher, em um capuz azul e muitas folhas secas pelo chão que entrava em uma floresta escura. Tais imagens trouxeram para ela uma sensação de segurança quanto à execução da Disciplina de Atuação. Foi criado e proposto pelo docente um problema, uma questão, no qual a aluna/atriz precisou encontrar um caminho interno e externo para resolver. De acordo com Viola Spolin (2015, p.9), “A solução de problemas exerce a mesma função que o jogo ao criar unidade orgânica e liberdade de ação, e gera grande estimulação provocando constantemente o questionamento dos procedimentos no momento de crise...” Logo, esse estímulo visual funciona como um caminho para manter as alunas/atrizes abertas e ativas nas experimentações.

Importante discutir que o corpo artista necessita de um preparo motor e físico que passa pelo poder de reação e tônus dos músculos, da mobilidade de seus movimentos, que fazem parte do trabalho de exploração dos movimentos globais que o corpo pode realizar e da ampliação dos meios expressivos corporais do performer. Entretanto, não podemos tratar esse corpo apenas como um receptáculo que recebe informações referentes à melhor execução de movimentações. Há a necessidade desse trabalho integral, a partir da visão do corpo como vetor motor-sensível-cultural, tendo como pressuposto que qualquer que seja o desenvolvimento que

busque uma união corpo-mente, precisamos utilizar de meios que atuem nessas três dimensões citadas.

A pesquisadora Fayga Ostrower descreve os processos de criatividade, mas é essencial observar a necessidade de cada linguagem artística e de cada proposta, podendo adaptar e potencializar ações já existentes. Nesse sentido, que a fala é uma forma de organização mental do ser, no qual ele reconhece, reorganiza e cria símbolos, o estímulo sonoro realizado junto a execução do Básico 1 e Básico 2 trouxe um meio de integrar e reconhecer o corpo nas vertentes motor-sensível-cultural.

Foi visível que a concentração das alunas/atrizes aumentou e que a execução do Básico 1 e Básico 2 foi realizada com um estado de presença não visto na oficina anterior. A movimentação possuía agora uma inteireza, além de uma maior limpeza e assertividade nas transições. Ao direcionar, colocando mais um dispositivo criativo, as alunas entraram em um estado de tensão e atenção psíquica. Intensificar a movimentação interior, fez com que mantivessem uma tensão e assim, uma maior “amplitude do ser, que se libera no ato de criar”(Ostrower, 2014, p. 28).

Em termos de intensidade, o estado de tensão funciona como um elemento estruturante, como uma válvula, no ato criativo, que deve ser preservado, pois o “conflito é condição de crescimento” (Ostrower, 2014, p. 29) e desenvolvimento na elaboração e configuração criativa de um conteúdo e de uma obra artística. Esse movimento gera uma necessidade interior, uma motivação que alimentada das próprias potencialidades do ser consciente-sensível-cultural deve se expressar a partir da linguagem selecionada.

Dando prosseguimento à oficina, foi solicitado que as alunas/atrizes realizassem os cinco modos de caminhar, exercícios descritos no capítulo anterior, para que relembassem os movimentos e o docente fizesse as devidas correções. Após essa etapa, que durou cerca de quinze minutos, foi apresentada, a partir de uma projeção na parede, uma gravura feita pela Fayga Ostrower com a indicação de que aquela seria a atmosfera na qual os corpos estariam imersos enquanto realizavam a disciplina de atuação.

Todas as gravuras escolhidas são obras da Fayga Ostrower que trabalha com o abstracionismo. Não há em nenhuma das imagens a referência à representação de elementos concretos, a imitação da vida cotidiana. Essa escolha faz com que acione um estado de alerta e atenção nas alunas/atrizes para que as torne ativas no processo de sensibilização, percepção, ordenação da leitura das obras para criação. Segundo Rudolf Arnheim (2023), a percepção

visual inicia-se com a captação dos aspectos estruturantes, como linhas, pontos e cores e que todo ato de perceber formas é uma ação ativa do indivíduo. A experiência visual sempre estará relacionada ao contexto de espaço e tempo. A ampliação do tempo dedicado à observação e compreensão das obras permite que o docente explore de maneira mais aprofundada a forma como utiliza e direciona os estímulos visuais durante o processo de treinamento.

O dispositivo criativo utilizado para essa adaptação metodológica, como segunda camada para realização da Disciplina de Atuação, modos de caminhar, foi o conceito “imagens referenciais” (Ostrower, 2014. p.58) que trata sobre os dispositivos imagéticos que utilizamos para organizar os fenômenos correlacionando-os a experiências individuais.

Vale ressaltar que assim como o “falar, simbolizar”, não é possível ter um controle de quais serão as associações que serão realizadas pelas alunas/atrizes a partir da imagem de referência apresentada. Como aponta Fayga Ostrower (2014): “Configurando-se em cada pessoa a partir de sua própria experiência e como “disposição característica” dos fenômenos, isto é, como imagem qualificada pela cultura, sua visão é ao mesmo tempo pessoal e cultural” (Ostrower, 2014. p.60).

Como forma de melhor definir o conceito, trataremos a imagem referencial em duas camadas distintas. 1 – Tendo a imagem de referência como ordenações internalizadas, forma de compreensão de um determinado acontecimento/elemento a partir de associação de imagens mentais, nas quais o indivíduo se utiliza da própria experiência e de seu arcabouço cultural para esse processo. Enfatizando que é uma associação que pode ser feita de forma consciente ou inconsciente, apenas intuitiva. 2 – A imagem de referência entendida como elemento visual que servirá de estímulo externo, atuando na percepção do aluno, nas “portas de entrada”, no caso a visão, para construção criativa.

Sobre a primeira camada apresentada, podemos entender que “Intuitivamente, estruturamos em nós uma imagem referencial dos estados de ânimo. Não precisamos dar-nos o trabalho de especificar todos os dados que entram nessas complexas manifestações... Em nossa mente, já existe uma “imagem” da alegria” (Ostrower, 2014, p.61). Assim como a fala se torna um ponto essencial para o indivíduo organize e compreenda o mundo, as imagens mentais estruturam e ordenam, realizando associações aos signos e símbolos.

Vale discutir que ao trazer um estímulo visual, como descrito na segunda camada, o docente ativa esse dispositivo criativo, mas sem possuir o controle de qual caminho interno os estudantes seguiram na criação imagética pessoal. Então qual é a validade de se utilizar uma

imagem de referência no trabalho físico, se não conseguimos controlar os caminhos intuitivos das alunas/atrizes? A inserção de camadas, de dispositivos criativos, durante a execução física das Disciplinas de Atuação gera o que chamaremos de estado interno ativo, o qual, a partir de uma questão, faz com que o indivíduo busque um equilíbrio dinâmico entre todas as camadas presentes na proposta.

Retornando à experiência da imagem de referência com os cinco modos de caminhar, as alunas/atrizes realizaram as caminhadas cruzando a diagonal da sala que dava de frente para a imagem projetada na parede, junto com o notebook que ficou aberto para melhor visualização delas. Foi solicitado que fizessem em sequência as caminhadas e em *looping*, retornando para a primeira forma de caminhada e reiniciando até o docente pedir que parassem, mantendo o olhar fixo na imagem. A primeira sequência de repetição não demonstrou um retorno imediato da expectativa de gerar estímulo interno que as auxiliasse na execução da disciplina, pelo contrário, as alunas/atrizes se mostraram descoordenadas e com excesso de tensão física e mental. Uma das alunas/atrizes relatou que a sequência com as imagens foi mais difícil. Apenas após a quarta repetição, dentro do ciclo dos cinco modos de caminhar, foi possível ver uma diferença na presença e na execução delas. Apresentaram maior firmeza na realização dos passos, com as batidas certas no contato com o solo e o olhar estava atento e ativo.



Figura 2.13

Fayga Ostrower, sem título. Xilogravura sobre papel, 1967

Na conversa com Anna Bella Geiger solicitei que ela realizasse uma breve análise sobre a figura 2.13, a xilogravura de 1967 de Fayga Ostrower que já havia sido utilizada nas oficinas. Geiger destacou a utilização de camadas sobrepostas, a partir do uso das cores, principalmente o azul e o verde. Apontou que nessa obra, Fayga Ostrower aplica as cores complementares de forma não óbvia, o que gera uns pontos de atenção na gravura. Além disso indicou que “A

bendita diagonal está no trabalho de todo o abstrato que se preza” (Anexo 3). A diagonal dá a sensação de movimento para quem a observa, ela dinamiza a imagem.

A escolha das imagens de referência são de extrema importância para o caminho que o docente deseja trilhar com suas alunas/os. A opção pela obra da Fayga Ostrower se deu, primeiramente, de forma natural, pois já estava imerso e encantado pelo seu trabalho artístico. Depois, fui observando os aspectos da visualidade que a sua obra pode proporcionar ao mundo imaginativo do performer. A proporção usada por ela das linhas, pontos e figuras geométricas, as cores escolhidas para os trabalhos, além do uso de materiais diversificados que aparecem na obra causam diferentes texturas. Ademais, a obra abstrata proporciona uma abertura mais ampla para que o indivíduo realize as suas significações e transporte isso para criação, diferentemente dos quadros realista, que já traz um signo marcado socialmente. Analisando as falas em conversa com Anna Bella Geiger, podemos observar a profundidade das gravuras e imagens criadas por Fayga Ostrower, assim como a gama de possibilidades de percepções visuais, através das construções técnicas e simbólicas por ela geradas.

Retornando para a descrição da oficina, durante a caminhada, aconteceram três tipos de comandos verbais do docente; 1 – Que a imagem de referência servisse como atmosfera visual, uma indicação com o sentido mais aberto para não induzir tanto as associações das alunas/atrizes; 2 – Indicando que observasse as cores e perguntando o que determinada cor presente na obra lembrava-lhes, aprofundando nos elementos presentes na gravura e recorrendo à memória para ativar as suas percepções; 3 – o docente lançou a questão: “Se essa gravura fosse um local, qual seria?”

A memória é um aspecto importante no processo de criação, segundo Fayga Ostrower (2014) “De um ponto de vista operacional, à memória corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais” (Ostrower, 2014, p. 19). Esses conteúdos podem ser acessados de forma consciente, a partir de uma escolha do indivíduo, ou através de um estímulo sensorial pela percepção dele. “Ao criar, o sujeito põe em evidência a estrutura de valores e significados subjacentes aos processos desenrolados na sala de aula”. (Pereira, 2023, p.12)

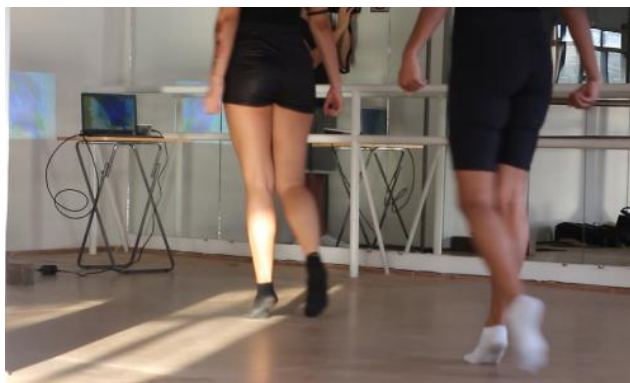


Figura 2.14

Aluna/atriz: Gabriela Carneiro e Rachel Cris (2023)

Ainda nos cinco modos de caminhar, alteramos para a segunda gravura (fig 2.15), a fim de experimentar como uma imagem de referência afeta as diferentes percepções em uma mesma disciplina de atuação. Foi interessante observar que a segunda gravura, gerou diferentes estímulos nas alunas/atrizes. Uma citou que sentiu uma solidão, como se estivesse em um deserto e que percebeu a mudança no próprio olhar, que ficou menos amigável. Já a outra se sentiu mais empolgada, apontando que a cor laranja a deixou em um clima livre e solta.



Figura 2.15

Fayga Ostrower , sem título. Xilogravura em cores sobre papel (1967)

Por fim, realizamos em sequência o “*Stamping Shakuachi*” seguido pelo “*Slow ten Tekka ten*” já com a camada imagética. Utilizamos mais duas gravuras da Fayga Ostrower como referência. As duas imagens foram mostradas antes de iniciarmos as Disciplinas de Atuação para que as alunas/atrizes pudessem ter um tempo mais dilatado para compreensão das obras, podendo assim, ampliar a capacidade associativa. Tal procedimento foi adotado, visto a dificuldade de adaptação que elas tiveram em ver a imagem apenas durante a execução da Disciplina de Atuação, cinco modos de caminhar, realizada anteriormente.

É preciso destacar que para que os estímulos surtisser efeito na execução das Disciplinas de Atuação das alunas/atrizes se fez necessário uma receptividade corpórea delas.

De acordo com Renato Ferracini (2013, p.31) essa zona de receptividade “...é zona de fluxo constante, de abertura de fluxo e intensidades que está em um limite pré-consciente, mas completamente imanente ao corpo”. Podemos observar que o cansaço físico delas, permitiu uma intensificação do movimento interno, causando um maior equilíbrio do ser consciente-sensível, possibilitando a intuição influir com mais força na realização dos movimentos propostos.

No “*Stamping Shakuhachi*” as alunas/atrizes ficavam livres para caminhar pelo espaço realizando o *stomp*, entretanto, tinha a indicação do docente para que sempre tentassem retornar o olhar para imagem de projetada na parede da sala. A ação de voltar a atenção para a gravura projetada, durante o percurso na sala traz novos estímulos, devido à constância de rever uma mesma imagem a partir de diferentes ângulos, alterando assim a percepção da mesma. Vale ressaltar que “A partir dos diversos fatores que interagem na percepção e mutuamente se influenciam – a imagem referencial, a constância de imagem com os nivelamentos e as simultâneas diferenciações – não somente cada imagem visual surge de início imbuída de significados, como também surge imbuída de valorações” (Ostrower, 2014, p. 64).



Figura 2.16

Fayga Ostrower, sem título. Água-tinta e buril em cores sobre papel Van Gelders Zonen (1966)

Durante o “*Slow ten Tekka ten*”, ficou acordado que o trajeto feito pelas alunas/atrizes seria cruzando lateralmente a sala, criando imagens corporais livres, com transição quando chegassem no final da diagonal. A projeção ficava na mesma parede e elas conseguiam ver apenas um lado da trajetória.



Figura 2.17

Fayga Ostrower, sem título. Xilogravura a cores sobre papel de arroz (1966)

Durante a execução da Disciplina de Atuação, foi possível perceber que a coluna das alunas estava encaixada em um alinhamento vertical e que os olhos estavam compenetrados. Os movimentos estavam mais limpos e firmes, além de apresentar uma tensão interior, no ato criativo, que era perceptível através do olhar delas.

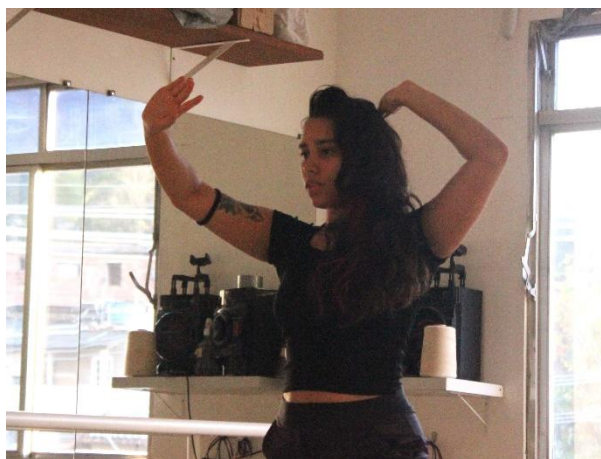


Figura 2.18

Aluna/atriz: Gabriela Carneiro (2023)

Vale ponderar que no plano de aula, estava previsto que as Disciplinas de Atuação “*Stamping Shakuachi*” seguido pelo “*Slow ten Tekka ten*” seriam realizadas com três estímulos: 1 – Auditivo com utilização da música e o áudio do poema de Baudelaire; 2 – visual com as gravuras da Fayga Ostrower. Entretanto, percebendo a dificuldade inicial das alunas/atrizes em relação à apreensão do aspecto visual, utilizando a imagem de referência como base para o ato criador, durante a execução da Disciplina de Atuação, optamos por não incluir os dois dispositivos criativos. Tal procedimento poderia ser usado em uma próxima aula-oficina.

Finalizamos o encontro com o diálogo sobre os efeitos no corpo a partir dos estímulos dos dispositivos criativos. Foi solicitado às alunas/atrizes que registrassem suas principais impressões sobre a dinâmica do dia. Vale ressaltar que a principal percepção das alunas/atrizes sobre a utilização dos dispositivos criativos durante a execução das disciplinas de atuação de Tadashi Suzuki foi que as auxiliaram a obter uma maior limpeza de movimento e firmeza para realizar os exercícios. As alunas/atrizes reforçaram o quão importante foi para elas a utilização dos estímulos visuais e sonoros na realização das Disciplinas de Atuação. Que o movimento interno delas criado a partir dos dispositivos criativos abriu um caminho para uma execução mais firme e limpa dos exercícios. Foi observado que houve uma integração corpo e mente, e pudemos vislumbrar um pouco do que seria o corpo-em-vida. Toda energia produzida por elas se encontrava em um fluxo único. Vale salientar que há necessidade de continuidade no processo de treinamento e que as experimentações ainda são leves indicativos metodológicos.

Ademais, foi verificado que para uma melhor imersão nos dispositivos criativos, seria necessário um projetor mais potente e com uma imagem mais nítida, além de um melhor posicionamento em relação à sala e à trajetória do corpo das alunas. Em relação ao estímulo sonoro, o uso de duas caixas de som ao mesmo tempo, colocaria as alunas/atrizes no centro da massa sonora, podendo tornar assim, a ação mais efetiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida desta pesquisa foi a inquietação em torno do lugar do corpo nas práticas educativas. Minha busca por explorar novas possibilidades corporais dentro da sala de aula se intensificou, a partir da experiência que tive como docente do Colégio Militar do Rio de Janeiro (CMRJ), na qual observava a rigidez do treinamento físico militar que os estudantes passavam diariamente.

Ao encontrar similaridades entre a macha militar e as Disciplinas de Atuação propostas pelo encenador Tadashi Suzuki, a partir da sua pesquisa sobre a “gramática dos pés”, surgiu a seguinte pergunta: Seria possível códigos corporais marcados levarem os alunos a encontrar possibilidades diferentes em relação à presença e exploração do corpo? Infelizmente, com o encerramento do meu vínculo com a instituição CMRJ precisei interromper a continuidade dessa investigação específica; porém tal fato abriu caminho para uma nova fase de experimentação no projeto Brotaí – Rede Cultura Comunitária.

Ao me deparar com a necessidade da ampliação do repertório criativo das alunas e alunos, que em sua maioria, nunca haviam tido contato com a linguagem teatral, um novo desafio surgiu: como estimular a criatividade e a presença cênica de atores iniciantes utilizando um método corporal altamente codificado? Mergulhei na obra e na conceituação da pesquisadora de artes visuais Fayga Ostrower. Ao discutir a importância da intuição e da imaginação, sua obra me ofereceu um arcabouço teórico capaz de ampliar as possibilidades do treinamento físico e evitar que os exercícios se tornassem apenas uma repetição mecânica. Além disso, foi possível um olhar sobre como Fayga Ostrower desbravava em seu ateliê seus experimentos e conceitos de forma intuitiva, a partir de conversa realizada com Anna Bella Geiger que se encontra em anexo a esse trabalho.

Utilizando os conceitos "Falar, simbolizar" e "Imagens referenciais" (2014), foi possível realizar uma proposta de indicação metodológica associando as Disciplinas de Atuação de Tadashi Suzuki com os dispositivos criativos a fim de potencializar os exercícios corporais. Em duas oficinas teórico-práticas foram esboçados caminhos para uma possível sistematização e exploração dos elementos da criatividade associados ao treinamento corporal de atrizes e atores iniciantes.

As utilizações de estímulos visuais, durante a execução dos exercícios, poderão ser exploradas de forma mais profunda. Tanto nas escolhas dos movimentos artístico que geraram a obra, quanto em suas diferentes manifestações visuais como: desenho, pintura, escultura, gravura, vídeo, cinema, grafite, entre outros. A necessidade de interpretar as imagens postas gera um estímulo imediato nos performers. Foi possível observar durante a aplicação da oficina e do relato das alunas o quanto esse estímulo contribuiu para que gerasse um movimento interno e uma maior precisão física na execução das Disciplinas de Atuação.

O jogo simbólico, proposto pelo docente, que se utilizou do elemento sonoro, com a reprodução da gravação do poema de Charles Baudelaire, e da visualidade, a partir das obras de Fayga Ostrower, são passíveis de uma diversificada gama de leituras e interpretações das alunas/alunos. Tais estímulos podem trazer para o corpo delas uma releitura única, traduzindo em seu movimento, a partir dos códigos físicos definidos, possibilitando a ampliação do repertório criativo.

A discussão acerca dos dispositivos criativos e dos processos de criatividade podem ser valorosas para o dia a dia do docente, auxiliando na adaptação e/ou criação de jogos e propostas cênicas. Muitas vezes o professor encontra dificuldades para desenvolver as propostas pedagógicas em artes cênicas dentro de sala de aula e a compreensão dos dispositivos dão liberdade e autonomia para que o docente possa atuar, a partir das questões apresentadas pelos alunos, a fim de fornecer meios para que possam encontrar os próprios caminhos criativos.

Vale ressaltar que seria necessário um tempo mais extenso e contínuo para avaliar os efeitos da prática da sugestão metodológica deste presente trabalho. Apenas duas oficinas trazem um indicativo e um início de possibilidade de investigação. A formatação destas oficinas para um plano de curso com encontros semanais, durante o período de nove meses, pode ser um encaminhamento possível.

Nesta estrutura proposta os três primeiros meses de oficina teriam como objetivo a aproximação dos alunos com o método Suzuki, com encontros teóricos/práticos, voltados para realização das seguintes disciplinas de atuação: Básicos, Caminhadas e Estátuas. Seria um tempo maior para que pudessem se apropriar mais dos movimentos e ampliar o conhecimento sobre o contexto do teatro Japonês e as escolhas estéticas escolhidas por Suzuki.

Nos três meses seguintes, ocorreriam as aplicações metodológicas com inclusão em cada Disciplina de Atuação os estímulos sonoros e imagéticos, além da discussão teórica sobre os dispositivos criativos e os processos de criatividade. Por fim, nos três meses finais, seriam

realizados experimentos estéticos, a partir unido todo treinamento em uma performance com textos nacionais.

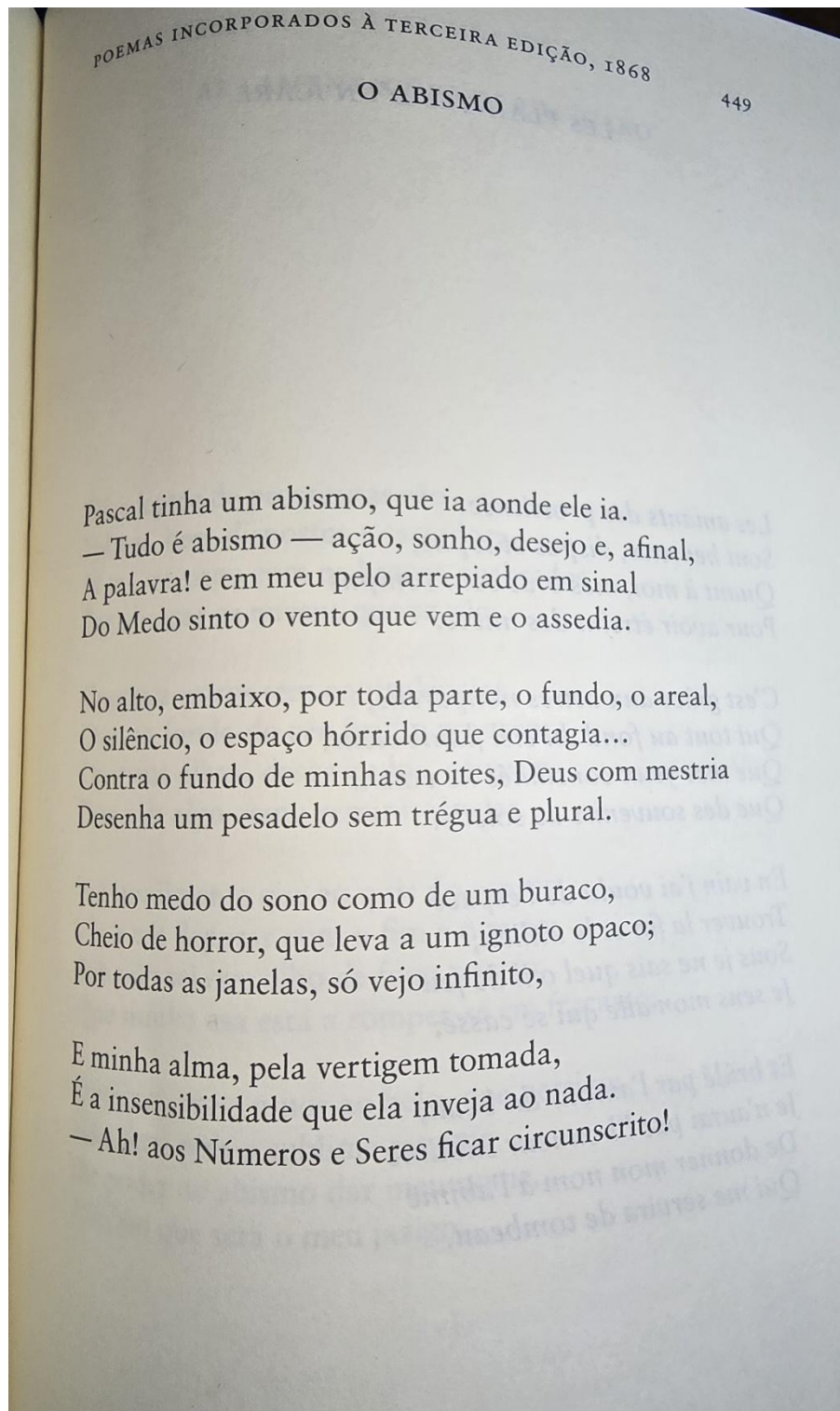
Entretanto, a pesquisa não pretende encerrar as possibilidades de trabalho de criatividade com o corpo dentro do método Suzuki, mas sim abrir caminhos para novas explorações pedagógicas e metodológicas que integrem o corpo, a mente e a imaginação. O diálogo entre a prática codificada de Suzuki e as possibilidades criativas, com os dispositivos criativos, apresenta-se como uma contribuição valiosa não apenas para o ensino do teatro, mas para uma educação mais ampla, que reconhece no corpo um elemento essencial de expressão e transformação. As interações entre os diferentes campos abordados sugerem que este estudo pode ser expandido para contextos transdisciplinares, oferecendo novos olhares para a formação de atores e para o desenvolvimento de uma educação sensível e emancipatória.

REFERÊNCIAS

- ALLAIN, Paul. **The Theatre practice of Tadashi Suzuki: A critical study with DVD examples.** Londres: Methuen Drama, 2009.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora.** São Paulo, Edição Revista, 2023.
- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral.** 3º Ed. Brasília: Teatro Caleidoscópico e Editora Dulcina, 2012.
- _____. **A arte secreta do ator: Um dicionário de Antropologia Teatral.** São Paulo: É Realização, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- BERGER, John. **Modos de ver.** Editora Fósforo, 2023.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação.** 2º ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- CARRUNTERS, Ian e YASUMARI, Takahashi. **The Theatre of Suzuki Tadashi.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CASTILHO, Patrícia Lima. **O teatro de Tadashi Suzuki e o ator como eixo de sua poética cênica.** São Paulo: Unesp, 2012.
- CALAIS-GERMAIN, Blandine. **Anatomia para o movimento.** Volume 1 – Introdução à análise das técnicas corporais. São Paulo: Editora Manole, 1991.
- FERNANDES, Sílvia. **O Pós-Dramático.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- FRANKLIN, Eric. **Condicionamento físico para dança.** Técnicas para a otimização do desempenho em todos os estilos. São Paulo: Editora Manole, 2012.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa.** 54º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 20º ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GEIGER, Anna Bella. **Fayga Ostrower.** Insight Comunicação, 2015.
- GOODMAN, David G. **Japanese Drama and Culture the 1960s: The Return of the Gods.** New York: Routledge, 2018.
- GREINER, Christine. **Fabulações do corpo Japonês e seus microativismos.** São Paulo: N-1 edições, 2017.
- _____. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

- HAAS, Greene Jacqui. **Anatomia da Dança**. São Paulo: Manole, 2011.
- LAMOTTE, Andrée. **Anatomia para o movimento: Volume 2 - Bases de Exercícios**. São Paulo: Editora Manole, 1991.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 6°. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2020.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Didática**. 2°. São Paulo: Cortez Editora, 2013.
- LODI, Fabiano. **Direção Teatral na perspectiva de Anne Bogart**. São Paulo: UNESP, 2015.
- LOPES, Daniel Silva Leuback. **Método Suzuki de treinamento de atores: considerações a partir de um laboratório prático de experimentação**. Rio de Janeiro: Angel Vianna, 2013.
- LOUI, Annie. **The Physical actor: Contact improvisation from studio to stage**. New York: Routledge, 2019.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.
- _____. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- _____. **Universos da arte**. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Katia Helena. **Como usar artes visuais na sala de aula**. São Paulo: Editora Contexto, 2023.
- PERETTA, Éden. **O soldado Nu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- POWELL, Brian. **Japan`s Modern Theatre: A century of change and continuity**. New York: Routledge, 2013.
- RYBGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: Práticas dramáticas e formação**. Cosacnaify, 2009.
- RUFINO, Luiz. **Ponta-cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas**. 1° ed, Rio de Janeiro: Mórula, 2023.
- SALZ, Jonah. **A History of Japanese Theatre**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.
- SANTOS, Juliana Reis Monteiro. **Quando técnica transborda em Poesia: Tadashi Suzuki e suas Disciplinas de Atuação**. São Paulo: USP, 2009.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SUZUKI, Tadashi. **The way of acting**. New York: Theatre communications group, 1986.
- _____. **Culture is the body**. New York: Theatre communications group, 2015.
- YVGOTSKY, L.S. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

ANEXO 2 – Poemas Charles Baudelaire



Retirado do Livro As Flores do Mal

O PÔR DO SOL ROMÂNTICO

Poemas condenados retirados
das Flores do mal

Uma explosão lançando-nos o seu bom-dia
— Como é belo o Sol ao se erguer vividamente!
Feliz quem com amor pode saudar seu poente,
Bem mais esplendoroso que um sonho o seria!

Lembro-me!... Pois vi tudo, sulco, flor e fonte,
Se exaltar sob seu olho, tal peito a pulsar...
— Para ao menos um oblíquo raio apanhar,
Corramos logo, já é tarde, para o horizonte!

Sigo, porém, em vão o Deus que se retira;
A irresistível Noite seu império estira,
Negra, úmida, funesta e cheia de arrepios;

Cheiro de tumba nas trevas flutua, e arquejo,
Pois, medroso, meu pé roça, à beira do brejo,
Uns sapos imprevistos e caracóis frios.

ANEXO 3 – Planos de aula das oficinas aplicadas.

UNIRIO

Planos de aula para oficina-laboratório

1º Encontro: Compreendo o Método

Data: 29/07/2023

Duração: 4 horas

Local: Dançarte – Centro de Dança e bem-estar

Objetivo Geral: Identificar os principais elementos constitutivos do Método de treinamento do Tadashi Suzuki

Objetivos específicos:

- Conhecer a história de construção do método Tadashi Suzuki;
- Discutir os principais conceitos balizadores do treinamento;
- Experimentar os exercícios propostos pelo encenador, com ênfase na apreensão e limpeza dos movimentos;
- Avaliar os efeitos momentâneos no próprio corpo;

Sistematização:

- Expor a teoria e a história da construção do Método Tadashi Suzuki, através da apresentação de slides; (40 minutos)
- Debater sobre os principais conceitos que serão trabalhados; (20 minutos)
- Praticar alongamento e o aquecimento corporal; (15 minutos)
- Realizar a postura básica (Basic Stance); (10 minutos)
- Experimentar o “Basic 1” e “Basic 2”; (60 minutos)
- Apresentar e experimentar os 5 “Modos da Andar”; (40 Minutos)
- Praticar “Sitting Statues” e o “Stading Statues”; (15 minutos)
- Realizar o “Slow ten Tekka ten”; (15 minutos)
- Praticar o “Stamping Shakuhachi”; (10 minutos)
- Discutir sobre os efeitos pós treino no corpo. (15 minutos)

Material Necessário: Projetor; Bastão de madeira; Caixa de som;

2º Encontro: O foco imaginativo

Data: 05/08/2023

Duração: 4 horas

Local: Dançarte – Centro de Dança e bem-estar

Objetivo Geral: Experimentar novas propostas de estímulo de treinamento a partir do método Tadashi Suzuki

Objetivos específicos:

- Discutir sobre os elementos de criatividade a partir de Fayga Ostrower (conceitos “Falar, simbolizar” e “Imagens referenciais”);
- Relembrar os conceitos balizadores do método Tadashi Suzuki;
- Aplicar os exercícios do método Tadashi Suzuki a partir do diálogo com os conceitos de criatividade da Fayga Ostrower;
- Avaliar a diferença do treinamento dos dois encontros.

Sistematização:

- Expor a conceituação de criatividade Fayga Ostrower, pinçando os principais pontos que serão usados na associação ao treinamento do método Tadashi Suzuki; (30 Minutos)
- Praticar alongamento e o aquecimento corporal; (20 Minutos)
- Realizar o “Basic 1” e “Basic 2” (30 Minutos)
- Experimentar o “Basic 1” e “Basic 2” com o estímulo auditivo Poema de Charles Baudelaire (“Falar, simbolizar”) (30 Minutos)
- Praticar 5 “Modos de andar” (30 minutos)
- Experimentar 5 “Modas de andar” com criação de atmosfera visual a partir de projeções; (20 minutos)
- Realizar o “Slow ten Tekka ten”; (30 minutos)
- Praticar o “Stamping Shakuhachi” (10 minutos)
- Experimentar o “Slow ten Tekka ten” com criação de atmosfera visual a partir de projeções e com o estímulo auditivo Charles Baudelaire (“Falar, simbolizar”) (20 Minutos)
- Debater sobre a diferença entre os dois treinos; (20 minutos)

Material Necessário: Projetor; Bastão de madeira; Caixa de Som;

ANEXO 4 – Entrevista Anna Bella Geiger

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1. Nome do projeto: OS CÓDIGOS DO CORPO E O FOCO IMAGINATIVO
DISPOSITIVOS CRIATIVOS E O MÉTODO DE TADASHI SUZUKI

2. Características e objetivos gerais da pesquisa: A pesquisa está sendo conduzida por Anderson Fidelis Calabria, Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, UNIRIO.

A pesquisa está sendo desenvolvida como trabalho de conclusão do Mestrado na UNIRIO. O objetivo deste estudo é realizar aproximações metodológicas entre o encenador japonês Tadashi Suzuki e os conceitos de criatividade da pesquisadora e artista visual Fayga Ostrower.

3. Procedimentos: Trata-se da entrevista semi-estruturada que tem como característica questionamentos básicos que são apoiados em teorias e hipóteses que se relacionam ao tema da pesquisa. Os questionamentos dariam frutos a novas hipóteses surgidas a partir das respostas dos informantes. O foco principal seria colocado pelo investigador-entrevistador.

4. Participação na pesquisa: Sua participação nesta pesquisa consistirá em uma entrevista conduzido pelo pesquisador Anderson Calabria, com duração máxima de 1 hora, com gravação de áudio que será utilizada para transcrição e análise.

Sobre a gravação da entrevista:

- Autorizo a gravação integral em áudio e vídeo;
- Autorizo a gravação parcial (neste caso, cabe ao entrevistado informar os trechos que deseja que não sejam reproduzidos ou divulgados) em áudio e vídeo;
- Autorizo a gravação integral apenas em áudio;
- Autorizo a gravação parcial (neste caso, cabe ao entrevistado informar os trechos que deseja que não sejam reproduzidos ou divulgados) apenas em áudio;
- Não autorizo qualquer gravação.

5. Consentimento: Caso você concorde em participar desta pesquisa, assine ao final deste documento, que possui duas vias, sendo uma delas sua, e a outra, do pesquisador responsável.

Eu, ANNA BELLA GEIGER, declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação nesta pesquisa, e que concordo em participar.

Rio de Janeiro, 03 de Julho de 2024.

Assinatura do(a) participante:

Anna Bella Geiger

Assinatura do(a) pesquisador(a):

Anderson Fidelis Calabria

ANDERSON CALABRIA

Bom, então vou me apresentar.

ANDERSON CALABRIA

Me chamo Anderson Calabria, eu sou artista, sou das artes cênicas, na verdade. Tô fazendo mestrado na pós-graduação da Unirio, em ensino de artes cênicas. E a minha proposta de pesquisa é um diálogo metodológico entre um encenador japonês, Tadashi Suzuki, e algumas propostas do processo de criatividade da Fayga. E, na verdade, eu até trago também algumas obras da Fayga dentro do processo de criação, nessa proposta de caminho metodológico entre os dois.

ANNA BELLA

Do livro da Fayga também?

ANDERSON CALABRIA

Isso.

ANNA BELLA

Ah, tá bem.

ANDERSON CALABRIA

E aí eu utilizo alguns termos ali, trago alguns conceitos que ela...

ANDERSON CALABRIA

traz no livro dela, na obra dela.

ANNA BELLA

Certo, certo.

ANNA BELLA

É, então, então, não é que eu tô me lembrando e você disse, é importante falar comigo sobre as questões da Fayga.

ANDERSON CALABRIA

Aí eu elenquei cinco perguntas, assim, só pra nortear a nossa conversa de hoje.

ANDERSON CALABRIA

E aí, uma primeira pergunta, assim, que é também uma curiosidade que eu acho que vai me alimentar também quanto artista, pesquisador, é quais foram os principais elementos do seu contato com a Fayga, na época que você frequentava e trabalhava no ateliê dela, que refletem no seu trabalho, na sua construção, no seu processo criativo até os dias de hoje.

ANNA BELLA

Certo.

ANNA BELLA

Os elementos.

ANNA BELLA

Elementos que você disse, que bases que ela colocou, Que questões que ela colocou?

ANDERSON CALABRIA

Isso, isso.

ANNA BELLA

Não é isso?

ANNA BELLA

Bom, eu fiquei no Ateliê da Fayga de 1949 a 52, no fim. Depois viajei. Então, é, três anos. 49 e, é claro, eu era ainda muito jovem e... Eu ainda tava no ginásio, coisa assim. Mas a questão logo que a Fayga abordou eram os princípios que ela tinha em termos também da sua posição política.

ANNA BELLA

Não é que eu entrei e ela disse que eu pertencio ao socialismo e minhas ideias, mas logo a questão de um artista ter uma consciência da questão política e dela ser inerente também ao pensamento do artista, naquele momento, ainda que eu diga no sentido não de atraso, mas ela ainda estava trabalhando em termos de uma arte figurativa, muito influenciada pelo

expressionismo alemão.

ANNA BELLA

E numa história que, para quem era daqui, eu nunca fui para uma escola de belas artes para estudar, então, os princípios que ela fazia, que ela tinha consigo, também baseado em livros que ela tinha escrito em alemão, que exatamente baseava tudo isso numa arte figurativa, dentro dessa ideia expressionista, no sentido da figura da mulher lutadora, do homem, não é uma questão feminista, é uma questão mais ampla.

ANNA BELLA

E eu estou, assim, rememorando, por isso que eu estou indo meio devagar, para ver o que eu costuro.

ANNA BELLA

E essa figuração em que ela acreditava, já estava dentro da questão moderna.

ANNA BELLA

Então, é uma figuração que não era acadêmica.

ANNA BELLA

E essa questão da figura, que eu digo, dos personagens, da arte para a Fayga naquele momento, era essa ideia da figura da pessoa exatamente menos favorecida da questão da pessoa pobre, e por isso mesmo levava ela a desenhar e a fazer gravuras sobre aquela população da favela, no sentido da mulher.

ANNA BELLA

O que era uma profissão naquele momento, e antes disso, acredito que desde Desde a libertação da escravidão, uma das coisas que a mulher, de origem afro-brasileira, tinha os rios no Rio de Janeiro que passavam.

ANNA BELLA

Ela morava lá para cima de Santa Tereza e sempre passou o tal rio, sei lá qual era, Tem o tal do rio Carioca aqui, mas tinha um rio com uma água limpa, perfeito, onde essas mulheres atuavam como uma profissão de lavadeiras.

ANNA BELLA

Lavadeiras de quê?

ANNA BELLA

Da roupa das pessoas, bom, tudo bem, tem que dizer, de classe média, que não tinha ainda máquina de lavar, não tinha nada disso, Essas lavadeiras, cada uma com as suas freguesas, que lavavam ali a roupa, depois passavam, entregavam.

ANNA BELLA

E quem dessas lavadeiras tinha perto delas?

ANNA BELLA

As crianças, os filhos, que nem tinha escola para ir.

ANNA BELLA

Então, essa presença sempre...

ANNA BELLA

A família era a mãe e filho ou filha.

ANNA BELLA

que mudou depois a ideia de casamento dos companheiros.

ANNA BELLA

Claro que tem um homem sempre, mas elas eram elas.

ANNA BELLA

E elas serviam, vamos dizer, para o conceito da Fayga de botar essa pessoa de menos condições, muito influenciada também ainda pela artista Kate Kollwitz.

ANNA BELLA

que é alemã, uma artista que trabalhava só com desenho e gravura.

ANNA BELLA

E gravura e metal.

ANNA BELLA

Você sabe escrever?

ANNA BELLA

Se quer te convidar, quer que eu te ajude?

ANDERSON CALABRIA

Quero.

ANNA BELLA

Bota car, ar, ter, ie, mas ponha no ar um tremo, E o sobrenome K.O.L.L.W.I.T.Z.

ANNA BELLA

Essa figura, essa artista totalmente ligada às lutas na Alemanha no tempo de profunda profundas crises, e ela vai e toma como exemplo para os seus trabalhos a classe trabalhadora.

ANNA BELLA

Então, eu estou falando da lavadeira aqui e da classe trabalhadora lá, porque a Alemanha é organizada com os buns.

ANNA BELLA

Então, na Ketikov, você vai encontrar Tanto a figura da mulher, da mãe com a criança, que eu acho que é mais nisso que a Fayga se apoia, e não nessas hordas que a Ketty tem alguns trabalhos que mostram os trabalhadores em greve com as foices.

ANNA BELLA

Tem esses exemplos lá na Alemanha.

ANNA BELLA

Ela é tão importante para toda essa figuração de artistas que na gravura, no desenho, que atualmente tem uma exposição, uma mega exposição, no Museu de Arte Moderna de Nova

York, com a obra dela.

ANNA BELLA

É uma exposição...

ANNA BELLA

Falar que é deslumbrante, nem é isso.

ANNA BELLA

É tão emocionante a exposição, Eu fui a Nova Iorque, quando soube que tinha a exposição dela, eu disse que sorte a minha.

ANNA BELLA

Então, essa Kate Colvitt era o modelo da Fayga, na maneira inclusive de...

ANNA BELLA

Não é no traço, a obra da Fayga já é, é dentro de uma modernidade, as imagens, que já não é a que se come.

ANNA BELLA

Então é só no sentido da...

ANNA BELLA

não é nem inspiração, é do modelo do que é o meu assunto, qual é o tema.

ANDERSON CALABRIA

Sim, essa ligação do assunto com a estética.

ANNA BELLA

Com a estética e qual é o tema.

ANNA BELLA

Mas o próprio trabalho da Fayga, da primeira pergunta que você fez dos elementos, quando eu começo no segundo ano que eu já estou na Fayga, o trabalho dela começa a se transformar

com tremendas dúvidas, Passa essas dúvidas, no caso, para mim.

ANNA BELLA

Já no segundo ano, já em 195...

ANNA BELLA

Não, já em 1951 para 1952.

ANNA BELLA

Entra nesse ateliê dela, era da casa dela, porque a casa era desse tamanho.

ANNA BELLA

Santa Tereza.

ANNA BELLA

Entra no ateliê o Décio Vieira, que vai se tornar um artista neoconcreto, e a Lígia Pape.

ANNA BELLA

Então, deixa eu ver se eu completo a tua resposta.

ANNA BELLA

Então, você vê que os princípios da Fayga, começam a se modificar dentro de uma total, vamos dizer, fidelidade ao socialismo, mas, ao mesmo tempo, os elementos no trabalho dela não é que chegaram lá, mas começam a transformar o trabalho e a buscar formas e composição, questões que são do abstracionismo.

ANNA BELLA

E isso numa atitude, não é numa atitude, porque não é atitude, mas numa profunda compreensão do que é o começo do abstracionismo.

ANNA BELLA

É uma vanguarda no sentido de que isso começa a acontecer numa artista, no trabalho, na obra dela.

ANNA BELLA

Depois, mais tarde, quando eu já sou abstrata e tudo, eu vi num livrão, um tijolão sobre arte abstrata da Escola de Nova York, a identidade nos pensamentos de alguns daqueles artistas com algumas coisas que a Fayga começa a falar dentro das contradições que aparecem e que ela vai passando para mim.

ANNA BELLA

Estou ali junto, não sou assistente, sou aluna.

ANNA BELLA

Mas essa relação de professor com aluno, que eu vejo que acontecia, é que a experiência dela era a experiência que ela passava para quem vinha estudar com ela.

ANNA BELLA

Não era alguma coisa de uma iniciação, é claro que de uma iniciação ao desenho, em que teria de colocar algumas questões acadêmicas, olha o que é o retângulo, olha o que você tem que resolver, mas das próprias dúvidas e vontades do que vai surgindo do trabalho dela, que é, dentro da figuração, a figura, por exemplo, da mulher da lavadeira ou da mulher negra, no caso, ela começa a fazer muitos trabalhos que são à mulher, sempre de origem afro-brasileira, e também meninos, porque alguns filhos das lavadeiras, a gente acabava conversando com essa gente, e como era muito perto da Casa da Fayga, uma dessas favelas, perguntar se não gostariam de vir para a gente poder desenhar aquela figura separada da ação.

ANNA BELLA

Então, no próprio trabalho da Fayga, como ela diz, no momento de fazer uma curva do corpo de uma figura, aparece uma curva abstrata.

ANNA BELLA

Não é que começa ali o abstractionismo, Ela começa a ver a questão da composição, dos elementos que compõe, e isso se acelera, porque a cabeça da gente começa a dar lá.

ANNA BELLA

E claro que ela transmite isso, as dúvidas, e até mais que isso, ela já transmite com muitas certezas de que aquilo é um caminho, que não se sabe como é que se chama.

ANNA BELLA

Não é que ela não estava informada que na França, naquele período de guerra ainda, de pós-guerra, mas ali em 1944, 1945, alguns artistas incríveis franceses começam a pintar de um modo abstrato.

ANNA BELLA

Essa escola de Nova Iorque, concomitantemente, claro, e tem a informação, e tem as dúvidas, e tem a discussão, também começa a trabalhar.

ANNA BELLA

Não é influenciado pelos franceses, mas, de qualquer maneira, já tem, não estou me recordando agora dos nomes dos pintores franceses, daqui a pouco vem, mas aqueles em Nova Iorque, de uma maneira também concomitante e sem conhecimento, não por ignorância, por falta de comunicação de material.

ANNA BELLA

A gente aqui, claro que vinham livros, dos Estados Unidos, vinham da França.

ANNA BELLA

Mas, no caso, o abstracionismo estava acontecendo ali ao mesmo tempo.

ANNA BELLA

Então, aqui nós não tínhamos conhecimento do que estavam fazendo em Nova Iorque.

ANNA BELLA

E alguma coisa que a FAYGA tinha em algum livro, porque, de novo eu digo, Era o final da Segunda Guerra e tudo que era a questão de editora, de publicação da Europa, a França, mas não era a arte, em primeiro lugar.

ANNA BELLA

Então, não é dizer que estávamos isolados.

ANNA BELLA

Mas.

ANNA BELLA

Eu até posso assegurar que toda essa invenção abstrata, informal, lírica, que é onde a Fayga se define, é uma abstração expressionista que chamam, chamam expressionista porque tem elementos expressionistas, mas é aquela que tem a ver com...

ANNA BELLA

e ao mesmo tempo aqui vai surgindo pessoal concreto da geometria e depois neoconcreto, mas o caminho dela vai por essa experimentalidade que não tem onde se basear.

ANNA BELLA

No caso dos concretos, eles vão para aquelas teorias dos russos e dos holandeses e toda aquela história.

ANNA BELLA

Não estou dizendo que copiam, mas eles têm, eles Ao tomarem naquele momento também o abstracionismo, eles têm onde olhar o que aconteceu no Mondrian, como é que discutiram o quadrado e não a diagonal e tantas coisas.

ANNA BELLA

Mas ela vai da intuição dela e começa a passar para Eu começo a entender, por exemplo, o significado da diagonal.

ANNA BELLA

A diagonal, parece uma coisa assim, é...

ANNA BELLA

Mondrian tinha um assistente, que não estou lembrando agora o nome, que é um grande pintor também, que trabalhavam juntos na questão do quadrado e do retângulo.

ANNA BELLA

Esse assistente vem um dia com uma pintura em que ele coloca uma diagonal, e o Mondrian rompe, isso não é fofoca, rompe as relações para o resto da vida, com esse assistente que é o

maior amigo e o que mais está com as leis do Mondrian.

ANNA BELLA

Então você vê como era radical a posição de cada um.

ANNA BELLA

E no abstractionismo, em que a Fayga vai tirando daquela figuração, ou da paisagem, que ela também desenhava muito.

ANNA BELLA

Dos estudos do Cezane, ela vai passando...

ANNA BELLA

No caso, eu vou também entendendo como ela...

ANNA BELLA

Ela faz a gente se dedicar a Cezane para entender não só a pincelada, mas a maneira dele enquadrar o quadro, o que ele vai pintar.

ANNA BELLA

Então, são coisas assim que vão construindo esses alicerces de um abstracionismo que não existia.

ANNA BELLA

Não existia lá em Nova Iorque.

ANNA BELLA

Começava a existir em Paris de outra maneira.

ANNA BELLA

Isso não está no meu livro que eu acabei escrevendo Eu escrevi em 78, mas foi publicado em 80 e pouco, com o Fernando Coquiaralli, que é Abstracionismo Geométrico e Informal.

ANNA BELLA

Aí dois pontos, vanguarda nos anos 50.

ANNA BELLA

É.

ANDERSON CALABRIA

Abstracionismo Geométrico e Informal.

ANNA BELLA

Dois pontos, vanguarda nos anos 50, ou dois anos 50, nós ou dois.

ANNA BELLA

Que está agora, está sendo revisto para eu dar uma nova capa, uma nova matéria interna.

ANNA BELLA

Então, eu estou muito longa nisso, mas.

ANDERSON CALABRIA

Na verdade, isso é ótimo.

ANDERSON CALABRIA

Eu nem queria fazer tantas perguntas.

ANDERSON CALABRIA

O mais importante é o que vem.

ANNA BELLA

Mas a tua pergunta deflagrou tudo isso.

ANNA BELLA

O que são os elementos? O que eram as aulas? Ela também, em livrinhos muito mal impressos, porque exatamente Esse pós-guerra não está imprimindo nem na Alemanha, que era um lugar de grandes edições de arte, de grandes...

ANNA BELLA

no sentido de textos, de matérias, teorias, como na França, que ainda está naquela precariedade, ela tinha um livrinho sobre o cubismo com as ilustrações em preto e branco.

ANNA BELLA

Você imagina que a gente...

ANNA BELLA

e desse tamaninho.

ANNA BELLA

mesmo assim como uma fonte necessária que ela sentia para ela mesma, porque é isso que eu digo, a Fayga passou a ensinar, no primeiro ano ainda era uma didática, desenha a cabeça, mas no meu caso, ela passa a ensinar as dúvidas dela também, que são esse, então, O exercício cubista, ela também vai fazer o exercício cubista dela, mas a gente está em 1950 e tanto, e ela sabe que isso é porque ela está recolhendo o que pode ter dado o caminho assim como Cubismo, Cezane, para elas são esses...

ANNA BELLA

Esse caminho das pedras para elas.

ANNA BELLA

Então, uma coisa que não havia nenhum curso aqui, que a Escola de Belas Artes era uma escola acadêmica e reacionária no sentido político, que a gente podia dizer.

ANDERSON CALABRIA

Por quê?

ANNA BELLA

Ela era dirigida por um diretor lá, Oswaldo Teixeira, um reacionário na arte também, que pintava, divulgava muito aquelas pinturas, assim, a mulher e o homem em cima do piano, se beijando, coisas assim, românticas. Mas, imagina, a Escola de Belas Artes, os princípios eram de professores acadêmicos, num momento da modernidade.

ANNA BELLA

Em 1950, não sei quem era o presidente em 1953, mas era a época de Juscelino. Mas, então, esses exercícios cubistas que ela passava como...

ANNA BELLA

Chegava lá para uma aula, pegava um papel, ela dizia assim, vamos fazer, Vamos fazer um trabalho cubista". Eu me lembro, eu era meio criança e eu disse, então deixa eu ver o livrinho.

ANNA BELLA

Ela disse, não pode, eu já falei sobre o cubismo. Então, o conceito ela tinha mostrado, mas o conceito do cubismo e a questão da cor, da monocromia, ela tinha falado duas aulas antes e agora estava pedindo uma resposta que eu teria de dar.

ANNA BELLA

E eu tenho esse trabalho. Outro dia houve uma exposição em Quitandinha que relembrou os 70 anos da arte abstrata, que foi em 1953 em Quitandinha. Fizeram uma mega exposição que já acabou. Se ficasse toda a vida, seria educativo demais, mas eles não podem ficar lá.

ANNA BELLA

Mas fizeram de uma maneira brilhante, porque o tal do Hotel Octandinha foi onde aconteceu a primeira exposição de arte abstrata brasileira dentro de um hotel, no ano de 1933, em Ferreiro, no fim de semana do Carnaval. Imagine esse cenário.

ANNA BELLA

Dentro do Hotel Aquitandinha, que era um cassino, onde vinham para o Carnaval muitos artistas de Hollywood. Porque esse fato aconteceu. Estou contando porque é estranhíssimo. Porque eu não fui à Aquitandinha, mas o Décio e a Fayga foram à inauguração. E depois, alguns dias depois, veio um monte de artistas de Hollywood, artistas daqueles muito famosos, e entre eles tinha dois, o Décio me contou isso, que eram colecionadores de arte.

ANNA BELLA

E quando chegaram, estão num hotel que é cassino, que vem para o Carnaval, Fantasia, e tem uma sala lá que os caras entram e tem arte abstrata. Ótimo para nós, mas eles, o Décio estava lá, e eles querem saber quem são esses artistas e querem comprar as obras que eles gostaram.

E claro que nós nunca demos preço nem nada, e o Décio não podia vender porque não sabia preço de nada.

ANNA BELLA

Uma coisa era fazer a arte, a outra era pensar no comércio.

ANNA BELLA

Isso ainda estava muito no começo.

ANNA BELLA

E as pessoas, os próprios artistas, como Dica Valkanti, atacavam nos jornais.

ANNA BELLA

Ele tinha muito espaço, era um grande artista, e Portinari também.

ANNA BELLA

mas para atacar o abstracionismo.

ANNA BELLA

Então, estou contando um pouco o cenário, tipo guerra contra...

ANNA BELLA

Não vai aparecer abstrato em nenhum lugar.

ANNA BELLA

O Decio arranja uma sala lá.

ANNA BELLA

Então, de novo, você me perguntou os elementos.

ANNA BELLA

As minhas aulas, o que a Fayga passava eram, eu diria, os exercícios para ela mesma.

ANNA BELLA

Não quer dizer que num dia que ela mandava fazer o cubismo, mas ela ia pensando qual era o caminho das pedras para ela mesma.

ANNA BELLA

E a gente tinha de fazer aquilo nas aulas, realizar, geralmente em papel angre, que era um folha de papel, e que havia na época...

ANNA BELLA

Esse papel angre vinha da França.

ANNA BELLA

havia papel branco, mas havia, é interessante, papel cinza, bege, e muitas vezes, quer dizer, ela comprava um bocado e depois a gente usava.

ANNA BELLA

Muitas vezes eu fiz o meu trabalho em papel bege escuro, que eu sentia que o branco ia num papel desses, Em azul, um azul cinza, alguns dos trabalhos, um dos trabalhos que eu mandei para a exposição abstrata, de 1953, ele é num papel azulado.

ANNA BELLA

E o uso de materiais, isso já é de uma questão junto ao abstractionismo.

ANNA BELLA

A ideia que já vinha diante do dadaísmo, de uso dos materiais que a gente poderia colocar como verdadeiros.

ANDERSON CALABRIA

Mas o que são materiais verdadeiros?

ANNA BELLA

Não há dúvida que era o pastel, o carvão, carvão mesmo, carvão comprado, que ainda se usa.

ANNA BELLA

Crayon gorduroso.

ANNA BELLA

Dizia verdadeiros porque eles são aqueles que a gente sente que foram extraídos da terra.

ANNA BELLA

Porque a tinta óleo, a pintura, já é industrial.

ANNA BELLA

Nesses princípios do abstracionismo, ainda as ideias socialistas, dos artistas, e não só da Saiga aqui como exemplo, como algumas escolas de Nova York, como o Rótico e outros, se pautavam, pintavam também, mas se pautavam muito nessa ideia, mais como a Kate Colvins, que nunca fez pintura, porque havia o princípio de dizer que a obra tinha de ser multiplicável, para um número maior de pessoas terem acesso a ela.

ANNA BELLA

Parece demagogia, mas a Kate Colvin pegava isso na história ainda do Diller, daquela gente que fazia gravura.

ANNA BELLA

É uma gravura que tinha temas religiosos, e também Adão e Eva, e tudo.

ANNA BELLA

E Diller e outros da época, Renascença, eles faziam, mas desde a Idade Média, havia a tradição de fazer gravura em madeira, cavada.

ANNA BELLA

As cópias levavam para as feiras.

ANNA BELLA

A feira que vende, sei lá, tomate também era feira de arte.

ANNA BELLA

de arte era a gravura que eles penduravam em papel fino, as reproduções, que a população podia ter em casa uma gravurinha que custava R\$ 1,00, e uma pintura a óleo que custava R\$

500,00.

ANNA BELLA

É mais ou menos isso.

ANNA BELLA

E esse princípio para Kate Colvitt era colocado como um princípio exatamente dentro dessas ideias socialista de que a arte é acessível a todos.

ANNA BELLA

Não tinha uma demagogia, era verdadeiro isso, era gravura.

ANNA BELLA

Apesar de que Diller também pintava, não era que ele estava limitado apenas aos princípios, mas ele servia à comunidade.

ANNA BELLA

E esse espírito estava na Fayga, dentro do socialismo.

ANNA BELLA

Essa questão pode ser, mas uma gravura já era caro.

ANNA BELLA

Sim, mas estava se pensando de uma ideia, de uma maneira meio utópica, meio idealista.

ANNA BELLA

Sim, mas a pessoa que quer ter uma arte de alta qualidade no sentido tanto espiritual como da vanguarda, do significado, podia ter uma obra mais acessível se fosse gravura.

ANNA BELLA

O desenho também existia, claro, às vezes o desenho como estudo de uma gravura, às vezes o desenho sem essa interpretação.

ANNA BELLA

Tudo isso era passado para a gente num sentido...

ANNA BELLA

Eu, logo no início, ela também ensinou pintura, quer dizer, como se pinta, e eu pintei uns três quadros abstratos em 51, 52 já.

ANNA BELLA

Até tentei participar da primeira bienal, eu acho, da segunda, uns quadros pequenos, eu mesmo me moldurei, porque era tudo...

ANNA BELLA

E também me lembro que ali já parte também, a gente resolveu, vamos mandar, mas não fomos aceitas.

ANNA BELLA

No caso, eu depois viajei naquele momento, fui para Nova Iorque, então não estudava mais com a FAYGA, mas eu fui estudar em Nova Iorque com uma...

ANNA BELLA

dentro de um lugar chamado School, New York School for Social Research, para pesquisadores sociais, com uma com uma teórica que passou aqui pelo Rio de Janeiro como refugiada alemã, e que foi professora da FAYGA aqui no Rio de Janeiro, em 40 e tanto, depois da guerra, que ensinou na Fundação Getúlio Vargas.

ANNA BELLA

Mas a Fundação Getúlio Vargas não é o que é agora com a economia e tudo.

ANNA BELLA

Mas tinha uma casinha ali em Botafogo, que ainda é onde o prédio está lá, que eram cursos de arte.

ANNA BELLA

Eu não sei se tinha cursos de outras matérias, mas que a FAYGA tinha ido para lá por um anúncio que falava de cursos de propaganda e publicidade.

ANNA BELLA

Bom, isso...

ANNA BELLA

Então, a Fayga estudou lá a gravura com o tal do Leskoschek, em técnica de gravura.

ANNA BELLA

O Leskoschek era um refugiado também de guerra.

ANNA BELLA

E essa Ana Levi, também chega, num certo ano, e dá teoria da arte.

ANNA BELLA

Ela era, já na Alemanha, assistente de um...

ANNA BELLA

de Wölfling, que ninguém vê o fim, Wölfling, que era o supressor, na Alemanha, de pensamentos.

ANNA BELLA

uma pessoa jovem, que ela era mais velha do que a Fayga, uns 20 anos, e que ficou no Brasil, no Rio de Janeiro, durante os três anos, e depois, como era a ideia dela já, ela foi para ensinar nesse New School for Social Research.

ANNA BELLA

De New School, eu falei New York, de New School for Social Research.

ANNA BELLA

Estou te dando essa informação no sentido de uma coisa mais ampla.

ANNA BELLA

Porque imagina que no New School, naqueles anos para onde a Ana Levy vai depois do Rio de Janeiro, onde ela trabalhou também aqui no Instituto Histórico e fez um papel incrível, ela

estudou as igrejas barrocas, ela era especializada nisso, esse New School não por coincidência só, não por acaso, que é aonde a tal filósofa, a Ana, eu estou assim, já vou te dizer, daqui a pouco vê, que é a famosa que escreveu sobre o julgamento de Nuremberg, ela também ensina lá questões filosóficas nessa mesma escola, que é um prédio em Nova Iorque, de vários andares.

ANNA BELLA

E eu vou para Nova Iorque já sabendo que essa Ana Levi ensina lá, e ensina também na NYU, que é a universidade, onde ela ensina uma outra matéria que é a questão.

ANNA BELLA

Você vê ela também totalmente imbuída por ideias socialistas, e ela vai criando um estudo que vai se chamando de sociologia.

ANNA BELLA

E ela, ali, implanta um curso no ENOAIU de Sociologia e Arte.

ANNA BELLA

É uma questão de Sociologia e Arte.

ANNA BELLA

Eu, quando vou para lá em 52, para 53, na passagem, eu já encontro essa professora e continuo a fazer meus trabalhos abstratos onde eu tava morando e levava, não era prática lá, pra análise dela e continuei ali até 55.

ANNA BELLA

Então, se rastrear, no meu caso, eu começo a estudar com a Fayga, desenvolvo um trabalho já abstrato, já compreendo, não só compreendo, como já desenvolvo trabalhos abstratos, E continuo a trabalhar com essas ideias já em Nova Iorque.

ANNA BELLA

Eu abrangí de uma maneira meio barroca.

ANDERSON CALABRIA

Foi ótimo, na verdade, porque trouxe várias informações, até do que eu já tenho estruturado no texto também sobre a Fayga.

ANDERSON CALABRIA

Eu acho que ressaltaram vários pontos, aí você também me corrige. Acho que tem um ponto desse experimentalismo dela.

ANNA BELLA

Eu até posso falar sobre isso um pouquinho.

ANDERSON CALABRIA

Eu ia pedir pra você falar um pouquinho mais desse experimentalismo dela.

ANDERSON CALABRIA

E até associando, quando você falou que ela propunha alguns exercícios em cima, por exemplo, do cubismo, a Fayga, no livro dela de Processos de Criação, ela traz alguns conceitos que eu fui, quando você foi falando, eu fui lembrando assim, que ela trata muito da questão das associações, então são associações, as associações elas são individuais e que a gente não tem necessariamente um controle sobre ela, mas se utiliza de alguns meios, então tem como conceito também a imagem de referência. Então aí você citou o livrinho que vocês tinham, que mesmo que não fosse colorido e que fosse pequeno, ele servia como uma primeira imagem, um primeiro referencial pra vocês criarem essa obra.

ANNA BELLA

Você leu todos os livros dela ou não?

ANDERSON CALABRIA

Eu li três livros dela.

ANNA BELLA

Aquele grande que eu acho que é o melhor pra mim.

ANNA BELLA

Tem um que ela até põe um quadro meu também nas imagens.

ANNA BELLA

Quando ela se reconcilia comigo no sentido de que eu deixei de ser abstrata num certo momento.

ANNA BELLA

meu trabalho.

ANNA BELLA

Aconteceram coisas como aconteceu na passagem da figuração para o abstracionismo.

ANNA BELLA

Uma questão que eu trabalhei uns 15 anos e o trabalho já se modificou em torno de 66, começa uma mudança no meu trabalho abstrato.

ANNA BELLA

Tudo bem.

ANNA BELLA

Mas o que tinha de...

ANNA BELLA

A questão experimental era também nos materiais, porque eu coloquei que a gente tinha o papel índice, mas o que a Fayga, e ela mesmo estava fazendo isso, ela pegava materiais...

ANNA BELLA

Ela disse que já tinha, que já no Dadao, o pessoal tinha pego muitos materiais A gente, inclusive, vê em algumas composições de Max Ernst ou de outros, que eles pegam um bordado de crochê e pegam fotos de uma bailarina.

ANNA BELLA

Então, vão fazendo essas colagens.

ANNA BELLA

A colagem era uma maneira que nós...

ANNA BELLA

Eu trabalhei muito com a colagem abstrata.

ANNA BELLA

Ela ajudava, inclusive, a organizar essa composição.

ANNA BELLA

Então, papel colorido, papel que você rasgando...

ANNA BELLA

Eu ainda tenho algumas originais.

ANNA BELLA

O próprio rasgar do papel, que deixa um branco debaixo daquele papel colorido.

ANNA BELLA

Outro momento, também, ela propunha a capa de uma revista imaginária, que fosse uma revista sobre economia.

ANNA BELLA

E como seria a capa?

ANNA BELLA

Eu tenho ainda alguns originais.

ANNA BELLA

Também, então, começo a pegar letras de jornal, materiais.

ANNA BELLA

Materiais pobres também.

ANNA BELLA

Estou dizendo isso no sentido de...

ANNA BELLA

Ainda a gente não tinha nada aquilo que raspa, parece uma cor, mas ela mostrava se você...

ANNA BELLA

A gente fez também trabalhos em que a folha você cobre com papel, com lapiseira, e depois um nanquim por cima, e depois vai raspar.

ANNA BELLA

Uma coisa que agora vendem as folhas até com papel brilhante, então a gente preparava muito para a ideia de ilustração, então ela dava os temas.

ANNA BELLA

Eu sei porque o outro dia eu estava mexendo aí, livro de crianças.

ANNA BELLA

Então ela, um livro que eu encontrei aí, A Galinha dos Ovos de Ouro, que eu nem me lembro mais qual é a história.

ANNA BELLA

Então, ela dava também assim, tinha papel ângulo e tinha pedacinhos de papel.

ANNA BELLA

Então, eu sei que eu fiz, mas como a gente já estava entendendo os princípios abstratos e ao mesmo tempo uma ilustração para um livro de criança, claro que a galinha tem que aparecer como galinha, o ovo como ovo, Tem que.

ANDERSON CALABRIA

Ter aquela figuração, mas...

ANDERSON CALABRIA

Tem que ter.

ANNA BELLA

Então, aí você já está em plena, trabalhando como se você fosse um gráfico, uma coisa que vai aparecer depois, que é a escola de desenho industrial, onde os princípios da Bauhaus são estudados, e outros mais, é claro, e no caso, também outros exercícios.

ANNA BELLA

Então, a experimentação era muito grande.

ANNA BELLA

Por exemplo, ela tinha...

ANNA BELLA

eu depois comprei também um livro dos exercícios que o Paul Klee passava quando ele era professor da Bauhaus.

ANNA BELLA

Então, ela pegava algumas daquelas propostas e dava.

ANNA BELLA

Entre elas essa, da ilustração de um livro, ilustração de uma revista de economia, onde eu fiz...

ANNA BELLA

Depois, havia também materiais não convencionais, de outra natureza.

ANNA BELLA

A gente comprou lixa, aquela lixa marrom para fazer composições com que lápis que a gente tinha, pastel, aquele pastel seco que fica em pó.

ANNA BELLA

Tinha, não é verdade, todos esses trabalhos ainda tinha o problema de que nessa época, anos 50, materiais de arte fixar esse trabalho.

ANNA BELLA

Então, vendia-se um vidrinho com um tubinho que dobrava e você tinha de tomar fôlego, aspirar de uma certa distância para não machar o desenho, que se ficasse muito perto aquilo não saía, de fixar o desenho.

ANNA BELLA

Era exercício de respiração.

ANNA BELLA

Às vezes, a gente errava e manchava um pedaço de desenho que estava pronto.

ANNA BELLA

Eu vejo, às vezes, em algum desenho que eu tenho, ainda tem alguma coisa assim.

ANNA BELLA

Então, era uma dificuldade, mas essa crença no material...

ANNA BELLA

O fixador é porque eu não tinha ainda nada, mas essa crença no material, a verdade do material, está nesses trabalhos todos feitos, Não é que a pintura não é, mas eu, no caso da pintura, eu pintei três trabalhos que não estão comigo, estão na coleção do...

ANNA BELLA

lá do MAC, do dono lá, não estou me lembrando agora.

ANNA BELLA

Mas são três pinturas abstratas e eu não gostei da matéria pintura.

ANDERSON CALABRIA

Você falou que...

ANDERSON CALABRIA

Então, onde está no museu de...

ANNA BELLA

É, no MAC.

ANDERSON CALABRIA

Lá em...

ANNA BELLA

Não sei se está exposto.

ANDERSON CALABRIA

Lá em Niterói?

ANNA BELLA

Niterói.

ANNA BELLA

Ele comprou uma vez...

ANNA BELLA

Era na Galeria Saramenha, que eu trabalhei de 80 até 90, né?

ANNA BELLA

Ele...

ANNA BELLA

Satamini.

ANNA BELLA

Ele vinha e uma vez o Vitor ou o Roberto, que eram os donos, Vieram em casa, vieram aqui.

ANNA BELLA

É, porque antes eu morava...

ANNA BELLA

E os quadrinhos estavam lá, mas um deles, eu até...

ANNA BELLA

Não sou maluca, não era, mas eu furei um de achar tão ruim.

ANNA BELLA

Ele não é tão ruim, não.

ANNA BELLA

Ele não é mesmo.

ANNA BELLA

Eu tô falando...

ANNA BELLA

Não é que agora eu me aceito.

ANNA BELLA

Ele tá com uma organização, mas é que...

ANNA BELLA

o tempo todo, usar o pastel e saber como é que o pastel, como é que a borracha que apaga e que deixa uma linha, coisas desse gênero.

ANNA BELLA

E no início, a Fayga dava exatamente, como eu te disse, ou a gente ia pra favela pra desenhar, isso era eu e a Fayga, ainda não tava a Lígia lá.

ANNA BELLA

em casa, ela armava uma natureza morta em cima da mesa, se ela tivesse um abacaxi, um vaso com flor e um pano, um tecido.

ANNA BELLA

Eu uma vez falei com o Fernando que esses exercícios, não é de copiar a natureza morta, mas de interpretá-la.

ANNA BELLA

O caminho eu diria o mais seguro, talvez, para se chegar ao abstracionismo.

ANNA BELLA

E eu disse para o Fernando, no sentido de que a figura humana, você, diante da figura humana, você torná-la uma abstração, existe alguma coisa que é mais difícil.

ANNA BELLA

Eu digo isso, mas se você lembrar o Picasso, claro, ele chega a dois cubismos.

ANNA BELLA

Não sei, deve ser no começo, ele está pintando aquele marchandê, o médico dele, ainda o corpo e as partes que ainda mostram a expressão, ele deixa.

ANNA BELLA

Está entendendo?

ANNA BELLA

Não consegue mexer, vamos dizer assim.

ANNA BELLA

E o Picasso, você vê, ele não fica abstrato por um tabu de que...

ANNA BELLA

Ele mantém as ideias, não só da Kate Colvix, mas são, e também deve ser de toda essa gente, políticas de que você tem...

ANNA BELLA

O único tema verdadeiro é a figura humana.

ANNA BELLA

Então, você imagina que ao ir para o abstracionismo e com esses tabus, como é que ia vencendo?

ANNA BELLA

E tinha, no caso da Fayga, à medida que o trabalho vai ficando abstrato, e eu acompanho isso porque eu ainda estava estudando com ela, e o meu voltando, ela expôs ali no MEC, naquele prédio ali, que era o único lugar de exposição, não tinha galeria.

ANNA BELLA

E ali eu me lembro, e eu estava com ela nesse dia, não sei.

ANNA BELLA

Me lembro, eu estava com ela naquele momento.

ANNA BELLA

Então, tinha aquelas gravuras das lavadeiras e tinha já algumas peças abstratas.

ANNA BELLA

ou que ficam abstratas.

ANNA BELLA

E o Oswaldo Geld, que tinha os mesmos princípios socialistas, da figura humana, ele vê essa transformação no trabalho dela, e ali na hora eles conversavam muito em alemão.

ANNA BELLA

Na época, eu já tinha entrado na faculdade Porque eu estudei línguas anglo-germânicas nesse mesmo período.

ANNA BELLA

Foi uma loucura.

ANNA BELLA

Não tinha tempo pra nada.

ANNA BELLA

Então eu fiz línguas anglo-germânicas e tal.

ANNA BELLA

Uma das línguas principais que eu estava estudando era o alemão.

ANNA BELLA

E na minha casa, meus pais são judeus, eu sou judia.

ANNA BELLA

conversavam numa língua que é um dialeto alemão, que se chama Yiddish.

ANNA BELLA

Então, eu entendia tudo, mas é claro que eu fui estudar o alemão, a gramática e tudo, mas é engraçado, quando eu estudei, eu tinha já o vocabulário.

ANNA BELLA

De alemão, eu nunca expliquei, ó, sou judia, falo Yiddish.

ANNA BELLA

Na hora da tradição, eu ia falando o que era.

ANNA BELLA

Não importa, mas era engraçado isso.

ANNA BELLA

Ela até se irritava, não sei por quê.

ANNA BELLA

Mulher chata.

ANNA BELLA

Era horrroso.

ANNA BELLA

Apesar de se chamar...

ANNA BELLA

Eu me lembro, a memória da gente também podia esquecer algumas coisas.

ANNA BELLA

Podia se chatear.

ANNA BELLA

Mas, no caso, o que eu disse para ela foi o seguinte, aonde que você pensa que você vai parar.

ANNA BELLA

Ele reparou, ele viu que tinha isso.

ANNA BELLA

A abstração estava ali, já expressa.

ANNA BELLA

E ela caiu no berreiro, porque o Guild era o maior interlocutor dela para as questões socialistas na arte, não é dúvida.

ANNA BELLA

Eles entendiam o que ele queria dizer.

ANNA BELLA

E ela disse, ela respondeu, eu também não sei, no desespero, porque é claro que a exposição não está mostrando desespero, mas está mostrando o avanço de uma coisa que você não tem modelo, o abstracionismo estava sendo criado.

ANNA BELLA

Não há dúvida que a vanguarda brasileira abstrata, ela acontece concomitantemente com a vanguarda da escola de Nova York abstrata e informal, e lá da escola, lá de Paris, que também

é informal.

ANNA BELLA

Não tem nada a ver com essa conversa, mas tem a ver com o livro que estou fazendo.

ANNA BELLA

Na verdade, o que estava mais forte como ideia, depois da Segunda Guerra, era uma expressão abstrata, expressionista, igual o caminho da Fayga.

ANNA BELLA

E a gente não sabe o que é que no miolo dá, mas você vê, de repente, tem um artista da escola de Nova Iorque, eu sei que estou falando mais da Fayga, mas é porque é tudo muito junto com como eu caminhava.

ANNA BELLA

E tem um na escola de Nova Iorque, Franz Klein, que não é o Klein daquela infância, é o Franz Klein.

ANNA BELLA

As composições, eu não posso lhe dizer abstratas, são iguais às da Feige.

ANNA BELLA

Ele faz em grandes tamanhos em pintura e ela tem em gravuras aquela concepção de espaço, de vazio, de dinâmica.

ANNA BELLA

É muito interessante.

ANNA BELLA

Isso são coisas das minhas curiosidades.

ANNA BELLA

Então, a experimentação era muito nos materiais.

ANNA BELLA

Ela pegava a lixa de não sei o quê e a gente tinha de criar a composição.

ANNA BELLA

Depois, ela arranhou um livro do Klee.

ANNA BELLA

O Klee morreu em 1944.

ANNA BELLA

O Klee é um artista total experimental.

ANNA BELLA

Se a gente for falar da pintura dele, a gente diz ele era extremamente gráfico.

ANNA BELLA

Então, ele não tem gravura em metal, mas ele tem desenhos e algumas gravuras e elas são...

ANNA BELLA

ele sempre...

ANNA BELLA

qualquer paninho que ele pega assim, ele pinta em cima e não sei o quê.

ANNA BELLA

As pessoas ficaram muito falavam muito aqui daquele artista...

ANNA BELLA

É de agora, o que morreu, o interessante, ele...

ANNA BELLA

É um artista brasileiro, morreu de AIDS, maravilhoso o trabalho dele, porque ele depois que...

ANNA BELLA

Mas de agora, era jovem.

ANNA BELLA

Mas que ele, quando veio lá da Itália, e aí ele pegava qualquer pedaço de cetim rasgava, desenhava, bordava ali, etc.

ANNA BELLA

Mas essa experimentalidade, ela já existe desde o pessoal lá da Rússia, das escolas, dos alemães, da fotografia, colagem, as colagens políticas.

ANNA BELLA

A gente ia no mesmo caminho.

ANNA BELLA

Pega qualquer coisa, vai fazer o teu trabalho.

ANNA BELLA

Entendeu?

ANNA BELLA

Não parece assim, você vai da mina em diante.

ANNA BELLA

A gente não fazia objetos, objetos que eu digo tridimensionais.

ANNA BELLA

Mas, por exemplo, outra coisa que a Saiga ali deixava para experimentar, ela comprava uns pedaços de linoleo pra gravura, você conhece aquela, o linole é mais macio, você vai com a goiva mais macio, ela deixava ali de linole, e como ela trabalhava muito também em gravura em madeira, tinha de ser uma madeira especial, me lembro, madeira, qualquer madeira serve, mas ela, a gravura dela, e acho que a do Guilda também, era feita numa madeira de peroba, que tinha no topo, uma parte macia.

ANNA BELLA

Então, ela tinha pedaços assim e eu nunca...

ANNA BELLA

eu fiz alguma gravura em madeira, mas eu nunca me interessei por esse corte na madeira, mas me interessei pelo linóleo.

ANNA BELLA

Então, um desenho que eu fiz, não um estudo, mas um desenho de uma natureza morta, aí ela disse, então faz agora em gravura.

ANNA BELLA

E acabei ao fazer essa gravura.

ANNA BELLA

Ela não é abstrata, mas ela é abstraizante.

ANNA BELLA

Tem uma jarra que você reconhece, tem uma laranja, tem um tecido que foi cortado, não sei mais o quê, em cores.

ANNA BELLA

E aí, quais eram as oportunidades em 52, da gente participar em alguma coisa.

ANNA BELLA

Apareceu um concurso que se chamava de Naturezas Mortas e era do, tinha o nome de, era a instituição que tratava de alimentação no Brasil, era o SAPS, S-A-P-S, na ABI, que era a ABI, era um prédio novo, moderno, de arquitetura moderna, tinha um andar ali, então já era uma coisa...

ANNA BELLA

expor ali...

ANNA BELLA

Não tinha ainda o humano.

ANNA BELLA

O humano ainda não estava construído.

ANNA BELLA

E eu mandei essa gravura e ganhei o prêmio de Naturezas Mortas.

ANNA BELLA

Tem uma foto enorme que, na época, por ocasião, tinha uma revista de...

ANNA BELLA

Uma revista que me fotografou.

ANNA BELLA

Eu estou ao lado da gravura, ela está pendurada.

ANNA BELLA

Então, ainda não sabendo pendurar, em cima da minha tem uma da Dianeira.

ANNA BELLA

Não tinha sem gravura, era em qualquer meio.

ANNA BELLA

Então, tem coisas assim.

ANNA BELLA

Desse linóleo, que é um material muito usado desde antigamente, eu não sei se desde a Kate Cobb, na gravura alemã.

ANNA BELLA

Continua a ser o material desses pintores, que ficaram famosos agora, de fazerem gravuras em linóleo.

ANNA BELLA

Tinham de trabalhar no chão.

ANNA BELLA

Eu vi uma delas desse tamanho, um linoleo todo gravado, impresso, mas de grandes artistas agora.

ANNA BELLA

mas o linole...

ANNA BELLA

aqui tinha esse linole pra arte, não era pra outra coisa, não é o congole que é todo mole.

ANNA BELLA

Então, eu fiz umas três gravuras, também linole, que eu gostei.

ANNA BELLA

Elas já tinham cor, então tinha de imprimir em duas partes.

ANNA BELLA

Então, já fui aprendendo a questão da gravura.

ANNA BELLA

Porque gravura em metal, lá, quando eu estudei com a Faída, ela fazia, ela tinha ácido e tudo.

ANNA BELLA

Mas quando eu comecei a fazer gravura em metal, foi no Museu de Arte Moderna, no ateliê, em 1960.

ANNA BELLA

Porque aí entra a história da minha vida, de ter os filhos, e eu não podia ter ácido nítrico na minha casa, então eu vou para o Man, né?

ANNA BELLA

Fico dependendo dos horários do ateliê, aí é outra história.

ANNA BELLA

Quando você falou de experimentação, entre fazer cartazes ou com colagem ou não colagem, mas a ideia, quando se fala agora, é uma coisa...

ANNA BELLA

Tem trabalhos de artista que é só colagem agora, da revista, Mas a colagem vem do tempo do Picasso, vem lá do tempo do cubismo, vem do pessoal do dadaísmo, vem dos anos 30, de alguns artistas que fazem cartazes fotográficos e entra a colagem abstrata.

ANNA BELLA

Mas a gente tinha esse material todo num ateliê pequenininho, mas que a gente conseguia fazer essa impressão, tudo isso passava pela experimentalidade que acabava dando resultado de obra, que aí, então, já em 52, eu já começo a mandar, antes até, em 1950, Quando ainda estava fazendo um trabalho figurativo com a Fayga, nas favelas e tudo, eu desenhei algumas crianças, desenhei um menino sentado numa cadeira ali, um menino preto, e eu gostei do desenho e disse, vou transformar em gravura.

ANNA BELLA

Passei para o linoleu, Quando eu transformei, ele ficou todo dentro daquela cabeça que já sabia o que era cubismo, já sabia o caminho da abstração, mas ainda é o menino negro, está lá sentado.

ANNA BELLA

E mandei para o salão, que eu acho que ainda não se chamava de arte moderna, acho que era nacional, E também entrei com essa gravura e com mais duas.

ANNA BELLA

Mas vinha aquela experimentalidade, não era do tipo, eu tenho que me formar numa escola acadêmica e aí é que eu posso começar.

ANNA BELLA

Não, está fazendo.

ANNA BELLA

O trabalho, claro, não é que é aprovado nota tal, A saiga estava vendo e ela mesma dizia, manda.

ANNA BELLA

Então, era uma pessoa muito generosa no seu curso.

ANNA BELLA

Isso, de certa maneira, aí já não interessa.

ANNA BELLA

Mas, por exemplo, a pessoa, o Décio se aliou muito à saiga quando ela começa mais tarde a desenhar tecidos e começam a fabricar em lona Mas aí eu já não estava estudando com ela.

ANNA BELLA

Mas, por exemplo, a PAP continuou estudando com ela no ano que eu já não estava mais aqui, de 53.

ANNA BELLA

Mas a PAP, o trabalho da PAP, que foi estímulo dentro do curso de fazer gravura, porque tinha os pedaços de gravura.

ANNA BELLA

E como a gente já estava entendendo de abstração, ela começa a fazer uns trabalhos com linhas retas dentro do quadrado, que ela imprime e que são os primeiros do que ela continuou trabalhando com a abstração que ela nomeou de geométrica, realmente tinha a ver com o quadrado.

ANNA BELLA

Mas ela vai, então, se aliar, se ligar ao Ivan Serpa, já em 1953, 1954, que também faziam um trabalho que era mais geométrico.

ANNA BELLA

A única coisa que eu, na época, quando eu voltei...

ANNA BELLA

Quando eu voltei estava tudo bem, mas depois, quando eu fui fazer o livro sobre o abstracionismo, claro que ali já papo, eu fui lá fazer algumas perguntas.

ANNA BELLA

Mas eu não fiz perguntas do tipo, com quem você começou?

ANNA BELLA

Eu devia ter perguntado.

ANNA BELLA

Mas como eu começo já dentro do trabalho dela, eu fui ler outro dia de volta pra me assegurar, ela em nenhum momento menciona que não é o começo, mas é o começo do que foi sempre depois do trabalho dela dentro do Constitutivo.

ANNA BELLA

Como a Fayga era abstracionista, e havia depois dessa guerra, ela já está junto do Ivan e influenciou de uma maneira que eu achei, como é que eu diria, a pessoa não foi, não é só não foi generosa, mas foi injusta, porque Até comigo a Fayga depois teve desavenças, porque eu comecei a fazer um trabalho visceral, isso irritou ela, mas não há dúvida, eu não fiquei mais conversando sobre certas coisas, mas isso não é o reconhecimento de uma mestre, mas a sorte porque é o acaso que faz a gente encontrar uma professora que era artista, não era só professora.

ANNA BELLA

Então, não é por acaso que você encontra um livro e vem de novo falar na Failha.

ANNA BELLA

Ontem, eu fui a uma entrevista para a Universidade de São Paulo, é uma pessoa que mora em São Paulo e mora aqui, que está fazendo doutorado em gravura.

ANNA BELLA

Ninguém procura mais gravura.

ANNA BELLA

Então, eu não contei essa história, mas eu contei um relato da importância da Fayga na gravura.

ANDERSON CALABRIA

Sim.

ANNA BELLA

É claro que tem outras artistas, mas a importância, eu acho até, não é que é mais, mas pra mim é mais profundo porque é dentro de um ateliê onde ela...

ANDERSON CALABRIA

Posso te fazer um último pedido pra gente encerrar?

ANDERSON CALABRIA

Dentro dessa aproximação metodológica que eu faço entre esse encenador japonês e a Fayga, eu propus alguns exercícios com os meus alunos. E a partir desse exercício, que é um exercício de treinamento físico, mas que tinha como principal foco de olhar e de atenção e de mergulho imaginativo, essa gravura aqui da Fayga.

ANDERSON CALABRIA

Posso te pedir pra você fazer uma análise, assim, agora, o que vier, sem nenhuma preocupação, mas uma análise assim, já, estilo gravura?

ANNA BELLA

Com certeza.

ANNA BELLA

Bom, é uma gravura de 1967, né?

ANNA BELLA

Isso.

ANNA BELLA

1967.

ANNA BELLA

Quando a Fayga, desde 58, vou nomear o ano, que é o prêmio da Feiger lá, ela começa a fazer...

ANNA BELLA

É uma gravura em madeira, não é?

ANNA BELLA

É, estilo gravura.

ANNA BELLA

Ela começa a fazer uma série de gravuras em madeira, abstratas, com essa superposição de camadas, onde, vamos dizer, tecnicamente, Essas camadas, cada uma é uma madeira do mesmo tamanho da outra.

ANNA BELLA

A gente pode pensar que isso também é uma placa de madeira.

ANNA BELLA

Na segunda, a gente não pode mais separar, porque elas já estão todas aqui.

ANNA BELLA

Mas, se for contar, pelo menos pode ser que isso seja o fundo, Vou começar por aí.

ANNA BELLA

Então, tem uma, duas...

ANNA BELLA

Essa deve ser a última, mas olha como...

ANNA BELLA

O azul deve ser a última.

ANNA BELLA

Está vendo?

ANNA BELLA

Porque está por cima do verde, não está?

ANNA BELLA

Está por cima do verde.

ANNA BELLA

E ela sabe que, quando passar em cima do verde, vai ficar ainda essa camada que está dizendo outra coisa.

ANNA BELLA

É gozado porque isso...

ANNA BELLA

não em termos de uma obra gravura, mas tem essa questão contemporânea das camadas.

ANNA BELLA

Não é um número de camadas, mas é conceitual a questão de que várias informações são dadas pelas camadas.

ANNA BELLA

Claro que aqui é em cores que ela está transmitindo.

ANNA BELLA

A diferença da camada azul que ela deixa por cima é que é uma camada onde ela retalhou com mais detalhes gráficos, como se fosse a última que em placa E ela deixa, ela permite, e ela sabe que vai ter um vazio da outra, onde ela pode lançar, deixar esses pedacinhos de madeira, fazer assim...

ANNA BELLA

São coisas típicas da madeira.

ANNA BELLA

Então, também, a natureza da madeira na xilogravura, Está entendendo?

ANNA BELLA

Isso também, você vê gravuras.

ANNA BELLA

A linguagem na xilogravura, ela compreende perfeitamente, porque tem o caráter da madeira, o corte.

ANDERSON CALABRIA

Ela deixa visível isso, né?

ANNA BELLA

Ela deixa visível essa verdade da matéria, que é uma verdade que eu digo, tanto para se fazer a obra, como as pessoas não fazem.

ANNA BELLA

O que é o outro lado que não é verdade da matéria?

ANNA BELLA

É a interpretação, que aí já são os meios, são os meios indiretos, já não é...

ANNA BELLA

Verdade é dentro da própria pintura, tudo.

ANNA BELLA

Bem, mas são esses contatos com esses.

ANNA BELLA

Materiais que não foram anulados, pastel e.

ANNA BELLA

Tudo, mas que não se usa mais essas coisas.

ANNA BELLA

Enfim, acho que tem também...

ANNA BELLA

A todo momento, ela está falando do significado desses cortes, mas também de uma composição onde os vazios, Aqui, no caso, não é que estou procurando os vazios, mas os vazios...

ANNA BELLA

Não é assim, aqui ela não fez mais nada, sobrou um pedaço.

ANNA BELLA

Não sobra.

ANNA BELLA

Num trabalho abstrato, não há sobra de um pedaço.

ANNA BELLA

Muita gente que pinta abstrato agora, que foram alunos meus lá no parque e.

ANNA BELLA

Tudo.

ANNA BELLA

À medida que vou analisando, mesmo que o abstracionismo não tenha o significado conceitual da época em que começa a surgir, como entram os dilemas, tanto de teor político como da própria técnica de impor o abstracionismo aos que combatem, quer dizer, é uma guerra mesmo, e era uma guerra.

ANNA BELLA

Apesar de uma época livre, porque era.

ANNA BELLA

Um governo democrático, era um tempo dissuocado.

ANNA BELLA

Então, isso, depois, por outras coisas, e no caso do meu trabalho, a gente, ao assinar o boicote à Bienal, aí já é outra história, e é uma história bem dura dentro Apesar de que quem escreveu letra de música ainda teve mais problemas de coisas.

ANNA BELLA

A arte que eu apresentei numa Bienal, aquelas coisas viscerais, foi censurada.

ANNA BELLA

Havia coisas muito estranhas de outro teor.

ANNA BELLA

Naquela época, era como se todo mundo fosse pós-guerra.

ANNA BELLA

Era se acostumar ao pós-guerra.

ANNA BELLA

é o crescimento de novo da Alemanha, e com os chefes lá obrigando a uma democracia, da França, tudo isso, apesar de a gente estar aqui no Brasil, são esses lugares, é os Estados Unidos, também pós-guerra, que estão politicamente atuando.

ANNA BELLA

Então essas coisas têm diferenças dessa época.

ANNA BELLA

Por isso mesmo, uma época que dá uma liberdade ao conceito de abstração.

ANNA BELLA

É como se fosse um painel.

ANNA BELLA

Não tem ameaça nenhuma de outro tipo.

ANNA BELLA

É claro que...

ANNA BELLA

A essa altura, só para interromper, a Fayga estava bem de vida, mas o começo também é uma situação...

ANNA BELLA

Tanto é que eu conheço a Fayga desde criança, por causa dos meus pais, é uma amizade, o irmão dela para o outro não tinha nada a ver com o negócio do estudo lá.

ANNA BELLA

No ano que a minha irmã casou com o irmão da Saiga, foi em 1969, por acaso.

ANNA BELLA

Foi aí que eu fui lá.

ANNA BELLA

Saiga, você quer ver meus desenhos?

ANNA BELLA

Morrendo de medo mesmo, porque não eram desenhos com nenhuma pretensão.

ANNA BELLA

Eu gostava de ver coisas, não sabia absolutamente.

ANNA BELLA

Politicamente, pode ser.

ANNA BELLA

Meu pai era um socialista, mas quando chego lá é que vejo que ali.

ANNA BELLA

É...

ANNA BELLA

tem que entender a questão da.

ANNA BELLA

Arte e da política e o que isso é, como a arte é política, em que modo ela é política.

ANNA BELLA

Ao pegar aquelas pessoas pobres e exaltar o valor, a dignidade delas, a gente estava fazendo um trabalho que Ninguém estava fazendo aquilo.

ANNA BELLA

Então, voltamos à gravura.

ANNA BELLA

O que eu diria também é que ela aqui trabalha em cores que não são...

ANNA BELLA

Por exemplo, a questão das cores que a gente, até numa pintura do Cezane ou de quem for, ou do Manet, A gente aprendeu aquilo das cores amarelo, azul e vermelho, a mistura.

ANNA BELLA

O amarelo vê que o azul e o vermelho vão ser o roxo, que.

ANNA BELLA

É a.

ANNA BELLA

Contradição com o amarelo.

ANNA BELLA

Ela aqui não trabalha de uma maneira óbvia na relação das complementares.

ANNA BELLA

Então, por exemplo, mas existe uma sutileza aqui que fala dos complementares, por exemplo.

ANNA BELLA

Mas não é nesse tipo.

ANNA BELLA

Por exemplo, a gente está com os.

ANNA BELLA

Azuis e os verdes.

ANNA BELLA

Então ela está dizendo outra coisa aqui.

ANNA BELLA

Ela está dizendo que esse amarelo, se ele ficasse com o azul aqui, também seria um verde.

ANNA BELLA

Então, é um tema em verde.

ANNA BELLA

Isso ajuda?

ANNA BELLA

Eu acho que ajuda em alguma coisa.

ANNA BELLA

Porque muitos dos trabalhos, até de gravuras.

ANNA BELLA

Delas, se a gente pegar qualquer uma...

ANNA BELLA

Essa é uma que eu gosto da irmã.

ANNA BELLA

Essa é uma que vai mais...

ANNA BELLA

Muito sutil.

ANNA BELLA

Entre os verdes, não é verde eso, e os vermelhos.

ANNA BELLA

Tem mais a tensão das complementares com isso.

ANNA BELLA

Ela bota isso aqui bem dentro.

ANNA BELLA

Mas, por exemplo, ela trabalha muito com essa questão, esses anos.

ANNA BELLA

Aqui ela também não está ligando para a questão de complementares, mas sim de contrastes entre É como se fosse uma escalada de esmaltes de vermelhos a roxos e aqui e o preto.

ANNA BELLA

Aí é um contraste entre o preto e a forma recortada e o resto, como numa estampagem.

ANNA BELLA

Quando ela fez estampagem, não foi de coisas abstratas.

ANNA BELLA

Ela já era abstrata, mas no trabalho daquelas figuras africanas, ela começa a entrar num desenho...

ANNA BELLA

Não é num desenho que os africanos fazem dos tecidos, não.

ANNA BELLA

Figuras africanas, aquelas mesmas, mulheres...

ANNA BELLA

E vai ficando abstrata, dessa maneira, nos tecidos.

ANNA BELLA

Volto para cá.

ANNA BELLA

É que eu sou meio assim, passa coisa na cabeça.

ANDERSON CALABRIA

Não, isso é maravilhoso.

ANNA BELLA

Mas eu acho...

ANNA BELLA

Então, aqui ela não...

ANNA BELLA

Em alguns trabalhos, ela usa as complementares como choque dos contrastes.

ANNA BELLA

Aqui não, aqui é uma versão...

ANNA BELLA

A gente até pode dar uma versão de uma paisagem.

ANDERSON CALABRIA

Deixa eu te perguntar, esses espaços vazios e os recortes em diagonal, eles sugerem algum tipo de movimento?

ANDERSON CALABRIA

Você vê que a xilogravura traz alguma menção a movimento ou não?

ANNA BELLA

Não, ela é a própria dinâmica.

ANNA BELLA

Se você reparar, lembra que eu te falei daquela diagonal?

ANNA BELLA

A Bendita Diagonal está no trabalho de todo o abstrato que se preza.

ANNA BELLA

Eu vou te mostrar algum trabalho.

ANNA BELLA

Eu estou com a exposição de abstração lá no Sesc Copacabana.

ANDERSON CALABRIA

Eu fui, eu fui.

ANNA BELLA

Você foi?

ANDERSON CALABRIA

Eu fui.

ANDERSON CALABRIA

Pois é.

ANNA BELLA

E também ela trabalha...

ANNA BELLA

Ela é uma artista considerada uma abstrata, expressionista, mas é mais informal, que é um termo que o Rodko, alguém disse, como não era formal geométrico, o cara.

ANNA BELLA

Disse, então é informal.

ANNA BELLA

Onde as formas geométricas se tornam mais líricas.

ANNA BELLA

Então vamos dizer que isso aqui é um quadrado ou seria um trapézio, mas ela já...

ANNA BELLA

Além de tudo, ela aproveita para que ele, ao mesmo tempo, seja uma curva e uma diagonal que atravessa o espaço.

ANNA BELLA

Porque a diagonal é quem dinamiza.

ANNA BELLA

Ela não precisou fazer isso para o lado de cá.

ANNA BELLA

Ao contrário, aqui ela está estática para dar o pulo da diagonal.

ANNA BELLA

Isso ajuda mais a você nas ideias.

ANDERSON CALABRIA

Ajuda bastante.

ANNA BELLA

E é isso.

ANNA BELLA

Estou analisando um momento, mas estou lendo.

ANNA BELLA

Tanto é que, olha, aqui é estático, aqui é estático, aqui é estático.

ANNA BELLA

Aí, como no balé, o salto de um trapézio todo transformado, porque ele era um trapézio ou não era.

ANNA BELLA

Ela botou ainda essa agulha azul, que é o outro trapézio, tá?

ANNA BELLA

E isso dá dinâmica.

ANNA BELLA

Ela não poderia vir daqui com uma opção de agulha, né?

ANNA BELLA

E depois outras...

ANNA BELLA

É muita confusão.

ANNA BELLA

Pode ser que algum trabalho dela tenha, eu não tô...

ANNA BELLA

Mas esse, eu acho que diz...

ANNA BELLA

Eu acho que diz isso, né?

ANDERSON CALABRIA

Não, perfeita.

ANNA BELLA

É.

ANNA BELLA

Não, tá bom.

ANDERSON CALABRIA

Ó, agradeço muito.

ANNA BELLA

Imagina, eu tive maior prazer, porque eu.