

MÉTODO DE TREINAMENTO E CRIAÇÃO CÊNICA: O SISTEMA DE MOVIMENTO DE NINA VERCHININA
METHOD OF TRAINING AND SCENIC CREATION: THE NINA VERCHININA'S SYSTEM OF MOVEMENT

Cláudia Petrina Leite da Silva

Doutoranda em Artes Cênicas do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Resumo: Diante das necessidades do intérprete contemporâneo e seu corpo multifacetado, esse texto pretende fazer uma reflexão sobre as possibilidades do Sistema de Movimento de Nina Verchinina, enquanto um método de treinamento, um instrumento técnico-metodológico à disposição desse intérprete e de sua criação cênica.

Palavras-chaves: Método, treinamento, criação cênica

Abstract: In face of the needs of the contemporary interpreter and his/her multifaceted body, this text presents considerations on the potentialities of Nina Verchinina's Movement System as a training method, or a technical and methodological instrument to serve the interpreter and his/her scenic creation.

Keywords: Method, training, scenic creation

A abordagem do Sistema de movimento de Verchinina e sua dança moderno-expressionista enquanto objeto de estudo visou não somente resgatar a artista e sua inquestionável contribuição à dança brasileira e internacional, mas também rastrear a genealogia, a linhagem de um pensamento e prática sobre a arte do movimento à qual estou vinculada enquanto intérprete e criadora, no campo das artes cênicas, há aproximadamente 10 anos.

Tratou-se, portanto, de pensar também em termos mais acadêmicos a minha trajetória artística bastante influenciada pelos princípios da dança moderna de Nina Verchinina e pelo teatro, e elucidar para as novas gerações o porquê de trazer para a cena, hoje, a pesquisa de Nina Verchinina. Essa

perspectiva e inquietação vêm acompanhando meu trabalho mais diretamente desde o ano 2000 quando comecei a desenvolver meus próprios trabalhos cênicos solos como criadora-intérprete. Portanto, essa reflexão une teoria e prática, na busca por “novas” perspectivas para o treinamento e a criação cênica do intérprete contemporâneo, partindo das minhas próprias influências artísticas.

Assim, o trabalho pretendeu recuperar a paternidade, ou melhor, a maternidade do legado da inovadora pesquisa de movimento de Nina Verchinina no Brasil e seu desdobramento para o que veio a se constituir nos anos 90 como dança contemporânea, e também revelar as

potencialidades dessa pesquisa e expressão cênica na atualidade.

A grande linha do tempo que une os desbravadores de novos caminhos para a cena, os pioneiros da dança e do teatro modernos no mundo, revela que no presente, por mais que se tente fugir de nossa ancestralidade artística, sempre seremos “filhos de alguém”, como bem colocou Grotowski (1986). Sempre estaremos inspirados pelos encantamentos dos longínquos descobridores, mesmo que seja para negá-los ou para ir além do ponto aonde chegaram. Trata-se neste caso, não apenas de uma abordagem histórica, mas de um resgate de memórias vividas, não as registradas apenas nos livros, mas a impressa nos corpos, uma memória afetivo-corporal daqueles que viveram as concepções de movimento e de dança de Verchinina, direta ou indiretamente. Tal perspectiva, além de preencher lacunas históricas, recupera memórias vivas e por isso ainda potentes de atos criativos.

Cabe esclarecer que existe pouca bibliografia sobre o Sistema de Verchinina. Ela não chegou a publicar sua longa e profunda pesquisa de movimento, apesar de ter deixado várias notações de aulas, registradas em numerosos cadernos, que vieram a se estruturar

numa publicação de Esther Piragibe¹, em 2004. Muitas das reflexões aqui expostas surgiram de depoimentos da própria criadora, de profissionais que trabalharam com ela e da minha experiência pessoal enquanto artista com o seu Sistema.

O percurso da pesquisa levou à afirmação de algumas premissas e a descobertas surpreendentes, a novas conexões a partir do resgate do passado. O sistema de movimento de Verchinina e alguns dos possíveis diálogos estabelecidos com outras concepções revelaram, que “o mesmo é outro”. Ou seja, Verchinina é Verchinina, mas é também Nijinska, Duncan, Massine, Delsarte, Graham, Laban, etc. Verchinina é passado, é presente e é futuro, por isso é clássica, é moderna e é contemporânea. Suas concepções artísticas formalizadas através de seu sistema e dança ou vice-versa, não importa o que veio primeiro, pois seus princípios norteiam ambos, é síntese de muitos pensamentos e experimentos, que vieram antes, durante e após os dela. Eles dialogam mesmo em segredo com muitos outros: Meierhold, Decroux, Grotowski, Barba, etc.

¹ Esther Piragibe trabalhou com Verchinina por mais de 30 anos, era seu “braço direito”. Foi a primeira a aprender sua notação de movimentos, dançou inúmeras coreografias criadas por Verchinina, inclusive vários solos criados especialmente para ela, e dançou também sua última coreografia “As Trombetas do apocalipse”, em 1995.

Relacionam-se com todos aqueles que tomaram o corpo do intérprete como ponto de partida da expressão cênica, como eixo da cena. Por isso a sua atualidade, tanto para o treinamento corporal do intérprete (na dança ou no teatro) quanto para sua criação cênica, pois o sistema de Verchinina é aberto em seus princípios norteadores, apesar de suas complexas e codificadas metodologia e técnica.

Os depoimentos daqueles que experimentaram seu sistema e sua dança revelam a profundidade e seriedade desse trabalho, do ponto de vista de uma transformação interna e externa percebida por eles, a partir de um encontro coerente, lógico com as várias faces do movimento de cada um e de tudo que o mobiliza: a vida e sua constante transformação. A dança de Verchinina é “(mu)dança”, é deslocamento, é transferência, é oposição, é conflito, é superação. Dentre suas obras, a coreografia “*Metástasis*” foi uma síntese de todos esses elementos.

Nina Verchinina jamais foi uma unanimidade. Há quem goste de seu trabalho. Há quem não goste. Há quem a ame em alguns momentos. Há quem a odeie em outros. É o conflito intrínseco à sua forte personalidade. Mas todos

reconhecem sua importância e inovação na história da dança nacional e internacional. Por sua escola e/ou companhia de dança passaram muitos profissionais do movimento que continuam criando cenicamente ou formando bailarinos e/ou atores, como Angel Vianna, Klauss Vianna, Débora Colker, Regina Miranda, Dalal Achcar e Décio Otero, entre tantos.

As origens do Sistema na trajetória de Nina Verchinina

A trajetória artística de Verchinina, internacionalmente conhecida no mundo da dança, percorreu um caminho multifacetado que vai da dança acadêmica, com os *Ballets Russes* em suas experiências inovadoras com coreógrafos como Bronislava Nijinska e Léonide Massine, às influências modernas de Isadora Duncan, Martha Graham, Rudolf Laban e o Expressionismo alemão.

Ao chegar ao Brasil em 1946 e assumir a direção do Corpo de Baile e da Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela traz toda essa bagagem para o país, estabelecendo um divisor de águas, uma verdadeira revolução no aprendizado e na prática da dança da época. Ela oferece um novo olhar sobre o movimento, novas formas de

experimentá-lo e expressá-lo, novas técnicas, enfim um corpo pulsante de modernidade, que custou a se impor diante do conservadorismo e da dança acadêmica do período. Essa nova visão sobre o corpo comporia um núcleo de elementos a serem exaustivamente pesquisados e sistematizados por ela durante toda sua vida.

Esse Sistema pode ser entendido como um conjunto articulado de princípios, método e técnicas de movimento, integrado no sentido de atingir um treinamento completo na preparação do corpo do intérprete para a cena. Nina Verchinina desenvolveu no Brasil por quase 50 anos seu complexo sistema, com uma gramática própria de movimentos. A partir da análise de alguns elementos desse Sistema, estabelecemos possíveis diálogos deste com outros sistemas e abordagens corporais, herdeiros de um longo processo de transformação pelo qual passaram tanto a dança quanto o teatro no início do século XX, como, por exemplo, o Sistema Laban e alguns princípios da Antropologia Teatral de Eugenio Barba.

O Sistema e a dança de Verchinina trazem elementos que dialogam com muitas das inquietações dos pensadores e criadores da dança moderna americana e do Expressionismo europeu, sintetizadas na seguinte questão: como levar o

impulso criador a uma conexão orgânica e imediata com o movimento, buscando a integração e o aprimoramento na sua realização?

A resposta de Verchinina a essa questão pode ser encontrada no pensamento que norteia todo o seu Sistema: a busca por desenvolver um corpo sensível, capaz de perceber o movimento, se apropriar dele e expressá-lo com verdade. O Sistema de Verchinina foi desenvolvido a partir de sua experiência como bailarina e coreógrafa. Portanto, suas próprias vivências enquanto artista suscitavam questões corporais, cênicas e estéticas que ela pesquisou intensamente em sua escola, dos anos de 1950 a 1995, com suas alunas, bailarinas e professoras assistentes, elaborando suas possíveis e variadas respostas na procura por um movimento essencial, expressivo e lógico.

Assim, método de treinamento e criação cênica deveriam estar juntos, como dois aspectos de uma mesma questão para Verchinina: construir no corpo uma dança que possa “refletir aquilo que se vive, que acontece no mundo e por dentro de cada ser” (VERCHININA apud PORTINARI, 1972). Tal pensamento norteará toda a construção deste Sistema, que é ao mesmo tempo um conjunto de princípios, uma técnica e um método. Seu Sistema e

dança estão em sintonia com a estética da modernidade, onde os procedimentos técnicos “buscam a explosão dramática através do domínio dos fatores de construção da linguagem do movimento expressivo”. (GUINSBURG, 2002, p.287-288)

Poderemos visualizar também em suas criações coreográficas muitos dos princípios estéticos e filosóficos contidos em seu Sistema, em seus constantes jogos de oposições e conflitos. As coreografias *Zuimaaluti* (1960), *Metástasis* (1967) e *Suíte Barroca* (1973) evidenciavam fortemente sua escrita coreográfica no que havia de mais inovador na modernidade brasileira da época. *Metástasis* foi considerada pela crítica especializada sua obra-prima e sua coreografia de vanguarda. Nessa coreografia “parte e todo, conflito e transformação são binômios recorrentes, formalizados esteticamente num constante jogo de oposições, deslocamentos e transições”. (SILVA, 2008)

A Estrutura do Sistema: metodologia e técnica

A necessidade e a urgência de desenvolver um corpo capaz de responder esteticamente às solicitações

do mundo moderno nortearam as pesquisas de movimento de Verchinina, tanto em suas criações coreográficas quanto na estruturação de seu sistema. Este sistema será o instrumento forjador dessa nova corporeidade cênica solicitada a partir da modernidade.

Em sua escola de dança no Rio de Janeiro, Verchinina desenvolveu seu trabalho corporal sistematizado em diferentes tipos de aula: *chão*, *barra*, *centro*, *joelhos*, *paralelas* e *caídas*. Essas aulas se completavam, trabalhando o corpo no sentido do aquecimento, alongamento, do fortalecimento muscular e tonicidade, alinhamento postural e da dinâmica e possibilidades expressivas do movimento.

O trabalho de *chão* é considerado o mais importante para aqueles que se iniciam no método, e representa a busca da relação com o solo, tê-lo como *partner*. Todo o trabalho de *chão* é desenvolvido de forma integrada entre a unidade superior e a inferior, através de movimentos simultâneos. O trabalho de *barra* clássica era feito sem sapatilhas, para disciplinar as pernas e fortalecer os pés. Eram usados movimentos elementares do balé. A barra (moderna) prepara para o centro e para o método como um todo, são usados exercícios com *pliés*, com extensão e contração do tronco

e *battemants*. Na barra podem ser ensinados os exercícios decompostos, onde se tem a oportunidade de executá-los melhor e com mais segurança, adquirindo o controle do corpo, a harmonia dos movimentos e o equilíbrio. O trabalho de *joelhos* foi criado pioneiramente no Brasil por Verchinina. Os joelhos atuam como base (auxiliando o encaixe do quadril e alinhamento da bacia) fixando-se no solo, estabelecendo uma constante oposição entre a unidade superior (que se alonga para cima) e a inferior (que é puxada para baixo). Desenvolve-se assim um controle de eixo, equilíbrio e um fortalecimento e flexibilização do tronco, juntamente com os braços, em seus constantes movimentos de contração e extensão, em várias direções. No trabalho de *centro* desenvolvem-se exercícios onde o corpo (o tronco) ora se flexiona em movimentos de contração e extensão, ora fica na posição vertical, ora na horizontal. Acrescenta-se ainda a movimentação diagonal e lateral do tronco. Os braços acompanham geralmente a direção do tronco, em suas variadas ligações, desenhando linhas de tensões (oposições) no espaço. Cada movimento nesta etapa é executado pelo menos de duas formas: para dentro e para fora. No centro trabalha-se simultaneamente e de forma coordenada: mudanças de eixo e de direções e níveis no espaço, transferência

de peso e deslocamento espacial. O trabalho de *paralelas* tem como foco a resistência ao encontro com o solo. É um jogo de forças contrapostas com a gravidade. As *Caídas* são seqüências de movimentos que se desenvolvem num fluxo controlado do nível alto para o baixo e vice-versa, refletindo o paradoxo, a constante oposição, o conflito físico e filosófico humano expresso no binômio corporal entre a unidade superior (que puxa para cima/céu) e a unidade inferior (que pende para baixo/terra). É um trabalho de constante deslocamento no espaço, apoio, mudanças de eixo, níveis e direções espaciais. Essa etapa integra e articula coordenadamente as etapas anteriores do método. Pode-se considerá-la como a síntese do sistema e de suas influências, já que as etapas anteriores estão contidas nesta. Portanto, só os alunos de níveis mais adiantados podem praticá-la, dada a complexidade de suas seqüências de movimento e a forte exigência muscular de sua execução.

Esses variados trabalhos corporais eram desenvolvidos em aulas divididas ao longo da semana por turmas de três diferentes níveis: iniciante, intermediário e adiantado. A dinâmica de evolução natural do aluno no método era geralmente a seguinte: o aluno, após passar por esses três níveis tendo aulas com as professoras-assistentes de

Verchinina, era então encaminhado para a turma iniciante de Verchinina. As aulas seguiam geralmente uma progressão lógica, iniciando-se a semana com aulas de chão e joelho, em seguida centro, e depois barra, paralelas e caídas. Mas, dependendo da necessidade e do nível de cada turma, essa seqüência poderia sofrer alterações.

[...] Essas modalidades podem vir combinadas ou podem se desenvolver sozinhas durante uma [aula] inteira. Assim pode-se ter uma aula composta de chão e barra, por exemplo, ou de chão e joelho, ou ainda de joelho e centro, como se pode ter uma aula só de centro, ou só de chão ou só de barra, etc. [...] As combinações vão depender muito dos objetivos a serem alcançados e do adiantamento de cada turma. (ZEZÉ, 2000)

Geralmente, a parte referente ao aquecimento de cada tipo de aula era igual para todos os níveis, variando apenas o número de repetições e o tempo do movimento (sua decomposição). As aulas de paralelas e caídas eram feitas apenas pelas turmas adiantadas. O nível intermediário fazia as paralelas na barra e seqüências mais simples fora da barra. As aulas de chão, barra e joelho eram feitas por todos os níveis, mas com as devidas adequações, dentro da progressão do

método que se complexificava em termos de seqüências e ligações de movimentos.

É preciso relembrar que o Sistema de Verchinina foi desenvolvido durante aproximadamente quarenta anos. Logo, os diferentes tipos de aula citados não surgiram simultaneamente, mas foram desenvolvidos ao longo dessas quatro décadas, numa conjunção entre o material humano com o qual Verchinina trabalhava, as especificidades corporais de seus alunos e as próprias inquietações interiores da mestra e sua necessidade de expressá-las.

[...] Foi partindo das cinco posições básicas deste estilo [o balé clássico] e de suas pesquisas sobre pintura, escultura e formas arquitetônicas, que ela [Verchinina] descobriu o que procurava: algo que não deformasse o homem, que o colocasse de acordo com sua anatomia, com seu bem-estar e com o seu espaço [...] Para Verchinina é necessário um trabalho consciente, metódico e disciplinado sobre o corpo. Os movimentos devem ser sentidos e há que se desenvolver a sensibilidade para fazê-la passar através do corpo em movimento, um corpo fortemente treinado. (ZEZÉ, 2000).

A concepção e desenvolvimento do Sistema de Verchinina surgiram de

uma intensa e múltipla vivência e pesquisa artística sobre o movimento na dança, na pintura, na escultura e na música, desde suas experiências na dança acadêmica até sua descoberta da modernidade do movimento e sua estética expressionista. Portanto, dança e movimento se aproximam no início da elaboração de seu Sistema. Como ponto de partida tem-se algumas seqüências coreográficas, como estímulo ao trabalho desse novo corpo que ela pretendia desenvolver com seus alunos. Mas dança e movimento distanciaram-se posteriormente, quando o interesse da criadora tomou como foco a busca da raiz, dos princípios norteadores de seu Sistema e método e de como formalizá-lo. Nesse momento ela volta-se para a pesquisa do movimento pré-expressivo, sem fins coreográficos, e de suas múltiplas possibilidades quanto à forma e às transições.

Elementos e princípios do sistema e seus possíveis diálogos

Nina Verchinina, desde a infância, já se ocupava em observar atentamente o movimento da natureza, dos animais e das pessoas em seus cotidianos. Essa preocupação se manteve presente quando da construção da raiz e princípios do seu Sistema, sempre buscando uma coerência, uma lógica.

Eu observava o modo como o vento fazia as árvores se moverem, o modo como os galhos se inclinavam [...] Eu comecei a observar o mundo à minha volta. Vendo, realmente vendo como as coisas se moviam. Como uma folha caía. O modo como ela desenhava espirais e se retorcia no espaço. De onde o movimento estava vindo. (BRENNAN, 1995)

A relação do corpo com o *espaço* será uma preocupação constante nas elaborações de movimento de Verchinina. O bailarino, em sua concepção, precisa desenhar o espaço, rompendo com a resistência imposta pelo ar (o bailarino dentro de uma grande bolha, a kinesfera² de Laban). Segundo ela, seria exaurindo os limites desta bolha que o bailarino encontraria outras possibilidades de movimento, como os que levam à *distorção* (por exemplo, a 4ª. posição cruzada em torção). Novos tipos de movimento (para a época) são incorporados ao trabalho de Verchinina, como os de puxar, empurrar, procurar, esconder e libertar. Podendo ser executados de várias maneiras: jogados, controlados, ondulados, quebrados, fragmentados (PIRAGIBE, 2004). Eles podem ser centrífugos ou centrípetos, partindo do centro do corpo para a periferia ou ao contrário. Podemos

² Cinesfera ou Kinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento [...] É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. (RENGEL, 2003, p.32)

destacar algumas *Ações Básicas de Esforço*³ pesquisadas por Laban, que são usadas com frequência na realização dos movimentos do Sistema de Verchinina: socar, pressionar, torcer e deslizar.

A visão filosófica de Verchinina sobre o paradoxo humano justifica os binômios em *oposição* constantes na construção e expressão de seus movimentos, em suas variadas possibilidades de estruturação de forças contrapostas no corpo: “o homem vive o paradoxo da transcendência a que aspira e a irremediável atração terrena à qual está submetido” (PIRAGIBE, 2004, p.32). É nesse paradoxo da natureza humana, nessa oposição complementar, que seu Sistema e sua dança se desenvolvem. O *princípio da oposição* é constante em seu Sistema. Teremos então o desenvolvimento de movimentos lógicos (opostos complementares) ligados à natureza física e humana (contração/extensão, pequeno/grande,

³ Ação básica de esforço é a ação na qual fica evidente uma atitude do agente perante os fatores de movimento espaço, peso e tempo. A produção desta ação se dá na ordenação dentre as possíveis combinações e integração harmoniosa das qualidades de esforço que são imprimidas ao(s) movimento(s). (RENGEL, 2003, p.23 e 24)

para dentro/para fora, circular/angular) como nas *Caídas*, que são seqüências de movimento que se desenvolvem do nível alto para o baixo, refletindo o paradoxo, o conflito humano. O centro do movimento para Verchinina está localizado no *tronco*, de onde partem e para onde se dirigem todos os movimentos, criando a partir dele inúmeras ligações de movimentos, geralmente oscilando sua dinâmica entre o fluxo contínuo e o controlado, numa constante *transição*.

Observamos em Verchinina a construção de uma gramática própria de movimentos, um tratamento aplicado na codificação dos movimentos cotidianos e da natureza, que pode ser lido através do *princípio de equivalência* e o *princípio da incoerência coerente*, segundo as concepções de Eugenio Barba. Essa codificação ocorre da seguinte forma: Verchinina observa o movimento humano cotidiano e o da natureza, e o reconstrói aplicando sobre ele deslocamentos de tensões, oposições e esforços, intensificando assim este movimento. Assim, a partir de um movimento cotidiano e/ou natural ela codifica o seu equivalente extracotidiano, tornando-o “artificial”. Mas este movimento extracotidiano torna-se coerente através de repetições, detalhamentos e ligações, fruto de uma lógica própria que segue

determinados princípios na sua elaboração, diferenciados do comportamento cotidiano. Assim, torna-se coerente o movimento equivalente que à primeira vista parecia incoerente.

Com a estruturação continuada de seu Sistema, a preocupação com a lógica do processo (a construção de um método de movimento para o treinamento corporal anterior à cena) e não apenas com a lógica do resultado (a criação e expressão coreográfica) passa a nortear sua pesquisa. Portanto, o movimento, e não mais a dança propriamente dita, passa a ser o centro de sua investigação. Dessa forma todos poderiam se beneficiar desse aprendizado: bailarinos, atores, terapeutas, enfim, todos aqueles que tivessem o movimento e o corpo como foco de interesse.

Verchinina percebe que o corpo precisa primeiro tornar-se apto para estar em cena, para entrar no estado de dança. Ela passa a ocupar-se intensamente do que Eugenio Barba denomina de trabalho sobre a pré-expressividade, ou seja, a construção de uma presença corporal, um corpo vivo anterior à expressão cênica.

Os trabalhos de Laban e Verchinina na dança estabeleceram um divisor de águas, um novo paradigma artístico profundamente conectado com as ressonâncias das transformações

políticas e sociais ocorridas com o advento da Modernidade, e com todos os movimentos que este período desencadeou na contracorrente do Naturalismo, dominante no campo das artes até então. Por sua vez, as elaborações posteriores de Barba no teatro iriam se aproximar também desse fluxo de concepções.

Vários estudos foram e continuam sendo feitos sobre o legado artístico de Laban e Barba. Talvez a abrangência de suas idéias esteja ligada a estruturas abertas, seja através da Antropologia Teatral⁴, em Barba, ou do Sistema, em Laban, que por seus princípios norteadores estarão sempre abertos a novas leituras e experimentos. No caso de Verchinina poucos estudos foram desenvolvidos até aqui, mas os princípios balizadores de seu Sistema ainda são um terreno fértil para novas investigações.

Seja como for, os princípios orientadores do trabalho de Verchinina, Laban e Barba partem de uma preocupação comum: o *corpo*. Talvez, por isso mesmo, este caminho seja tão amplo

⁴ Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base dos diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas [...] A Antropologia Teatral indica um novo campo de investigação: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. (BARBA apud BONFITTO, 2002, p.76)

na possibilidade de novas conexões e leituras, uma vez que o corpo e suas idiosincrasias remetem a um estado de constante transformação, através de suas interações e contágios com o mundo.

As diferentes dramaturgias escritas no corpo por essa tríade artística se aproximam, no que se refere ao trabalho “sobre si mesmo”, a uma preocupação e compromisso com a “lógica do processo” e não somente com a do resultado, ou seja, ao estado essencial que o corpo precisa forjar antes da expressão cênica propriamente dita. Por isso, esses artistas-pesquisadores se afinam em suas investigações no que concerne ao campo da *pré-expressividade* que cria a presença, o *bios* cênico, a energia necessária para o estado de representação.

Parece que a grande contribuição deixada pelo exercício do sistema de movimento de Nina Verchinina foi a união corpo e mente, emoção, força e disciplina. Um sistema que congrega elementos, em um entrosamento completo e integrado, unindo arte e vida, promovendo a presença, o estar ali de corpo e alma.

Certas pessoas se sentem perdidas, vazias, porque ignoram o próprio potencial. A

dança ajuda a encontrá-lo. [...] É uma questão de conscientização, de perceber o que se passa dentro de si, de canalizar a energia [...] Tudo que eu faço é ensinar uma disciplina para o corpo. Se essa disciplina também funciona para a mente, em alguns casos, tanto melhor. (VERCHININA *apud* PORTINARI, 1985)

O caminho que percorremos no Sistema de movimento de Verchinina indica direções possíveis de apropriação de seus princípios e concepções na atualidade, nos sinaliza para adequações, diálogos e ajustes necessários à pulsação e ao corpo multifacetado do intérprete contemporâneo. Portanto, cabe o desafio àqueles que entrarem em contato com este Sistema, reinventar, criar seus próprios e surpreendentes diálogos e conexões, na tentativa de ampliação de mais um instrumento técnico-metodológico para o treinamento do intérprete e para sua criação cênica.

Artigo recebido em 30/04/2012

Aprovado em 28/10/2012

Referências bibliográficas

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel* – tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____, e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator* – Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo-Campinas: HUCITEC/UNICAMP, 1995.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRENNAN, Mary. *Free spirit of dance*. Scotland: The Herald, June 10, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. “Você é filho de alguém”. In: Revista Máscara, 1986.

GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PIRAGIBE, Esther. *O Espírito Livre da Dança* – A dança moderna expressionista. São Paulo, Carthago Editorial, 2004.

PORTINARI, Maribel. *Nos Passos da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____, Maribel. *Verchinina: a dança sem limites*. Rio de Janeiro: O Globo, Segundo Caderno, página 14, colunas 1,2,3,4 e 5, 18 de novembro, 1972.

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

SILVA, Cláudia Petrina Leite da. *Movimento-Vida: O Sistema de Movimento*

de Nina Verchinina e suas projeções. Rio de Janeiro: RioArte, 2001.

_____. *O Sistema de Movimento de Nina Verchinina e seus diálogos: princípios para o treinamento e a criação cênica do intérprete*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008. (digitalizado)

SILVA, Soraia Maria. “O Expressionismo e a Dança”. In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Entrevista realizada pelo pesquisador:

ZEZÉ, Vera Jamaina. Rio de Janeiro, 2000. 1 fita cassete (60 min.)