

Camila Ferreira Silva

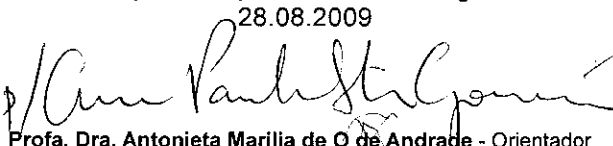
Processo de criação: improvisação como caminho para a composição coreográfica

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas,
como parte dos requisitos necessários para
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade.

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. **Camila Ferreira
Silva** e aprovada pela Comissão Julgadora em
28.08.2009


Profa. Dra. Antonieta Marília de O de Andrade - Orientador

Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia
Coordenadora da SubCPG Artes
Instituto de Artes/Unicamp
Metr. 27899-8

Campinas
2009

UNIDADE BC
CHAMADA
UNICAMP 154371p
FOLIO 88994
PROC. 16-139-10
PREÇO 11,00
DATA 03/12/10
CÓD. TIT. 772875

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Si38p

Silva, Camila Ferreira.
Processo de Criação: improvisação como caminho para a
composição coreográfica. / Camila Ferreira Silva. – Campinas,
SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^a. Dra. Antonieta Marília de Oswald de
Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Processo de criação. 3. Improvisação.
4. Composição coreográfica. I. Andrade, Antonieta Marília de
Oswald de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Creative Process: improvisation as a path to coreographic
composition."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance; Creative process; Improvisation ;
Coreographic composition.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Antonieta Marília de Oswald de Andrade.

Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof^a. Dr^a. Juliana Schiel.

Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder.

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

Data da Defesa: 28-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Errata:

Área de Concentração: Artes Cênicas

Prof. Dr. Fernando Luiz de Biaggi
Coordenador de Pós-Graduação
Instituto de Artes
Unicamp
Fone: 27020-5

31
P. 1844

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Camila Ferreira Silva - RA 992680 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Marília de Andrade
Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald Andrade
Presidente

Verônica Fabríni Machado de Almeida
Profa. Dra. Verônica Fabríni Machado de Almeida
Titular

Juliana Schiel
Profa. Dra. Juliana Schiel
Titular

Errata: nome correto da professora:
Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade

Emerson Luiz de Biaggi
Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação
IARUNICAMP
Matr. 27828-6

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Marília de Andrade;
Aos amigos e artistas, Dora de Andrade, Daniel Ruiz, Carla Stank,
Anik Meijer-Werner e Luiz Mendonça;
À Regina Miranda, pela parceria e confiança;
A toda a equipe do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro;
À Maria Alice Poppe; generosidade e grandeza à primeira vista;
Ao Mario Sérgio Medeiros pela arte da direção e da educação;
A todos professores do Mestrado em Artes;
À Verônica Fabrini, pelos detalhes, pela poética;
Ao Renato Ferracinni pelas excelentes aulas e conversas, pela gentileza...
À Juliana Schiel, pelo carinho e atenção;
A todos os amigos de Barão Geraldo e companheiros do mestrado;
À Ariana Lorenzino, pela sensibilidade;
À Karla Wanderley, pela assessoria;
À Maria, Carol, pelo apoio técnico, produção, filmagem, hospedagem, pela amizade;
À Ana Clara Cabral Amaral, pela constante e consistente parceria de muito tempo...
por tudo...
Aos meus pais, Edith e Estevam;
Aos meus irmãos, Thalia e Tevico;
Ao super Esper.

RESUMO

Esta dissertação observa, descreve e analisa o processo de criação do espetáculo *Acasos* e suas transformações no período entre os anos de 2004 e 2009. A estratégia para a criação deste trabalho foi a improvisação como exercício de articulação de idéias-movimento, quebra de padrões mecânicos, re-locação de idéias em outros contextos. Um recurso técnico, instigador e produtor de material cênico que a *posteriori* é organizado em Composição Coreográfica.

Palavras-chave: Dança, Processo de Criação, Improvisação, Composição Coreográfica

ABSTRACT

This research observes, describes and analyzes the process of creating the show "Acasos" and its transformations in the period between 2004 and 2009. The strategy for this work creation was the improvisation as a path of ideas-movement articulation, breakdown of mechanical patterns, release of ideas in other contexts. A technical resource, instigator and producer of theatrical material that is organized *a posteriori* in Choreography Composition.

Key-words: dance, choreography composition, improvisation, choreography composition.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I - Processo de Criação	05
1.1 - Alguns conceitos articulados durante o processo	05
1.2 - Incentivo para a produção de dança no Rio de Janeiro	11
Capítulo II – Trabalho Corporal	17
2.1 – Influências mais fortes	17
2.2 – Improvisação	24
Capítulo III – Composição Coreográfica	31
Capítulo IV – Ferramentas para Análise	39
4.1 - Sistema Laban de Movimento	39
4.2 - Coreologia – Valerie Preston-Dunlop	43
4.3 - Jacqueline Smith-Artaud	46
Capítulo V – O Processo de Criação Acasos, análise descritiva	51
5.1 – Ao Acaso... – O contexto 1	51
5.1.a - Fases na construção coreográfica	54
5.1.b - Observações	57
5.2 – Desdobramentos em Acasos – O contexto 2	58
5.2.a - Fases na reconstrução coreográfica	59
5.2.b - Observações	60
5.3 – Descrição Analítica das cenas	62
5.4 – Outros Arranjos	71
5.4.a - Descrição de propostas de trabalho para as cenas e suas respectivas interferências na composição	73
5.4.b – Observações	76
Capítulo VI – Análises e Considerações Finais.....	77
Bibliografia	85

INTRODUÇÃO

*Uma pesquisa...
Tantos caminhos visitados
E o papel...
Ah! O papel...
ele e seu formato.*

Esta dissertação observa, descreve e analisa o processo de criação do espetáculo *Acasos* e suas transformações no período de quatro anos e meio, entre 2004 e 2009. A estratégia para a criação destes trabalhos foi a improvisação, como exercício de articulação de idéias-movimento, quebra de padrões mecânicos, re-locação de idéias em outros contextos, tudo isso sobre a hegemonia da poesia, no corpo, na voz e no espaço.

A improvisação foi utilizada nesta pesquisa, como caminho para a composição coreográfica, ou seja, durante o processo de criação fiz laboratórios de improvisação e das muitas idéias-movimento que são produzidas, algumas se destacam. Estas são deslocadas do fluxo em que acontece um improviso e trabalhadas separadamente sob questões coreográficas: ritmos, espaço, velocidade, peso, etc. Assim, do trabalho com a improvisação emergiu movimentos, textos, esboços de cenas que posteriormente, foram elaborados para se formatarem em composição coreográfica.

Como linha de pesquisa, a improvisação possui muitas vertentes e procurei trabalhar portanto, com as minhas referências no assunto, as adquiridas durante a graduação em Dança na Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, com os professores Drs. Inaycira Falcão, Marília de Andrade, Holly Cavrel, Graziela Rodrigues, entre outros, até a experiência com outros profissionais, no Rio de Janeiro, tais como: Andrea Jabor, Denise Stutz, Cristina Moura, Regina Miranda, Luiz Mendonça e muitos outros que estavam presentes durante o período de criação do espetáculo *Acasos*.

A pesquisa permeia também, os assuntos que circundam a criação de um espetáculo: as fases do processo de criação (concepção, elaboração e repetição, estes relacionados diretamente a prática do espetáculo) e os processos de produção básicos

necessários a circulação do espetáculo (liberações de som e de texto, montagem técnica, divulgação, espaço para apresentações, etc).

O contexto da cidade do Rio de Janeiro, a organização da classe artística, as condições de trabalho, o trânsito e a geografia são entendidos também como estímulos para a criação deste espetáculo e não como estruturas desconectadas do fazer artístico. Percebo estes fatos como componentes do macro cenário onde o espetáculo está inserido e por isso discorreremos no texto um pouco sobre a produção que acontece concomitantemente a elaboração artística da composição. Este texto foi escrito como um roteiro de fatos, as vezes, não ligados diretamente ao espetáculo, mas que ocorreram durante o processo.

Dentre os inúmeros estímulos que me influenciaram, houve um em especial, achado por acaso em uma livraria, onde entrei também por acaso, que foi destacado e muito inspirou a concepção da composição. Foi o livro ET EU TU de Arnaldo Antunes e Márcia Xavier, um livro de poesia visual, constituído de fotografias e poemas concretos feitos em momentos diferentes e por artistas de áreas distintas que nunca haviam trabalhado junto. O processo foi feito por e-mail, Márcia mandou a primeira fotografia e Arnaldo respondeu com 4 poemas, apresentando 4 possibilidades. Ela respondia, ele reelaborava e assim, foram conversando até que chegaram ao formato final do livro.

O presente trabalho não é sobre o livro, nem tampouco, tenta fazer uma releitura sobre tal, o livro funcionou como estímulo inicial para criações de movimentos e cenas que foram desdobradas e reconstruídas por processos práticos e técnicos. Os estímulos, como veremos na teoria de Smith-Artaud, podem nos atingir de várias formas e até mesmo, provocar outro estímulo que passará a ser o principal. Como por exemplo, uma imagem do livro estimula uma sensação, que gera um movimento e este movimento passa a influenciar todos os outros movimentos que se seguem.

O processo foi iniciado em meados de 2004, no Rio de Janeiro, a partir de um convite da diretora teatral chamada Ana Kfoury, que conheci durante um curso de dois meses que se chamava “O Corpo em estado de Criação”, no Sesc Copacabana.

O convite era para participar da Mostra “Experimentos” promovida pelo Sesc Tijuca. Neste momento, eu já era formada em Dança pela Unicamp e já morava no Rio há um ano e meio. Estes dados descrevem um pouco do contexto em que a criação

estava inserida.

Em quatro meses então, eu teria que apresentar uma composição e isso definiria um cronograma, digamos, corrido, para iniciar, experimentar, refinar e compor um espetáculo. As fases do processo teriam datas para acontecer e prazos a serem cumpridos, estas condições ditaram o processo e, conseqüentemente, estavam implicadas no resultado estético construído neste contexto. No capítulo V, em que proponho a descrição e análises das cenas nos aprofundaremos com mais detalhes sobre esta idéia.

Destaco 3 estudos que propõem a análise da dança. São eles: os estudos de Rudolf Laban, que chamaremos de Sistema Laban de Movimento, onde encontramos fatores de movimento (peso, fluência, tempo e espaço) que combinados, se desdobram em ações e dinâmicas que causam as nuances à coreografia, seguido dos estudos de uma de suas discípulas, a pesquisadora e coreógrafa, Valery Preston-Dunlop, que aprofunda a pesquisa de seu mestre e se debruça sobre a Coreologia, propondo um roteiro de análise coreográfica, e também, o que chamaremos de Arquitetura Coreográfica, proposto por Jacqueline Smith-Artaud que , de outra forma, também propõe um roteiro de perguntas para analisar coreografias. Por proporem uma análise da dança, estes estudos tem em seu conteúdo os elementos que compoem a dança, cada um a seu modo, destaca elementos como : ritmo, tempo, peso, velocidade espaço e estes elementos, para mim, são parâmetros para se pensar e criar a composição coreográfica.

Além dos estudos específicos sobre o assunto, encontramos alguns conceitos de outras áreas do conhecimento que escolhemos para ilustrar o que de fato ocorre num processo de criação. São eles: Rizoma, Liquidez e Umwelt que explicaremos melhor no decorrer do texto. Estes conceitos foram discutidos durante as disciplinas teóricas do mestrado e articulados durante as disciplinas práticas. Pela natureza deste trabalho, de fazer poesia no corpo, na voz e no espaço; e de acordo com a teoria da poesia concreta enunciada por Décio Pignatari (Jundiaí, SP, 1927), Haroldo de Campos (São Paulo, 1929) e Augusto de Campos (São Paulo, 1931), estes conceitos foram deslocados de seu significado, para serem percebidos também, como ideogramas, desenhos ou sonoridades no espaço. Procuro explicá-los e discutí-los, ciente de que,

para mim, eles funcionam como metáfora não só para a criação de movimentos, mas também, para estruturação coreográfica.

O espetáculo foi montado, portanto, segundo muitos pontos de apoio e o que pretendemos com a dissertação é expor nosso caminho de trabalho (técnica da Improvisação), nossos estímulos por escolha (livro, poemas, imagens e músicas), a combinação destes fatores em uma composição coreográfica e analisá-la segundo os estudos já citados.

Capítulo I – Processo de Criação

1.1 - Alguns conceitos articulados durante o processo

Considero que são muitas as referências que adquirimos em nosso corpo, no decorrer do tempo, e que estas estão implicadas no nosso fazer artístico. Para percebê-las é preciso perceber também o ambiente, o contexto onde estamos inseridos.

Seria impossível elencar todas as informações que nos chegam a todo momento e sinalizar como nos influenciaram. Isso, tampouco, é nosso objetivo. Apenas levanto a questão da velocidade e da multiplicidade de informações visuais, sonoras e sensoriais que nos é oferecida e que não passa tão superficialmente pelo corpo.

Muitos artistas escreveram e ainda escrevem sobre a influência do ambiente, do contexto, nas obras artísticas. Fayga Ostrower, em 1977, na introdução de seu livro, *Criatividade e Processos de Criação*, fala sobre sua preocupação com a alienação do ser humano pelo excesso e superficialidade de informações. Na contemporaneidade devemos exercer múltiplas funções, assimilar uma avalanche de informações, em aceleração constante. Para a autora, por causa destes excessos, desenvolvemos um mecanismo de defesa: para nos protegermos, adotamos a alienação, que nos leva a um processo de desintegração (1977:8). É saudável então nos alienarmos um pouco para vivermos melhor? Segundo o dicionário Aurélio, 2008, o termo se refere à falta de ação ou, à falta de consciência em relação ao meio social, mas pensando bem, será que nosso corpo consegue ter consciência sobre tudo ou agir sempre?

Penso que não. Acho que é neste ponto que podemos usar a criatividade, articulada aos nossos objetivos e escolher o que é mais importante de ser lembrado e o que pode ser esquecido. Realmente se não houver um foco ficamos apenas recebendo estímulos e não conseguimos nos mover, nem assimilar, muito menos ter uma opinião sobre algo. Neste processo, busquei observar sempre, o ambiente e suas informações, tendo consciência de que não daria para assimilar tudo. As cenas tem abertura para imprevistos e transições não programadas, que nem sempre precisam acontecer. Elas também não se fecham em si mesmas, ao contrário, se entrelaçam em várias combinações, assim como as conversas que escutamos pela metade nas ruas, ou

as meias manchetes que lemos ao passar rapidamente por uma banca de jornal.

Dialogando com as mesmas questões, sob outro contexto, Regina Miranda* (2008:11), em seu livro, *Corpo-Espaço*, discursa sobre os excessos da pós-modernidade. A autora cita, da Sociologia, o autor Zigmunt Bauman¹ que diz que a tarefa da modernidade era quebrar moldes e substituí-los por outros e libertar as pessoas de suas velhas prisões; e que vem sendo substituída por um novo processo de contínua liquefação de moldes.

Estes moldes em estado de liquidez encontram-se em contínuas transformações, nas quais sujeito, espaço e objeto se confundem e se encharcam. Fluides ou Liquidez, enquanto processos de contínua transformação, tornam-se metáforas adequadas para captar a recente fase da história da modernidade tardia, da pós modernidade, da contemporaneidade, ou como preferirem denominar o momento em que vivemos. (Miranda, 2008:11,12)

Este conceito de Liquidez é entendido, nesta pesquisa artística, como uma das características do cenário onde se produz arte, no Brasil, em 2009. E por isso, diretamente implicado na estética do espetáculo *Ac a s o s* em que as cenas escorrem de uma para a outra, ao mesmo tempo que se encharcam uma das outras; onde a fluidez da movimentação não passa despercebida. Portanto o conceito de liquidez, onde tudo se torna líquido, é usado como imagem poética que inspira as ocorrências do processo de criação.

Durante o mestrado, outro conceito foi bastante discutido e acredito que da mesma forma que liquidez é entendido como imagem-poética, rizoma² também dialogou com questões do processo de criação e contribuiu muito para a reflexão do trabalho artístico.

O conceito rizoma* foi desenvolvido pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e

* Diretora do Laban/Bartenieff Institute- LIMS® em Nova Iorque, fundadora do Centro Laban-Rio, analista de Movimento, coreógrafa e autora de “O movimento Expressivo (1979)”, “Corpo-Espaço (2008)” e “Laban Lead – liderança como Arte (2009).”

¹ Bauman, Z. **Amor Líquido**. (2004).

² DELUZE, G. GUATARRI, F. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol.1. 1996.

* Na Biologia, a noção de rizoma foi adotada da estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo; o rizoma da botânica, que tanto pode funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na figura da planta, serve para exemplificar um sistema epistemológico onde não há raízes - ou seja, proposições ou afirmações mais fundamentais do que outras

Félix Guattari (1996:15,16). Eles sustentam que a estrutura do conhecimento não deriva, por meios lógicos, de um conjunto de princípios primeiros, mas sim, elabora-se simultaneamente, a partir de todos os pontos, sob a influência de diferentes observações e conceituações. Ou seja, por todos os lados, a qualquer momento e sem ponto de início previsto, os pensamentos e criações podem se multiplicar. Enunciam também, três características aproximativas do rizoma, são elas: Conexão e Heterogeneidade – qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo; Multiplicidade – tratada como substantivo, sem sujeito ou objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza.



Imagem do livro Et Eu Tu

Esta noção de rizoma foi pensada enquanto processo em contínua evolução e em relação ao seu meio ambiente. O pensamento, por exemplo, está inserido em um contexto com certas referências, quando estamos desenvolvendo uma idéia, lidamos com o nosso repertório de palavras, imagens e vivências; e por outro lado somos

- que se ramifiquem segundo dicotomias estritas. <http://www.la2.com.br/textos/deleuze%20e%20guattari.pdf> acesso em 12/07/2008.

pressionados pelo ambiente e época em que vivemos. Estamos comprometidos com o pensamento desenvolvido e exercido hoje, com os meios de produção disponíveis e com nossas próprias condições de desenvolver tal pensamento.

Neste processo artístico, pude verificar esta interferência de informações no caminho para o ensaio. Trajetos de ônibus, metrô e barca eram as fases que eu tinha que passar para chegar até Niterói para ensaiar. Muitas interferências notáveis e que eu estava atenta, quase paranóica, prestando atenção em tudo e sabendo que tudo que passava por mim era incorporado e poderia se refletir no trabalho artístico.

Acredito que a dança também está em contínua evolução e em relação ao seu meio ambiente. Quando estamos compondo uma dança estamos lidando com nosso repertório de movimentos, atitudes, emoções e também sofremos a pressão do contexto em que estamos.

Assim se faz também a improvisação. No Improviso estão em jogo: idéias movimento, padrões mecânicos, possibilidades anatômicas e características do contexto que se articulam, se entrelaçam. Estes fatores se influenciam mutuamente durante a criação, sob uma ordem não programada. Não temos controle sobre o que exatamente influencia o que, nem quando.

Desta forma, um processo criativo, e segundo minha abordagem, rizomático, mesmo tendo suas bases definidas, sejam elas técnicas ou sistemas de trabalho, está exposto a muitos outros fatores externos que se somam aos fatores previstos e programados.

Quando penso sobre os dois conceitos, liquidez e rizoma, dentro deste trabalho artístico associo a liquidez, à qualidade da movimentação, às imagens que as cena propõem; e rizoma, associo as conexões entre os movimentos, e entre canto, fala e dança que dão dinâmica a composição. Metaforicamente, para mim, liquidez representa o fluxo e rizoma, representa o percurso. Sendo os dois, fluxo e percurso, componentes do movimento e da dança, constantemente trabalhados e refinados. Esta é uma imagem recorrente durante os ensaios e motivadora do movimento também. A água fluindo num percurso rizomático.

Deleuze (1996) também discorre sobre a idéia de pensamento e criação serem a mesma coisa, idéia esta que parece óbvia quando falamos de arte, em que os artistas

estão muito acostumados com este binômio, mas nos interessa refletir durante o processo criativo como esta idéia acontece na prática.

Para ele, pensamento e criação são a mesma coisa, não existe criação sem pensamento e nem o contrário. Pensamento/criação seria um mergulho no caos, e caos uma zona de experimentação e potencialidades. Zona esta em que os artistas mergulham sempre para criar suas obras. Neste sentido, o artista pensa e cria ao mesmo tempo. As idéias que vão se formando em sua percepção, a partir das inúmeras informações que recebe, têm como suporte a linguagem da dança para comunicar-se. A dança expressa, de acordo com seus códigos, um pensamento.

Uma zona de experiência contém a idéia de limite ou, borda, entre uma coisa e outra. Portanto, num processo de criação, quando o artista entra nesta zona de experiência, através da improvisação, ele chega nestes limites que pode se transformar em algo estético ou não. Estes limites podem ser experimentados de várias formas no corpo: limite de cansaço, limite de velocidade, limite de alguma qualidade de movimento, limite das articulações, da voz, entre outros.

Portanto, o artista mergulha nesta zona de experiência com o objetivo de chegar a algum limite e para isso, improvisa, levantando o que seria uma base de dados, no caso, uma base de movimentos, com que vai lidar para a construção de uma composição. Esta base de dados é trabalhada em termos de espacialização, ritmo, qualidade e dinâmica. Numa composição, tecemos os ritmos, a espacialização e o encadeamento dos movimentos e cenas.

Não podemos deixar de refletir, também, sobre o contexto que o bailarino, nesta pesquisa, intérprete e coreógrafo, carrega e que implica diretamente no modo como ele vai lidar com os outros componentes do processo.

Pensando nisto, me esbarrei em mais um conceito que elucida questões de participação e relações dentro do processo. O conceito de *Unwelt*^{*} que pode ser traduzido como "universo particular" ou "mundo interior". E Vieira (2005:3) acrescenta:

^{*} Este termo foi desenvolvido pelo biólogo estoniano Jakob Von Uexkull (1922). In VIEIRA (2005:3).

... a construção evolutiva de um determinado Umwelt nasce do embate direto com a realidade. Ou seja, a sobrevivência ou permanência da vida depende de uma construção sistêmica que envolve com eficiência a coerência entre o sistema sujeito e os sistemas da realidade.

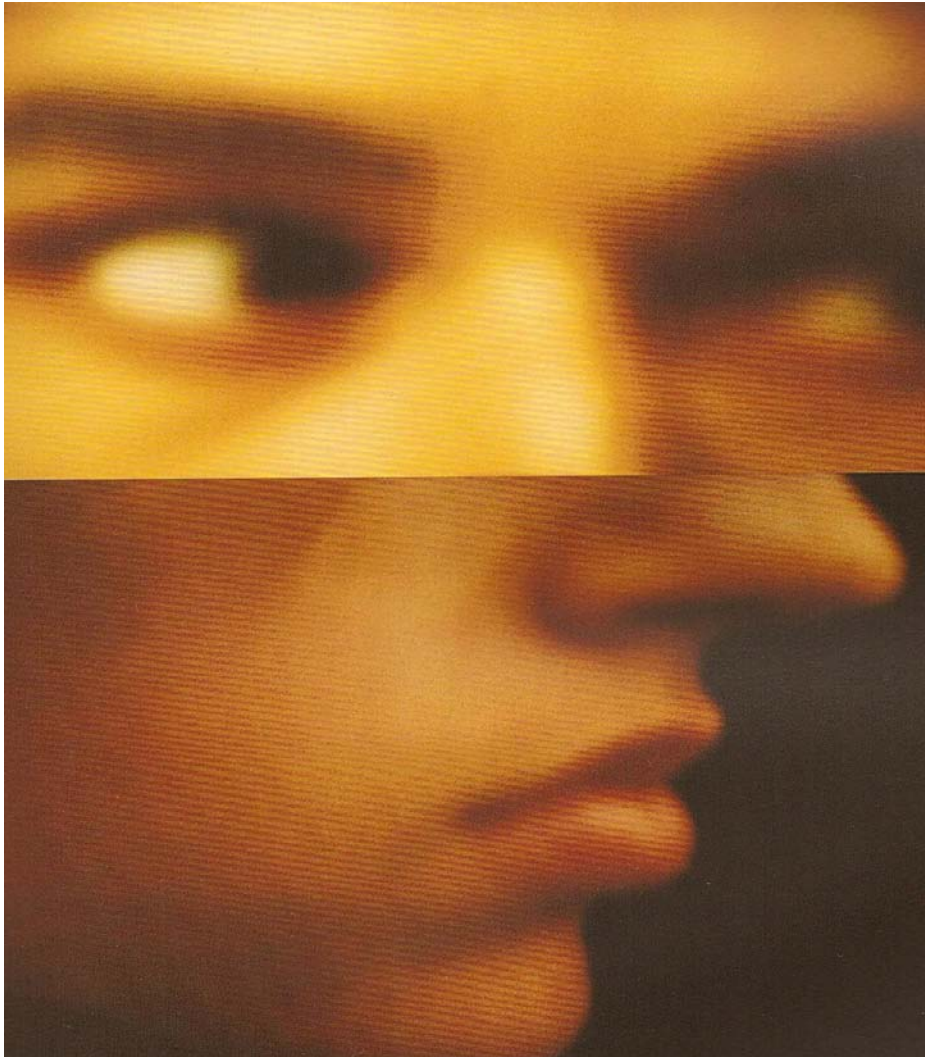


Imagem do livro Et EU TU

Cada sujeito possui o seu repertório de vivências e, com elas, as imagens e informações sobre o mundo e a realidade. Este repertório tem a ver com o lugar onde

nascemos, nossa família, amigos, lugares que frequentamos, o que assistimos etc... e, claro, nossa relação com tudo isso. Neste caso, minha formação como bailarina e minhas referências artísticas até agora.

Então, cada corpo possui seus critérios e se relaciona com o mundo a partir destes. Se eu vejo algo que nunca vi, que não encontro associação no meu repertório, a tendência é jogar para o lado; até encontrar um conjunto de informações que possa se associar àquela novidade.

É muito comum nos assustarmos com o desconhecido e geralmente não sabemos o que fazer com ele, então, o descartamos. O novo não consegue se "enturmar" facilmente com o repertório conhecido, cada vez que uma novidade "chega", o corpo tem que se reorganizar, criar uma nova configuração com o novo elemento. Por outro lado, se tudo fica igual, não existe troca, não tem comunicação. O corpo luta para não se equilibrar totalmente, nem receber novidade o tempo todo. Este é um grande paradoxo por onde a improvisação transita.

O intérprete deve administrar a mistura de novas informações com as já conhecidas, o que implica generosidade com o novo, seleção do que mais lhe interessa e comprometimento com o objetivo do processo.

A metáfora que faço deste conceito no meu trabalho se torna, novamente, uma imagem. *Unwelt* representa todas as referências (os desejos, possibilidades e percepções de cada um), que fluem por um percurso rizomático.

1.2 - Incentivo para a Produção de dança no Rio de Janeiro.

Uma das disciplinas cursada durante o programa de mestrado da Unicamp, Tópicos Especiais: Gestão e Produção de Espetáculos, teve como problema de fundo, para o produtor (que neste caso, é também intérprete e coreógrafo), a arte como mercadoria e os vários desdobramentos que dessa questão podem decorrer, tais como: obra de arte é mercadoria? Como dar o seu valor? Onde vender? Se não vender, como sobreviver? Se for mercadoria deixa de ser arte? Etc. Estas perguntas me fizeram pensar sobre minha situação enquanto bailarina e neste caso, a pergunta seria: Como

posso sobreviver do trabalho artístico, sem estar vinculada a uma companhia de dança ou teatro bem estabelecida?

De acordo com Walter Benjamin³ (1934), nos textos: o “ O Autor como Produtor” e “ A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, o confronto entre a indústria intelectual e a indústria de objetos é antigo, os artistas lutam contra o preço da arte, fazem uma contraposição à utilidade das coisas e defendem a inutilidade da arte. Para eles, o mercado subverte a obra. Perde o seu valor de culto e passa a ter valor de compra.

O produtor deve viabilizar duas lógicas muito distintas: a lógica do mercado e a lógica da arte. Por sua vez, o artista, também se encontra neste dilema e, precisa sobreviver como artista no mercado. Além de ter que distribuir e vender sua arte, ele precisa, principalmente, de condições para produzi-la. Condições estas que incluem: local de trabalho, materiais, recursos financeiros para transporte, alimentação e tempo para trabalhar.

Nosso contexto, dos dias de hoje, é bastante diferente, mas, ainda sim as questões são relevantes. O sistema capitalista dita as relações entre quase tudo, mas principalmente entre o produto e consumidor. Neste ambiente fica difícil se posicionar como artista e apresentar sua obra como produto ou mercadoria sem perder seu valor artístico.

O fenômeno da tecnologia altera radicalmente os modos de produção, recepção e é claro, o fazer artístico. Altera o próprio conceito de arte. Ou seja, a medida que a tecnologia evolui, os recursos técnicos cênicos também evoluem, os grupos ou companhias com patrocínio e bem estabilizados incluem estes recursos no seu trabalho e redimensionam o olhar para as artes, lançando novas formas de se fazer arte e de se olhar para ela.

A partir destas questões, busquei refletir sobre a realidade da produção em dança no Rio de Janeiro e apontar algumas estratégias que já são realizadas por algumas instituições, mas neste caso, o Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro, para manterem grupos independentes produzindo dança. Entendemos por independentes aqueles grupos que não têm patrocínio, não têm lugar fixo de ensaio e

³ BENJAMIN, W. – **Sociologia** – São Paulo: Ed. Ática, 1985.

que, conseqüentemente, sua produção artística está comprometida com esta realidade dos meios de produção.

Como alternativa para este quadro existe lugares que apóiam estes grupos de várias formas e que permitem que os mesmos continuem produzindo dança. Algumas instituições, do Rio de Janeiro, promovem esse apoio, entre elas está o Centro Coreográfico, na Tijuca, sob a direção artística de Regina Miranda. As formas de apoio variam de acordo com a instituição, o CCO* cede salas para ensaio, reciclagem profissional através de oficinas e workshops gratuitos, pautas para apresentações, divulgação básica (no local, internet e, as vezes, tijolinho no jornal) e, finalmente, porcentagem na bilheteria.

As necessidades básicas para se ensaiar numa cidade como o Rio de Janeiro são: lugar de ensaio, dinheiro para o transporte, tempo para ensaiar, dinheiro para a alimentação, tempo para trabalhar e viver. Um dos itens que compõem as condições para se produzir dança são as salas de ensaio, segue abaixo uma pesquisa (feita em agosto de 2007) de preços de alguns destes lugares que alugam salas:

Condomínio Cultural – 2x por semana, 4hr/dia= 250,00 reais

Café Cultural – 2hr/dia = 100,00 reais

Tex Studio – hr/dia = 80,00 reais

Stacatto – 2x por semana, 3hr/dia = 400,00 reais

Baixo Santo do Alto Glória – hr/dia = 100,00 reais

Os gastos com transportes variam de acordo com o lugar onde os bailarinos moram. Também os gastos com a alimentação variam muito. O básico não é tão pouco assim. De que forma então esta instituição apóia grupos independentes, o que ela oferece e como funciona?

O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro foi concebido pelo secretário

* Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.

das Culturas (até 2008) do Rio de Janeiro, Ricardo Macieiras, o projeto arquitetônico manteve as características externas do prédio que abrigou a mais antiga cervejaria carioca e reformou seu interior para adequá-lo à nova função. Foram necessários dois anos para transformar parte da antiga fábrica desativada no maior complexo arquitetônico voltado especialmente para a dança na América Latina.

Com exceção do México, onde há uma forte tradição em dança, nenhum outro país latino- americano apresenta equipamento cultural tão adequado – e servindo de forma tão generosa – às atividades de criação, pesquisa, formação de bailarinos e difusão da Dança. São 4 mil metros quadrados – o equivalente a meio campo do Maracanã – distribuídos em cinco pavimentos, com 3 salas grandes para ensaio, outra para conferências, centro de documentação, espaço cênico com capacidade para 224 lugares, além de 3 apartamentos equipados para receber companhias e coreógrafos em turnê pelo Rio.

Os projetos que apóiam diretamente a classe da dança são:

Ateliê Coreográfico

Espaço para artistas profissionais criarem um trabalho coreográfico juntos e vivenciarem, por um ano, diversas práticas corporais e cênicas com coreógrafos, bailarinos, professores e diretores do Rio e de fora também. Além de poderem usufruir de todas as outras atividades que o Centro promove.

O projeto acontece no período de um ano, através de audições anuais. Este projeto já acontece há 4 anos e foi se modificando conformes os problemas foram aparecendo.

No quarto ano de sua existência ele já se modificou bastante e acontece hoje como uma companhia de dança do Rio, formada por 12 integrantes. Os artistas recebem uma bolsa de 700,00 reais + transporte + alimentação.

Pude participar durante 3 anos deste projeto como professora de improvisação, dança contemporânea e composição coreográfica. Em todos os módulos pude também, criar e co-dirigir trabalhos coreográficos, entre eles, *Avessos* (2008) e *Cidades Furtivas* (2009).

Corpo Coletivo

Projeto de residência para artistas e companhias cariocas ensaiarem no Centro e com isso criar um diálogo entre os profissionais. Possibilita ao público acesso permanente a seus processos de pesquisa e criação. Para este projeto os editais são semestrais e são contemplados de 12 a 15 companhias que ensaiam durante o semestre e organizam uma Mostra de seus processos ao final de cada módulo. Estes grupos contemplados devem oferecer oficinas gratuitas para a comunidade, entregar relatórios de suas pesquisas e participar da Mostra do Corpo Coletivo como contra partida.

O Projeto Acasos foi contemplado com salas de ensaio e pauta para apresentações durante os anos de 2005 e 2006. Além de criar e ensaiar, pude ministrar oficinas de criação e compartilhar minhas inquietações com outras pessoas.

Arte Viva

Espaço para instalações coreográficas, exposições, performances e outros trabalhos de investigação de linguagem com enfoque multidisciplinar. Funciona através de edital, junto com a ocupação do Espaço Cênico, mas estas apresentações não são cobradas.

Espaço Cênico

Temporada de espetáculos voltada para a formação de platéia e difusão de diferentes estilos de dança. Os editais são semestrais. O espaço possui equipamentos de luz e som, equipe técnica e 85% da bilheteria. O Centro Coreográfico já recebeu diversas companhias, grupos, artistas independentes brasileiros e estrangeiros, foram mais de 500 apresentações (de agosto de 2004 até outubro de 2007).

Busquei refletir sobre estas questões, mostrar algumas estratégias que já são realizadas e talvez, instigar outras iniciativas que apoiem grupos de dança a continuarem produzindo.

Um próximo estudo pode ampliar as estratégias que já estão sendo desenvolvidas como, por exemplo, incluir formas de apoio que orientem os artistas nas questões de produção: como desenvolver um projeto, como enquadrá-lo na Lei Federal, como conseguir apoios, etc.



Espaço Cênico do Centro Coreográfico do Rio

Capítulo II - Trabalho Corporal

2.1 - Influências mais fortes

O trabalho corporal que mais pratiquei no Rio de Janeiro, durante o processo criativo de *Acasos* foram as aulas da professora e bailarina Maria Alice Poppe, na Escola e Faculdade Angel Vianna, que freqüento desde quando me mudei para a cidade em 2003. Conheci esta bailarina em um encontro na Unicamp “Pratica Reflexiva na Dança – Klauss Vianna” no ano 2000 e sua dança me arrebatou. Lembro-me de pensar na época: “é assim que gostaria de dançar”, assim, fui conversar com ela e nas férias posteriores ao evento eu fui para o Rio fazer um curso com ela, que foi altamente inspirador e renovador.

Desde então, não parei mais de freqüentar suas aulas. Maria Alice é uma bailarina bastante importante na cena carioca, anteriormente na Staccato Companhia de Dança por 10 anos e nos últimos sete anos vem trabalhando com solos em parceria com coreógrafos diferentes. Além de ser sua aluna há sete anos, tenho o prazer de ser sua assistente e professora substituta, no curso livre de dança contemporânea.

O trabalho corporal é minucioso e ancorado fortemente aos princípios que Klauss Vianna pesquisava e compartilhava com seus alunos, tais como:

1. Ter atenção, a atenção deixa o corpo num estado de prontidão, disponível para agir a qualquer momento;
2. Auto-conhecimento e o auto-domínio, quanto mais consciência do corpo e de suas possibilidades mais domínio para criação de movimentos e intenções;
3. Buscar novas musculaturas para acessar o novo, novas maneiras de executar a movimentação, geram novos apoios e novos apoios requerem novas musculaturas e diferentes tónus;
4. Das oposições nasce o movimento, a tensão entre extremidades opostas

sustenta o movimento, o movimento nunca é isolado está sempre em relação a outra estrutura interligada, esta relação pode ter varias intensidades que geram diferentes qualidades ao movimento;

5. A repetição deve ser consciente e sensível, repetir com algum interesse, com algum foco, tentando entender melhor o caminho do movimento ou trabalhar alguma intenção, a repetição não deve ser somente mecânica ela é um ótimo recurso para aprofundar e transformar o movimento.

Não defendo nenhuma teoria sobre a existência ou não de uma técnica Klauss Vianna, apenas ressalto aqui, a fonte de princípios muito presentes no meu trabalho artístico, que vêm se infiltrando em mim desde a graduação, através das pessoas com quem estudei. Naturalmente, só depois de muito tempo, já freqüentando a escola Angel Vianna, fui perceber a proximidade dos conteúdos técnicos.

Portanto deixo destacado este grande mestre que a muitos inspirou e que, por tantos mediadores, chegou até mim. A minha prática tem um pouco de tudo que vivencio e certamente, a prática destes princípios, com uma mesma professora, torna-se uma constante no ambiente que proponho, onde tudo está em movimento e muitas informações vêm e vão o tempo todo.

Esta constante, ou seja, uma prática corporal definida e feita assiduamente durante sete anos, permite o desenvolvimento de estratégias, metodologias, jogos que são usados como estímulo para o movimento (no caso de uma criação), ou como planos de aula. Estas estratégias, advindas da vertente Klauss Vianna, combinadas às outras experiências vivenciadas, transformam-se em jogos base para a improvisação. Neves (2004: 7) enunciou algumas instruções (palavra usada pela pesquisadora) para implementar estes mesmos princípios. Como já foi dito, no meu trabalho existe uma mistura de influencias, desta forma, vale ressaltar que não uso as instruções tal como foram enunciadas e também uso as palavras estratégias ao invés de instruções. Seguem agora, algumas estratégias para aula e também para a criação de coreografias:

Apoios – os apoios do corpo na sua relação com a gravidade. Estes apoios acontecem em relação ao chão, ou objetos, no corpo.

Transferência de apoios – quando nos movemos, estamos sempre mudando os apoios de lugar.

Resistência e oposição - podemos nos relacionar com os apoios de maneiras diferentes. Se os direcionamos a favor da gravidade, somos direcionados para cima. Em todas as direções que empurramos, geraremos uma oposição que aumenta o tônus muscular e transmite o movimento pela estrutura óssea.

Direções ósseas - a posição de cada osso no corpo determina o trabalho da musculatura.

Espaço Articular – estes espaços internos são consequência de forças que sustentam nosso eixo corporal, com as direções ósseas adequadas para uma maior amplitude de movimento articular.

As estratégias permitem o desbloqueio das tensões limitadoras do movimento, gerando espaços internos, articulares e entre ossos e músculos. A prática aciona músculos e intenções, que podem se desenvolver em movimentos coreográficos ou não.

Este trabalho também é propulsor de criações de movimento a partir da exploração do próprio movimento. Segundo Smith-Artaud (Capítulo III), explorar profundamente as possibilidades do movimento pode funcionar como estímulo para o próprio movimento. Seria um estímulo cinestésico.

Poderíamos perguntar como um trabalho pode ser utilizado para preparar o corpo e também para criar movimentos coreográficos? Creio que a genialidade dos ensinamentos de Klauss esteja justamente nesta abertura do trabalho e não na implementação de uma técnica pronta. Está também, na filosofia do coreógrafo que destaca as individualidades como o material mais importante de cada um.

Ele relutou em sistematizar seu trabalho e segundo Neves (2004:9) gostava de afirmar que todos aqueles que estudassem com ele, transformariam o trabalho de acordo com sua experiência, colocando sua individualidade em prática. Se cada corpo é único, se cada corpo possui possibilidades de movimentos específicas, e entramos em algum trabalho artístico de criação, acreditando nestas peculiaridades, podemos explorar com consciência e domínio novos percursos e maneiras de dançar, coerentemente ligadas a nossa anatomia, às nossas vivências e ao nosso

modo de relacionar tudo isso.

Por sermos diversos nossas produções artísticas também podem ser diversas. Este tipo de trabalho faz com que cada bailarino se aproprie da proposta e a recheie como quiser. O envolvimento é fundamental para que ocorram as transformações. De acordo com isso, propus, durante o período de residência no Centro Coreográfico, algumas oficinas a fim de abrir meu processo de criação e desdobrá-lo com a participação de mais pessoas.

Elaborei algumas aulas a partir do processo de criação do espetáculo *Ac a s o s*, a fim de compartilhar com quem estivesse interessado as fases desta construção e suas estratégias. Uma destas oficinas teve dois meses de duração e propus também que ao termino da oficina apresentássemos uma composição do que foi trabalhado durante os dois meses de trabalho. Como o processo que desenvolvi era aberto e se construía a partir do material (referências) que eu mesma trazia, quando este, foi posto para outros artistas, toda base de dados foi alterada. Os artistas rechearam as propostas com suas referências e experiências, a composição* seguiu os mesmos princípios da versão 1: cenas independentes e qualidades de movimento e espacialização definidas.

As improvisações, desta oficina, seguiram as seguintes indicações:

- A. Movimentação pelo chão, com tempo muito sustentado, sem acento;
Escolher alguém do grupo e manter uma equidistância desta, no decorrer da cena, sem que a outra saiba, em várias direções do espaço.
- B. Trabalho de duplas, carregar o outro para pontos determinados do espaço com urgência.
- C. Partituras pessoais formadas por um gesto do cotidiano, um movimento para cada nível do espaço, um giro, um deslocamento para um ponto oposto do espaço e transições para combinar a sequência, não necessariamente nesta ordem descrita.

Foi um trabalho muito interessante de se fazer porque mantinha o conteúdo do

* A composição intitulou-se “ Um pouco de Nós”, o seu registro compõe o acervo do Setor de Memória e Documentação, disponível no Centro Coreográfico da Cidade do Rio De Janeiro.

espetáculo muito atualizado. Eu pensava sobre a estrutura de cada cena e reelabora propostas para que os alunos executassem a partir da sua anatomia, suas práticas corporais e referências artísticas.

Influências de outros trabalhos na reconfiguração de Acasos: *Éticas* e *Shadow Load*

A composição começou então a ser reelaborada, escolhi as cenas que gostaria de me aprofundar. As condições eram bem diferentes do começo do processo.

As salas do Centro Coreográfico são imensas, limpas e com som de qualidade. A vizinhança é variada e rotativa porque o espaço da dança se encontra no prédio anexo ao Hipermercado Extra, na Tijuca. O acesso é relativamente fácil, com muitas opções de ônibus, uma estação de metrô e integrações para o trem. Eu morava a cinco minutos andando dali. Durante dois anos foi assim e acho que este ambiente seguro e tranquilo contribuiu para que meu trabalho com bailarina se ramificasse. Pude trabalhar com muitos profissionais neste período, em trabalhos bem diferentes um dos outros.

Alguns deles foram muito importantes e intensos corporalmente. Um deles foi o trabalho com o diretor de teatro Eduardo Wotzik, intitulado *Éticas*, patrocinado pelo Banco do Brasil e com temporada no Centro Cultural do mesmo. Foi um trabalho muito diferente do que eu já havia fazendo na dança, um trabalho bem agressivo e preciso na movimentação, eu dividia a cena com a atriz e bailarina Carla Stank, minha parceira em outros trabalhos posteriores, nos movimentávamos totalmente idênticas a maior parte do tempo: as transferências de peso entre uma perna e outra numa caminhada, a respiração, as pausas e os ataques; o restante eram brigas com pegadas e roladas pelo chão. Os ensaios foram intensos e exigiam muita concentração, eram seis horas por dia de segunda a sábado, durante quatro meses. Com o tempo, eu e minha parceira fazíamos tudo junto, tudo mesmo, durante aquele período.

Acho este exemplo relevante porque refletindo sobre as apresentações de Acasos paralelas a este trabalho notou-se um tom mais agressivo, mesmo nas cenas mais delicadas, as pessoas que conheciam o trabalho e que trabalhavam comigo perceberam essa mudança de abordagem que poderia ter passado despercebida por

mim que estava mergulhada nos dois processos e sem um distanciamento para a reflexão.

Outro trabalho muito importante foi a residência com a coreógrafa norte-americana Leslie Satin, um trabalho mais leve corporalmente, no sentido de eu criar a frase de movimentos com que iria trabalhar e não , como o anterior, uma proposta de fora do meu universo conhecido, mas de uma profundidade conceitual incrível.

O trabalho se chamava *Shadow Load*, o processo foi a distância, ela mandou umas fotos de movimentos pesquisados por ela, eram dezesseis. Participamos do processo eu e mais 3 bailarinas . Havia algumas regras: escolheríamos um tempo de duração das frases de movimento entre dois, três, quatro e seis minutos; as frases deveriam conter os movimentos das fotos, não exatamente igual, mas que se remetesse ao movimento original e para que tivesse uma ressonância entre as movimentações das 4 interpretas já que o restante seria diferente; A maneira como o movimento das fotos iria permear a frase eram totalmente livre; As frases tinham que ser bem claras em relação ao espaço do palco em que se desenvolveriam, assim como os deslocamentos e trajetórias, As bailarinas não poderiam ensaiar juntas nem comentar sobre seu processo individual de criação entre si; As frases coreográficas deveriam ser estudadas também partindo de pontos diferentes do espaço, ou seja, se eu criei a frase começando no fundo do palco, no canto direito (de quem olha o palco), a segunda vez teria que escolher outro ponto no espaço para começar o que, consequentemente, alteraria todo o resto da frase.

As proporções numéricas para as repetições seguiriam uma lógica: o tempo total da peça é de doze minutos, que se repetem de acordo com o público e o tipo de espaço onde está sendo apresentado. Dentro destes doze minutos, eu que havia escolhido criar uma frase de quatro minutos, repetiria a mesma três vezes e de três pontos diferentes no espaço para completar os doze minutos e assim com as outras bailarinas: dois minutos se repetiria seis vezes; três se repetia quatro vezes e seis se retira duas vezes. E aí, começávamos tudo de novo.

Foi uma experiência muito interessante, Leslie é pesquisadora, bailarina/criadora e professora da *New York University* onde estuda entre outras coisas a dança de Merce Cunningham. Ela só chegou ao Brasil na semana da estréia foi quando nos reunimos,

mostramos as frases umas para as outras, ela falou do figurino da musica da iluminação e da ordem que entravamos em cena. Só deveríamos nos focar na nossa frase e no espaço que agora tinha mais três pessoas que se movimentavam em seus percursos assim como eu, e como não conhecíamos muito bem os deslocamentos umas das outras as trombadas eram quase inevitáveis e faziam com que tivéssemos que improvisar para resolver o problema e rapidamente voltar ao nosso percurso.

Esse trabalho é um bom exemplo para a questão que coloco no capítulo Improvisação sobre as duas vertentes: imprevistos aparecendo nas coreografias marcada e o contrario, condições anatômicas e possibilidades corporais definindo um campo de improviso. As frases foram muito marcadas e eram muito precisas, como havia sido solicitado pela coreógrafa, mas quando se colocava mais três bailarinas no mesmo espaço, e não sabemos para onde elas vão se mover ou quanto tempo vão ficar naquela posição, isso interfere diretamente na minha frase e na maneira que eu a danço.

Essa proposta, baseada no movimento, sua qualidade, sua relação com o espaço e sua repetição, também foi incorporada, de certa forma, no processo de Acasos em que já nesta versão dois se mostrava bem segmentadas as partes e seus espaço bem definidos. Mesmo assim, existia um momento que foi anexado as cena que chamávamos de improviso, era iniciado pelo musico, Daniel Ruiz que improvisava sobre os temas do espetáculo e eu , da mesma forma, também articulava movimentos do espetáculo dialogando com a musica. Com o tempo, resolvemos cortar esta cena porque ela estava se estabilizando, o improviso já estava com muitas marcações e assim, não fazia mais sentido existir dentro da peça. Poderia citar muitos outros trabalhos que notei, muito tempo depois, terem influenciados e vice versa pelo solo Acasos, mas isso seria outro assunto.

2.2 - Improvisação

Durante estes seis anos de experiência artística no Rio de Janeiro e também, durante o período da graduação em dança na Unicamp, pude trabalhar com diversos artistas que têm o improviso como parte do processo de criação. Como já foi dito, como bailarina, cheguei com minhas referências corporificadas e me deparei com diversos trabalhos de coreógrafos e diretores, que novamente, inserem em seus trabalhos suas referências e seus desejos em relação a arte.

Portanto, minha abordagem sobre a improvisação tem um pouco das várias pessoas com quem pude trabalhar esta técnica. São pessoas muito importantes na minha formação e que possuem trabalhos artísticos com os quais eu me identifico.

A prática da Improvisação trabalha o corpo para uma disponibilidade e rapidez de lógicas para o movimento. Busca em qualquer tipo de movimento uma reconstrução e uma evolução não prevista e atenta ao entorno onde está inserida.

É uma técnica que acontece como um desdobramento de um “tema”. Partimos de algum ponto, ou de uma música, ou de um gesto, ou de um estímulo qualquer e diverso. Este estímulo faz com que o corpo reaja. A partir daí, ocorrem sucessões de reações em cadeia que não têm “rumo” definido, por isso não é estável. Um processo que pode ser visto, segundo Gouvea (2004:63), como fluxo (contínuo) de idéias-movimento.

Para mim, a improvisação pode ser vista como um processo de continuidade, mas também como ruptura, mudança. Porque o que o improvisador cria, transformam-no internamente e modifica também, o que está sendo criado. O que resta é o fluxo de algo que não se esgota, mas que se nutre do próprio fluir.

Como a improvisação busca romper mecanismos de automatização dos movimentos e criar o tempo todo, descontinuidade. Nada garante que as reações vão continuar acontecendo naquele “rumo”, ou que as reações continuem sendo “sobre” o 1º estímulo. Elas podem se bifurcar no meio do caminho, ou ainda, o corpo começa a manipular as reações e direcioná-las.

O aprendizado motor, por exemplo, se baseia na reprodução rápida das conexões nervosas eficientes: quanto mais automatizado, menor a interferência

da vontade na realização do movimento. Este aspecto do aprendizado motor é essencial para a realização de muitas das ações cotidianas, bem como para a apreensão de determinadas técnicas repetitivas, porém, quando o assunto é criação de movimentos de dança, ele se torna um limitante para o improvisador. Romper este mecanismo é criar descontinuidade. (Gouvea, 2004:68)

O imprevisto acontece portanto, com uma constante: a imprevisibilidade. Não podemos prever uma cadeia de movimentos, as escolhas vão sendo feitas durante o processo. Não se pode determinar como o movimento repercute no bailarino, bem como não é possível saber qual será a ressonância de cada escolha, no todo da improvisação.

Levar em conta as referências técnicas do bailarino para abordar a Improvisação, limita um campo de vocabulário corporal que é acessado no imprevisto. Isso não quer dizer que sempre os mesmos movimentos vão ser acessados, nem que não surjam novos movimentos. Significa que existe um padrão mecânico construído ao longo dos anos, que partimos deste repertório e seguimos construindo novos nexos de movimento. Ou seja, é uma relação entre o padrão individual de movimento e as possibilidades de transformá-lo.

Os movimentos que fluem formam um padrão que reflete a coerência entre significantes corporais e significados. Os hábitos, os aprendizados, as preferências pessoais assim como (...), a configuração anatômico-fisiológica do improvisador (ontogênese), as restrições de ordem filogênica e cultural são interferências (regularidades) que delimitam o campo de possibilidades de criação para o improvisador. Assim, quando se improvisa não se está criando tudo a partir do nada, mas também e muito a partir da memória de movimentos aprendidos e atualizados pelo próprio dançarino. (Gouvea, 2004:67)

Portanto, se a improvisação está ligada às nossas referências, as estratégias para preparar o corpo para a dança, ou seja, mecanismos de aquecimento, alongamento, tonificação, mobilidade, que disponibilizem o corpo para dançar com as conexões bem ativadas, também estão ligados a estas referências.

Sensibilizar o corpo – mobilizar os sistemas: ósseo, articular, muscular, linfático; exercitar a respiração; usar sensações como estímulo para o movimento; disponibilizar o corpo, afinar as conexões entre suas partes, são estratégias fundamentadas em

estudos corporais, como os estudos de Klauss Vianna*, Angel Vianna e seus discípulos que muito me influenciaram e influenciam até hoje na preparação do corpo que improvisa.

Neste processo criativo busquei sempre criar um jogo, uma proposta, que tivesse alguma regra, ou propósito. Durante os laboratórios de improvisação a estratégia era sempre variar de tema ou estímulo a cada dia, como por exemplo: cena 1 – Branca - como tema para o improviso. Este tema limita um campo de informações que posso articular durante a improvisação, a cena propõe vários elementos (movimentação, texto, canto) que podem ser desdobrados em outros significados. Este campo de informações estimula a criação de novas conexões entre os fatores e eu naquele momento. Por isso, podem surgir novas cenas a partir da cena já existente.

É um exercício de criação de novas conexões, ou seja, um exercício de perceber os estímulos ou temas como se fosse a primeira vez, tentando desfocar o que já é conhecido sobre o tema , com um olhar curioso e transformador. Praticamente falando é reconhecer o tema, procurá-lo no corpo, em termos de qualidade, escolher a maneira como vou trabalhar aquela proposta, naquele dia e definir quais são os focos, seguindo ainda o exemplo acima, sendo o tema a cena 1 – Branca, posso escolher um foco ou mais mas, suponhamos que eu escolha o canto como foco, vou trabalhar tudo a partir do canto: sensações do canto no corpo, estas sensações desencadeando qualidades para o movimento e o movimento transformando o próprio movimento e o canto.

Este exercício é feito até que estabeleçam algumas células de movimentos recorrentes durante os laboratórios. As recorrências tendem a ficar e a formarem variações das células e posteriormente, frases coreográficas, já sob a ótica da composição coreográfica.

* Outros profissionais como Feldenkrais, Alexander, Pilates, a Consciência Corporal de Therese Bertera, também se aprofundaram na prática corporal e respiração cada um a seu modo. Estes estudos também fizeram parte da minha formação como bailarina e influenciam o meu olhar sobre qualquer técnica que eu estude, resolvi focar nos estudos de Klauss, pois é o estudo mais recente e presente no meu percurso.

A existência do padrão é condição para a sobrevivência. Sem padrões de comportamento e de movimento não poderíamos garantir a aprendizagem e a manutenção das respostas adaptativas ao mundo. Mas a abertura para o novo existe pela mesma razão. Só evoluímos adaptativamente porque somos capazes de renovação, de reestruturação. (Neves, 2004: 41)

Penso que é neste espaço de abertura para a transformação que a improvisação e, de forma diferente, a técnica Klauss Vianna trabalham. No espaço da mudança, da instabilidade, da possibilidade de recombinação dos fatores componentes do movimento, desde a sua criação.

Neste espetáculo uso a improvisação como estratégia para levantamento de material cênico que a *posteriori* é elaborado em composição coreográfica e, em menor escala, uso a técnica como proposta estética em si. Essas duas possibilidades que apresento, têm em comum alguns pontos e se diferem em outros. Para refletir sobre isso teremos como base os estudos de Cleide Martins⁴.

A autora faz uma breve introdução do seu pensamento sobre dança para chegar até o ponto de distinguir as duas situações que podem ocorrer na improvisação. Ela coloca que o sistema dança troca com o meio ambiente. Essa troca é uma porta de vai-e-vem que modifica continuamente dança e ambiente, num processo de mão dupla permanente. Não se pensa em um sem o outro, pois a dança depende de um corpo e esse corpo existe e se relaciona com o mundo.

Desta forma, dentro do sistema dança, um corpo que dança recebe essas informações do ambiente, informações estas que passam a ser internalizadas pelo corpo que dança. Esse corpo continua a trocar as informações internalizadas, e que se modificaram, com o mundo. As trocas são permanentes entre o interno e o externo e é a isso que se chama de co-evolução sistêmica, segundo a autora.

Aqui, faz-se necessário distinguir duas situações que podem ocorrer quanto à organização do Sistema Dança:

⁴ <http://idanca.net/2003/01/01/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/> acesso em 9/07/2008

a) Coreografia - os movimentos realizados pelo corpo que dança são organizados previamente. Nesta situação, os movimentos são escolhidos, codificados, planejados por um coreógrafo e executados por um bailarino. Em geral, cabe ao coreógrafo a seleção e a reunião das informações que constituirão a coreografia e ao bailarino, a sua execução. Na contemporaneidade, proliferam os bailarinos/coreógrafos, intérpretes de suas próprias criações, ou seja, situações onde os dois papéis são desempenhados num mesmo corpo. É o caso desta pesquisa.

b) Improvisação - os movimentos são realizados pelo corpo que dança no momento de sua execução, mas sem obedecer a nenhuma seleção prévia de frases ou seqüências de movimento. Neste caso, podemos acrescentar que o tempo para a aprendizagem da programação de movimento é substituído por um tempo para a aprendizagem da técnica de usar as informações do corpo em combinações que buscam evitar a repetição. A forma dessa dança deve emergir no momento da ação. Chamamos esta forma de organização de dança não planejada de improvisação em dança.

No caso da dança coreografada, apesar dos movimentos serem planejados anteriormente, existem, na execução pelo bailarino, nuances de cunho pessoal, incertezas, pequenas falhas, dificuldades de execução, ou seja, há presença de fatores não programados. Afinal, a dança acontece em tempo real. Estes fatores não programados estão presentes, podendo acontecer ou não, em qualquer coreografia. Constituem assim, um ponto em comum com a lógica da improvisação como propostas artística: fluxo de idéias-movimento não programadas.

No caso da improvisação, apesar de não existir um planejamento a obedecer desde o primeiro até o último movimento, o determinismo aparece em vários fatores, tais como: condições anatômicas e fisiológicas dos vocabulários já existentes no corpo; estilo pessoal do bailarino e hábitos, principalmente os criados pela repetição da técnica em improvisação. Estes fatores são determinantes de um campo de possibilidades de execução em qualquer improvisação e variam de pessoa a pessoa. Desta forma, constituem um ponto em comum com a lógica da coreografia.

Portanto a improvisação lida com uma dosagem de liberdade e com uma

dosagem de determinação. Onde está a liberdade num corpo que carrega a história, restrições e hábitos de todos os corpos? As restrições, além de serem selecionadas por trajetórias biológicas evolutivas, podem ser identificadas também nas trajetórias culturais. Então, de que liberdade estamos falando?

A liberdade da qual estamos falando é a de combinações de movimentos entre restrições e não-restrições. O número de tais arranjos é muito grande. A improvisação desestabiliza o sistema corpo e dialoga com as determinações lá existentes. A cada nova combinação de movimentos o corpo se reorganiza, tenta estabilizar a mudança e luta para não se desestabilizar.

Para tanto, precisam usar os mecanismos de sobrevivência, ou seja, impor seus hábitos aos elementos novos que chegam e combinar hábitos.

Quanto à reprodução de movimentos, acredito que dentro desta estrutura, eles nunca são uma repetição e sim uma reconstrução, em um novo contexto. Neste jogo de reconstruções, os resultados são movimentos que carregam novas informações e estados corporais diferentes e de acordo com Neves (2004: 47), é isso que os mantém vivos, pois falam de um momento presente, apesar de contaminados pelo passado e abertos para o futuro.

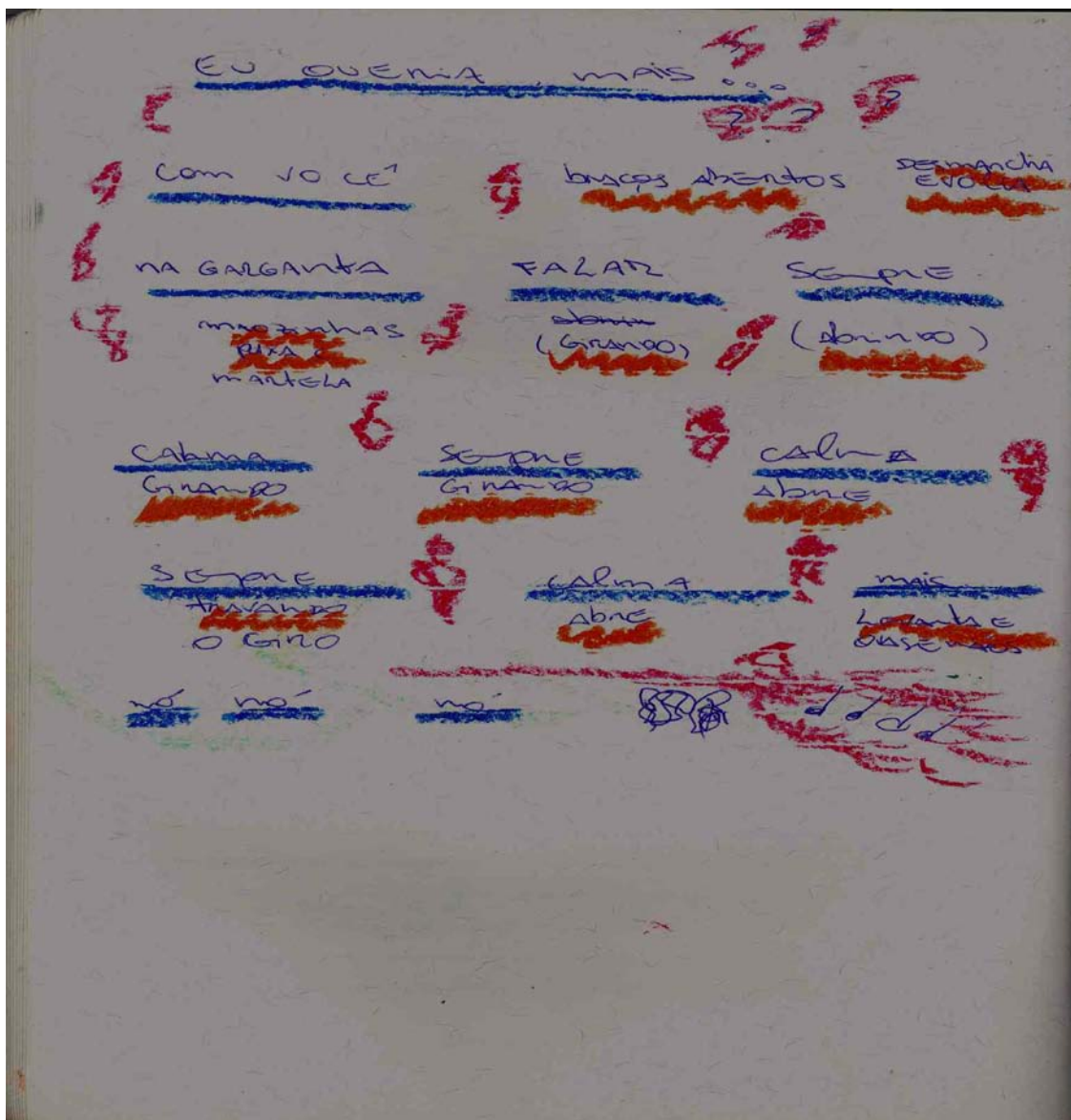
A metáfora do Rizoma se faz valer novamente. O bailarino, quando chega para trabalhar, está presente com todas as suas referências já corporificadas, adquiridas ao longo do tempo e vulnerável a todas as outras informações que o espaço naquele momento emite. Ele tem que combinar e administrar tudo isso, com o tema proposto para a improvisação. Assim um grande rizoma que vai se formando, no momento em que a improvisação acontece, de um emaranhado de informações, sem programação prévia. A imagem de uma raiz, talo ou ramo que se entrelaça em tudo que está ao redor dialoga com estruturas improvisatórias. Numa improvisação, o pensamento/criação vai se entrelaçando, agarrando o que passa perto até que não se reconheça na estrutura, seu ponto de partida ou seu paradeiro. As incidências brotam sem hierarquia.

Percebo a improvisação de Dança como um processo onde a cada instante, possibilidades de movimentos tornam-se disponíveis, cabendo ao improvisador a seleção e organização dos movimentos que comporão sua improvisação. Quando o improvisador dança mecanicamente, ou seja, quando reproduz a relação estímulo-

resposta continuamente, sem nela interferir, o resultado é condicionamento, porque não há autoconsciência, não há escolha, não há descontinuidade, mas apenas repetição, regularidade.

Termino este capítulo ressaltando que o improvisador pode escolher entre inúmeras possibilidades condicionadas, pode saltar para fora das determinações e de fato, interferir nas probabilidades das ocorrências em dança.

Capítulo III – Composição Coreográfica



Diário de Criação coreográfica

... não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos que concorrem para formá-la e aqueles também complexos a que essa dá ensejo. Tais aspectos variam continuamente, (...) enfim, são formas e seqüências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo. Ítalo Calvino

O que mais me atrai na citação é o trecho : “sequências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo”. Reconheço nestas palavras um jeito de se pensar composição coreográfica. Diria até um motivo coreográfico (que veremos a definição mais adiante).

Uma cena está sempre em relação a outra, não importando a ordem mas sim, a mudança de dinâmica entre elas. As cenas foram elaboradas separadamente, cada estrutura foi construída sobre qualidade, intenção, ritmo e intensidade específicas, corporalmente diferenciadas. Quando colocadas lado a lado, as diferenças entre as estruturas ficam mais perceptíveis e a cada ordem, que as cenas são dispostas, outras diferenças podem ser notadas.

O termo coreografia vem da língua grega e quer dizer: grafia das danças corais, danças de grupo. Com o passar do tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem às danças coletivas.

Usaremos como instrumental teórico específico sobre Composição Coreográfica os estudos da coreógrafa e pesquisadora Jacqueline M. Smith-Artaud (1992), não pensando em uma ferramenta para aprender a coreografar, mas para compreender quais procedimentos estão sendo estudados e sistematizados.

A autora faz um convite ao estudo da natureza da composição coreográfica, dos elementos materiais e dos métodos de construção de uma dança onde o conhecimento das diretrizes para a composição coreográfica é parte fundamental do aprendizado daquele que quer fazer dança. E tem como propósito responder à seguinte questão: “... quais são as diretrizes ou regras assimiladas e refletidas nos trabalhos daqueles que alcançaram um domínio de sua arte?” (Smith-Artaud, 1992: 6)⁵

A autora propõe um quadro⁶ para observação de um processo criativo em dança com amplitude e dentro de uma noção de evolução no tempo. Trabalha ainda com a perspectiva de ver a evolução da criação começando com um momento mais aberto e intuitivo que caminha para outro mais consciente, intermediado por avaliações

⁵ In COSTAS, A. **Corpo veste cor : um processo de criação coreográfica**. (1997:48).

⁶ SMITH-ARTAUD, J. **Dance Composition: a practical guide for teachers**. London: A & C Black Publishers, 1992.

constantes do criador. Resgata ainda a abordagem de análise do movimento formulada por Laban integrando a perspectiva coreológica. O quadro que apresento abaixo está adaptado para a reflexão do processo Acasos:

- O início – Imaginação e Intuição

Momento da inquietação com alguma idéia. Naquele momento eu me sentia completamente estrangeira na cidade, tudo era tão difícil que aquele convite, o livro, os artistas que trabalharam juntos no projeto, a residência no Centro Coreográfico, surgiram dos acasos da vida.

- Estímulo (auditivo, visual, tátil, sinestésico)

Em primeiro lugar o ambiente, claro. Não dá para não ter atenção com o espaço ao redor onde se habita ou se ensaia. Neste caso foram muitos lugares: Niterói – IACS-UFF, Condomínio Cultural – Centro/Saara, Tex Studio - Ipanema, Centro Coreográfico- Tijuca, Campinas – Barão Geraldo – Unicamp.

Depois, o livro Et Eu Tu. Seus poemas e suas imagens. E a partir destes outros poemas e outras imagens e as palavras, todas as palavras em todos os lugares.

Mais a frente, depois de já existir uma estrutura de cena, os movimentos passam a ser o maior estímulo, cada vez se torna mais elaborado e refinado.

- Improvisação – inicial e depois dentro de uma estrutura de motivos para exploração de possíveis desenvolvimentos e variações para levantamento de novos motivos.

A improvisação inicial já contava com os estímulos descritos acima e rapidamente levantei motivos coreográficos para serem trabalhados. A exploração destes motivos é o momento onde o movimento se torna mais complexo, tomamos consciência do seu fluxo, entendemos seu trajeto e começamos a alterá-lo e adequá-lo ao que queremos.

- Avaliação da Improvisação – buscada em critérios com os quais julgam a validade do material, em termos de originalidade, bem como de sua adequação

para expressar idéias, tendo semelhança com a linguagem básica do movimento. Este momento se repete inúmeras vezes no processo por vários motivos: pela coreografia em si, pelos detalhes, pela música, pela luz, não tem jeito, avaliações constantes vão lapidando nossa composição.

- Avaliação Intelectual/Sensível do processo até o momento para abandono ou continuidade.

É interessante pensar que neste estágio o trabalho pode não continuar, mudar completamente de rumo. Com *Acasos* tive essa sensação algumas vezes, uma sensação de que tinha que mudar tudo, que nada estava bom. Aí, converso com alguém, volto nos poemas, nas imagens e logo enxergo o fio condutor de novo.

- Seleção e Refinamento do material da improvisação para criar motivos.

A seleção de células que iriam ser trabalhadas no espetáculo *Acasos* foi bem objetiva e rápida, até porque eu não tinha tempo para escolher com calma. No primeiro ensaio, quando fiz a primeira improvisação, eu já sabia as células que iriam ser trabalhadas.

O refinamento, para mim, acontece junto com a elaboração porque, depois da seleção, tenho células simples de movimento que precisam ser elaboradas e experimentadas de algumas formas no espaço. Não foi tão objetivo porque existem tantas formas de distribuir uma célula no espaço e no tempo que me dava vontade de ficar o tempo todo criando variações e nunca decidir por nenhuma. Nesta fase, vario e desenvolvo os motivos, já pensando nos trajetos no espaço.

- Desenvolvendo e variando motivos para a repetição.

As variações se desenvolvem e posso trabalhar com a repetição para deixar a composição bem precisa e bem trabalhada.

- A composição – conhecimento do material do movimento: avaliação, alteração e refinamento.

Quanto mais repetição mais refinamento na execução da dança. Quando o período

é muito longo de ensaios e repetições pode haver muitas avaliações e ocorrerem alterações. Mas é preciso ter atenção, retornar aos estímulos iniciais e continuar o trabalho.

- Resultado da Dança influenciado através da inter-relação de todos estes elementos.

Composição Coreográfica pronta para apresentações e embate com o público.



Como podemos perceber, a composição vai se estruturando a partir da orquestração de vários dados como ritmo, velocidade, uso do espaço, qualidade de movimento. Esse entrelaçamento de componentes é que gera uma tessitura de volumes, tamanhos, cores e ritmo da composição cênica.

Neste território movediço da contemporaneidade podemos falar também, em mestiçagem nas linguagens. Mestiçagem de códigos nos processos criativos contemporâneos. Fato que define uma característica estética para a época. Desta forma, a Dança Contemporânea permite essa contaminação de códigos sem lugar certo e aproveita códigos muito fortes para deslocá-los de seus contextos triviais. E portanto, todas estas misturas estão implicadas nos processos criativos contemporâneos. Os códigos se misturam, não costuma-se usar somente uma técnica fechada. Como proposta estética, forma-se um jeito de criar a partir de recortes, cenas isoladas, muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, intervenções, entre outros, que não impõem uma possibilidade, mas ao contrário, abrem inúmeras.

Estas ideias vêm sendo trabalhadas ao longo da história por muitos artistas, desde os anos 60 muitos dançarinos e coreógrafos norte-americanos reagiam então a técnicas de dança moderna e juntavam-se a artistas plásticos e músicos na produção de trabalhos colaborativos, expressando preocupações sócio-políticas sobre os direitos humanos, o meio ambiente e o feminismo, questionando o conceito de arte . Pretendiam derrubar a separação entre arte e a vida cotidiana, entre dançarinos-atores e platéia. As peças colaborativas envolviam movimentos e trajes da vida cotidiana, contra uma representação teatral formal e artificial. (Fernandes, 2000:17).

Somos influenciados por este cenário dos anos 60 e ele perdura até os dias de hoje com outras situações culturais, políticas e financeiras gerando outras produções artísticas.

Se no mundo newtoniano e do balé estava tudo sob controle, a perspectiva era hierárquica, o centro do palco é mais importante, tudo é simétrico e equidistante e, tudo é previsível, a linha de pensamento está muito clara e definida. Existe um pensamento sobre a dança, sobre como ela é, o que ela contém e quem deve e pode dança-la. A dança estava em sintonia com a época. Os critérios estão claros e funcionam para

aquele objetivo.

Na cena contemporânea a estrutura é outra, assim como a época, seus acontecimentos e suas descobertas. O artista, cada vez mais, transita por várias experiências de fronteira, usando a multimídia, as instalações, o teatro, a dança e as artes plásticas como operadores de uma prospecção mais profunda, e segundo Cohen⁷ (2004:12) feita em direção aos abismos do inconsciente ou às lonjuras da metafísica.

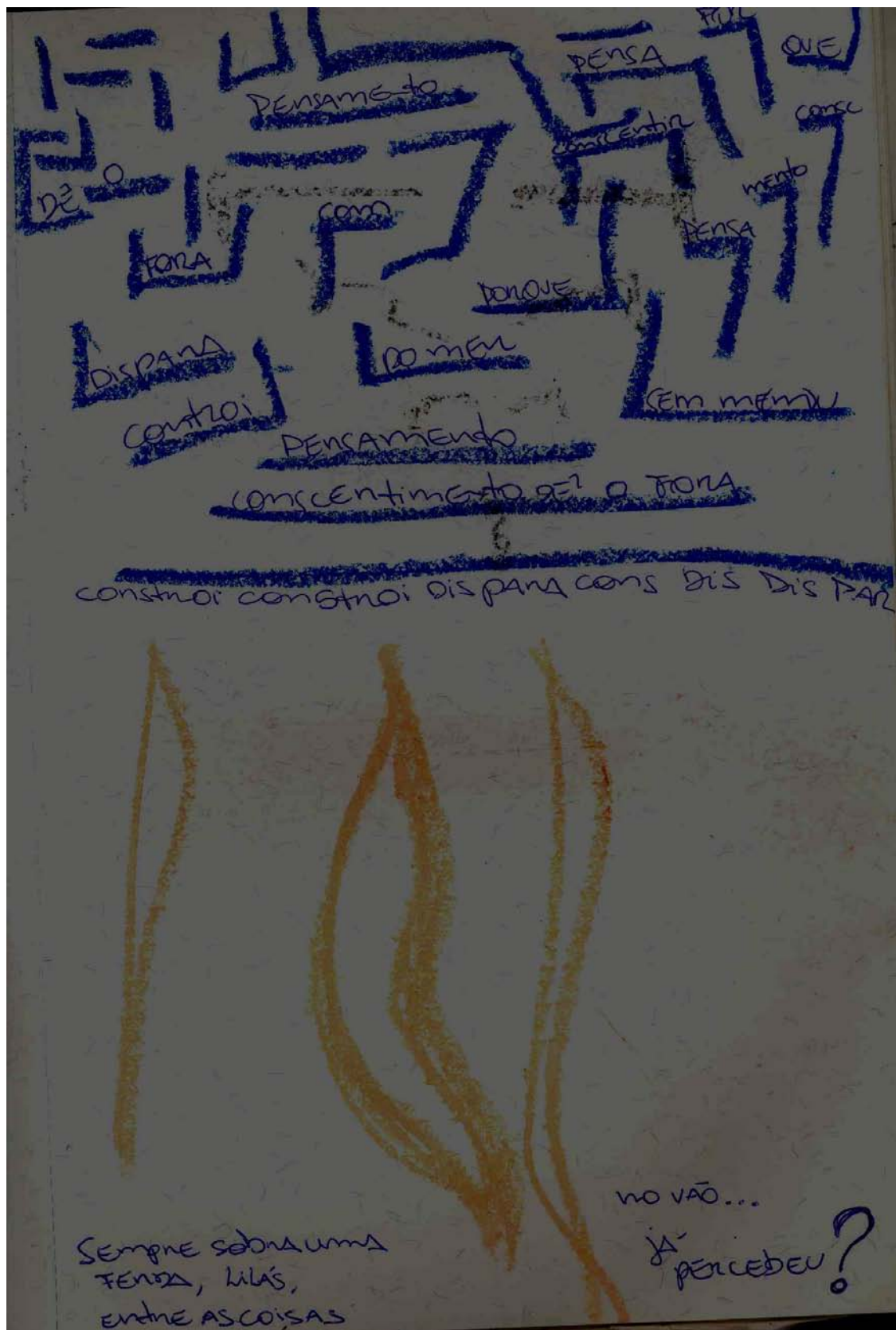
... uma arte em progresso, onde a fala disforme, o gesto avesso, a cena assimétrica e disjuntiva, a colagem estranha talvez componham as vicissitudes necessárias de uma arte que recusa a forma acabada e faz sua ontologia no território obscuro da subjetividade. (Cohen, 2004:12)

As misturas de cores, materiais, tipos humanos, sons, gêneros e texturas estão no mundo em quantidades absurdas e com circulação muito rápida. É claro que tudo isso está se relacionando com as criações que estão sendo feitas hoje. O campo da cena contemporânea, com seus vários nomes de batismo – parateatro, performance, dança-teatro, instalação, dança contemporânea – resulta desse turbilhão.



Ensaio na Casa do Alto – 2009

⁷ COHEN, R. **Work in Progress na cena contemporânea**. 2004.



Capítulo IV – Ferramentas para análise em Dança

4.1 - Sistema Laban de Movimento

Faço um breve recorte neste sistema de movimento para situar as origens da Coreologia e as definições de alguns termos. Estudos mais aprofundados podem ser encontrados em Preston-Dunlop (1998), Goldman (1994) e Miranda(2008, 1979).

Durante a primeira metade do século XX, o bailarino, filósofo, pesquisador e coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958) formulou um sistema de observação, experimentação e análise do movimento teoricamente complexo e poético, posteriormente chamado de Sistema Laban de Movimento.

Neste sistema, o corpo é visto como parte de uma relação estrutural em movimento, que inclui Corpo, Esforço, Forma e Espaço, categorias inter-relacionadas que se informam mútua e continuamente. (Miranda, 2008:17)

Laban deixou para a História da Dança e do Estudo do Movimento um legado com muitas possibilidades de uso. Sua teoria é um rico e denso instrumental para a análise de movimentos. Ele, “fundamentalmente, teorizou “como” acontece o movimento” (Rengel⁸, 2006:121), com sua metodologia é possível descrever peculiaridades do movimento, tais como: peso, ritmo, forma, postura, caminho, qualidade, direção, dimensão, nível espacial, por exemplo.

Na criação de seu sistema, Laban presumiu o corpo como mídia primária da cultura, ou seja, como o primeiro meio de comunicação do homem em seu processo e contexto evolutivo, e propôs que, como tal, este corpo possuía uma linguagem, que poderia ser articulada de diversas maneiras e assim produzir diversos significados, sempre reunidos sob a hegemonia do movimento. (Miranda, 2008: 17)

Este Sistema cria referências para que possamos pensar o movimento em movimento, em ações artísticas e/ou cotidianas. Assim, Laban desvincula o espaço cênico do cenário, da história e de seus personagens, da música, e o que permanece é

⁸ RENGEL, L. **Dicionário Laban**. 2003.

o dançarino e sua arte do movimento. “É o primeiro a perceber que o conteúdo da dança é o movimento” (Lacava⁹, 2006:162).

Seus estudos foram subdivididos em três grandes áreas: o estudo das dinâmicas, (“eukinetics”), o estudo do espaço (corêutica ou “coreutics”) e da escrita da dança (notação Laban ou “kinetographie”, “labanotation”). Encontramos em Rengel (2005) todo o vocabulário utilizado no Sistema e para melhor entendimento, seguem abaixo alguns deles:

Ação – é uma seqüência de movimentos que requer do bailarino uma atitude interna que resulta num esforço definido, o qual, por sua vez, dá uma qualidade ao movimento.

Esforço – é a pulsão de atitudes que se expressa em movimentos visível. Laban usou o termo *antrieb* = propulsão, impulso, ímpeto pela primeira vez em 1910. Durante a II Guerra Mundial, *antrieb* foi traduzido por Laban para o inglês como *effort* e empregado por ele para nomear as mudanças de qualidades que os trabalhadores aplicavam ao movimento.(Rengel:2005,60)

Movimento e trabalho – é uma das ramificações dos estudos labanianos*. Ele destaca que o sujeito usa as mesmas formas de movimentação no trabalho, na dança ou em qualquer atividade, apenas as dispõe de modos diferentes. Assim ele segue definindo outros tipos de movimento.

... Se se ouve uma gargalhada ou um grito de desespero, pode-se visualizar, na imaginação, o movimento que acompanha o esforço audível. O fato de o esforço e suas várias modalidades não apenas poderem ser vistos e ouvidos, mas também imaginados, é de muita importância para sua representação tanto visível como audível, pelo ator-dançarino. Este se inspira nas descrições de movimentos que despertam sua imaginação. Laban in Andraus¹⁰ (2004:67).

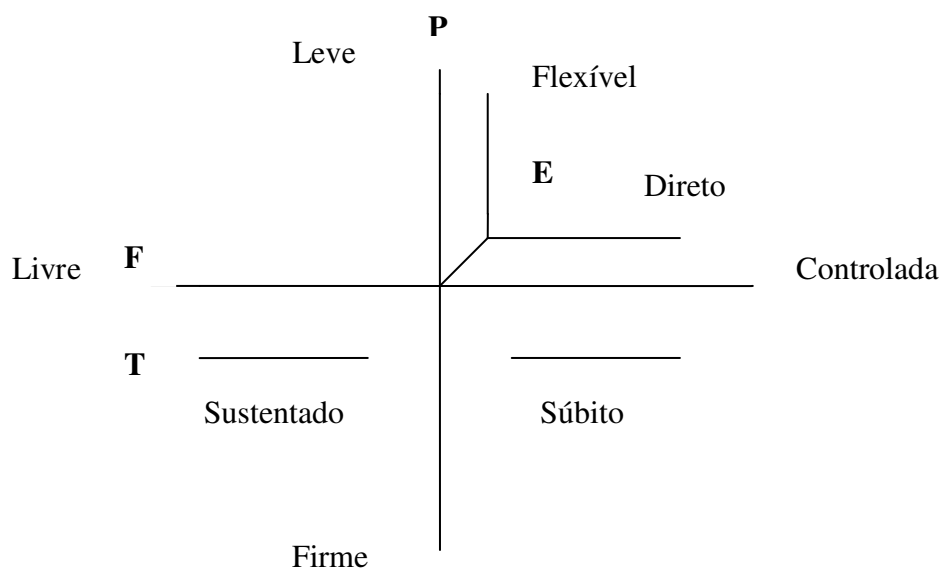
⁹ MOMMENSON, M. e PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. 2006.

* Termo usado segundo Regina Miranda.

¹⁰ ANDRAUS, M. “A poesia da luta: um olhar voltado para a gestualidade do estilo de *Gong Fu*, louva-a-deus, como estímulo para uma criação coreográfica.” 2004.

O esforço se manifesta nas ações corporais através dos fatores de movimento: Peso, Tempo, Espaço e Fluência. Nem sempre todos os fatores são significativos em um movimento e suas combinações produzem ações e qualidades diferentes.

De acordo com os estudos sobre a escrita da dança, ou *labanotation*, podemos representar estes fatores em um gráfico onde o Peso indica um eixo vertical; a Fluência, um eixo horizontal; o Espaço, os eixos adicionais e o Tempo, os traços descontínuos:



É preciso ressaltar que a classificação do movimento através dos fatores será sempre aproximada, assim, as qualidades podem estar nas fases intermediárias dos eixos e não em suas extremidades.

Uma ação corporal é um acontecimento físico, intelectual e emocional que produz alteração na posição corporal ou em partes do corpo. “Ato que dura um tempo, ocorre de uma determinada maneira no espaço, emprega algum peso e determinada fluência.” (Rengel, 2006:127).

Para Laban (in Andraus 2004:67), a ação é um tipo de impulso particular de movimento do ser humano e é caracterizado pela realização de uma função de efeito concreto no espaço e no tempo que é mediado pela força muscular ou o uso da energia. As ações possuem gradações particulares e poderão variar em termos de:

Espaço: do Flexível ao Direto
 Peso: do Leve ao Firme
 Tempo: do Sustentado ao Súbito
 Fluência: da livre à Controlada

Laban discriminou oito ações básicas de esforço, também chamadas de “oito dinâmicas de movimento” e as considera matrizes de todas as outras, como acontece com as cores ou as sete notas musicais.

Abaixo segue a tabela com as oito ações:

Ações	Espaço	Peso	Tempo
Deslizar	Direto	Leve	Lento
Flutuar	Flexível	Leve	Lento
Pontuar	Direto	Leve	Rápido
Sacudir	Flexível	Leve	Rápido
Pressionar	Direto	Firme	Lento
Torcer	Flexível	Firme	Lento
Socar	Direto	Firme	Rápido
Chicotear	Flexível	Firme	Rápido

Estas ações representam a ordenação dentre as possíveis combinações das qualidades dos fatores de movimento. Portanto, as noções de movimento e seus fatores, de esforços e ações, foram incorporadas para criar movimentos e refiná-los e,

posteriormente, utilizadas para analisar os dados do processo.

Para o trabalho Acasos usei muito a idéia colocada por Laban sobre as dinâmicas do movimento (pág.39): matrizes de movimentos que podem variar em termos de fluência, peso, espaço e tempo. Outra colocação (pág. 37) que permeia todo o trabalho é o fato de que, para ele, o sujeito usa as mesmas formas de movimentação no trabalho, na dança ou em qualquer atividade, apenas as dispõe de modos diferentes. Neste caso, o corpo que dança é o mesmo que pega a barca, anda pelas ruas, percebe o ambiente e realiza inúmeras atividades. Por isso a importância de descrever neste texto os percursos, os lugares e os preços que envolveram esta peça.

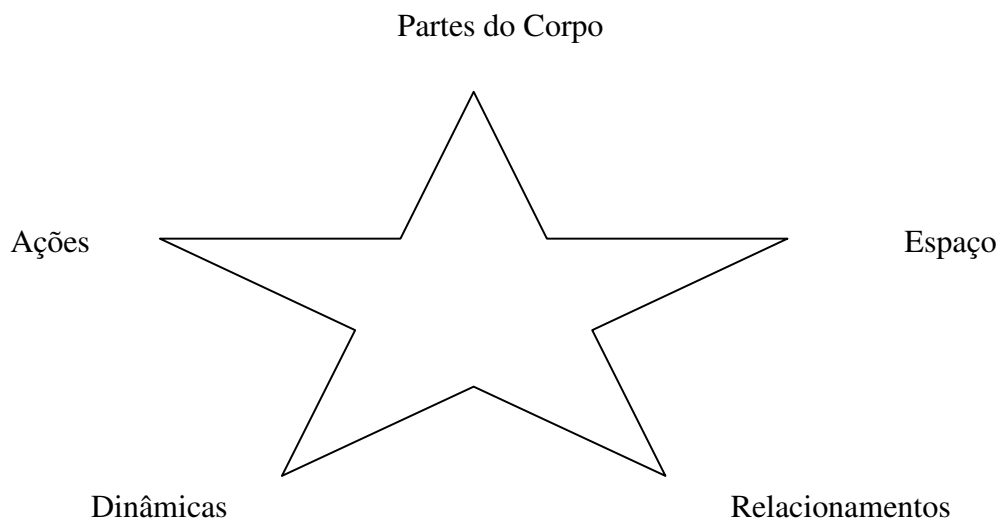
4.2 - Coreologia – Valerie Preston-Dunlop

A Coreologia¹¹ foi o termo resgatado por seguidores de Rudolf Laban para descrever os estudos estruturais da Dança. Desde 1987, o *Laban Centre Academic Board* adotou o termo *estudos coreológicos*, compreendendo o estudo do movimento, a análise e notação da dança.

Valerie Preston-Dunlop é pesquisadora do *Laban Centre for Movement and Dance*, originado por Rudolf Laban, e que funciona em Londres como uma instituição de ensino e pesquisa. Ela é uma das principais responsáveis pela ampliação e solidificação dos estudos coreológicos e dedica uma atenção especial ao processo de educação dos dançarinos e coreógrafos.

Segundo o paradigma da Coreologia, os componentes seguem uma hierarquia, onde o movimento é o elemento principal. Preston-Dunlop afirma que o mesmo pode ser subdividido e visualizado em uma estrela.

¹¹ Preston-Dunlop, V. *Choreology*. 1989.



Para a autora o estudo da Dança envolve um contexto. O objeto de estudo da Dança é o que ela chama de *medium**. Assim, para Preston-Dunlop, é preciso: o movimento, o bailarino num contexto, e a presença de algum som ou silêncio para que a dança exista. Estes elementos compõem o *medium* da dança. E de acordo com Costas (1997:14), bailarino, movimento, espaço geral e som são elementos estruturais da dança.

Os elementos estruturais do *medium* da dança apresentados por Preston-Dunlop são definidos como os componentes da dança, são eles:

1. Movimento: Relacionamentos, dinâmicas, partes do corpo, ações, espaço.
2. Entorno Visual: Espaço Geral – área da performance, cenários, ambiente.
3. Elementos aurais: Som, silêncio, música, palavra falada.
4. Dançarino: número, sexo, função.

* A tradução da palavra inglesa *medium* para o português é meio. Entre os coreógrafos, na linguagem corrente, é comum o uso da terminologia “o meio da dança”, quando alguém quer se referir ao meio como ambiente de convivência artística. Preferimos usar a terminologia inglesa, conforme aceção de Valerie Preston-Dunlop, que não discute o termo *medium* em si, mas sim o significado do conceito *dance medium*. Esses esclarecimentos tornam-se importantes pois as terminologias “mídia”, “meio”, oriundas da Teoria da Comunicação, vêm se incorporando como metalinguagem verbal das artes. (in COSTAS, 1997).

A proposta de Preston-Dunlop nos permite uma observação geral dos componentes de nosso próprio processo criativo. A adoção da Coreologia como instrumento de análise da dança, ampliou e reestruturou nosso olhar para observar os ingredientes do processo, reconhecendo-os como parte integrante do *medium* da dança. Costas (1997:41) propõe que o olhar analítico envolve a soma da experimentação com a observação consciente e dirigida, assim, cada uma das nossas experiências práticas poderia ser considerada uma tentativa de análise do nexo estabelecido entre movimento e elementos cênicos na criação coreográfica. O coreógrafo ou o bailarino pode focalizar uma estrutura ou subestrutura da dança e segundo Preston-Dunlop, análises podem ocorrer a partir de diversos níveis de desconstrução do nexo estabelecido entre os elementos de uma dança.

... movimento no espaço, criado pelas ações corporais, que por sua vez adquirem qualidades através das dinâmicas, que são visíveis em partes específicas do corpo e que envolvem relacionamentos entre dançarinos e destes com o espaço, objetos, etc. Costas (1997:38)

Segundo a autora, através do método Coreológico, podemos formular eixos para uma análise e com estes elaborar perguntas relacionadas às pontas da estrela. Sobre estes parâmetros analisaremos as características do movimento nas cenas através de perguntas amplas e gerais.

- 1- Como o espaço é organizado, como são dispostos os elementos da cena?
- 2- Quais são as qualidades das movimentações?
- 3- Quais são as dinâmicas?
- 4 – Como os elementos se relacionam?
- 5 – Quais são as ações?

Estas perguntas podem direcionar tanto um roteiro para experimentação, como um roteiro para observação de uma experiência já realizada. No caso específico desta

pesquisa o material foi criado e elaborado para, posteriormente, serem analisados. Porém, como a composição mantém uma característica de improviso, onde o que está elaborado pode sofrer variações, as análises, conseqüentemente, redirecionam a movimentação.

Segundo Andraus (2004:70), o ponto de vista analítico, uma vez que permite um olhar sobre a experiência depois de realizada, serve como ponto de partida para reflexões que podem reformular o que já estava formatado.

Considero possível também que um pesquisador inicie respaldado em um determinado método e, no decorrer do processo, descubra um caminho diferente, inusitado e, no entanto, eficaz, uma espécie de alternativa ao caminho previamente escolhido. Podemos até fazer um paralelo com o fenômeno colocado por Bauman¹², já citado anteriormente sobre a liquidez, onde os elementos se infiltram e possibilitam análises sobre vários ângulos.

4.3 - Jacqueline Smith-Artaud

Faremos também, uma análise segundo os estudos de Smith-Artaud (1992)¹³. A autora define os tipos de estímulos para a improvisação e o motivo coreográfico que se desenvolve a partir destes estímulos. Seus estudos apontam algumas maneiras de se trabalhar a dança como se fosse uma arquitetura coreográfica. Relaciona as seqüências de dança às frases musicais e traça estratégias de construção coreográfica muito interessante para reflexão de obras prontas ou para criação de novas peças. Seguem abaixo, algumas estratégias estudadas pela a autora e que utilizei, nesta pesquisa, para analisar as cenas já construídas.

Estímulos para a improvisação: Tomaremos como estímulo tudo o que possa incitar a atividade criativa. Segundo Smith-Artaud os estímulos podem ser:

¹² IN MIRANDA, R. *Corpo-Espaço – Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. 2008.

¹³ IN COSTAS, A. *Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica*. 1997.

Auditivos: a música e qualquer evento auditivo podem funcionar como estímulo tais como: vozes, ruídos e sons. Estes sons evocam uma série de sensações, lembranças, posturas ou idéias que são exteriorizadas como ações, propostas coreográficas, imagens para as cenas, etc.

Visuais: pinturas, filmes, esculturas, objetos, fotografias e todos os recortes que nosso olho pode fazer do cotidiano.

Kinestéticos: É o movimento estimulando movimento. A agitação dos grandes centros urbanos, o movimento das ondas do mar, a movimentação dos animais, uma coreografia, tudo pode ser usado para a criação de uma dança.

Táteis: A textura de determinados matérias, o contato com elementos de diferentes temperaturas como o gelo e a água quente, por exemplo, podem provocar respostas em termos de movimento.

Ideacionais: O movimento surge com a intenção de representar uma idéia ou uma história. Por exemplo: fome, guerra, alegria, diversão, etc.

Segundo a autora, quando o estímulo está formalmente elaborado passa a ser o motivo coreográfico de onde se desenvolvem células de movimento. E ela cita algumas maneiras de desenvolver estas idéias coreográficas:

Trabalhando sobre as ações – o motivo pode ser repetido exatamente como foi elaborado originalmente ou com pequenas diferenças, como alternância entre as partes do corpo que estão sendo utilizadas, inversão da ação, mudança nos acentos e ênfases da estrutura, modificar os silêncios, etc.

Trabalhando sobre o tempo: Com a finalidade de desenvolver o motivo a partir do tempo, ele pode ser manipulado em sua velocidade (rápido, devagar, acelerando, desacelerando) ou duração, fazendo com que se mantenha por mais ou menos tempo.

Trabalhando sobre o espaço: As variações sobre o elemento espaço são elaboradas nos termos da direção, foco, planos (porta, mesa, roda), níveis (baixo, médio e alto), caminhos no chão, relações espaciais entre os corpos, etc.

A partir disso, é possível desenvolver seqüências de movimento ou frases. As frases são pequenas seqüências de movimento com começo, meio e fim, comparáveis às frases musicais, ou às da Língua falada. Utilizando a organização tradicional da música, podemos relatar algumas formas básicas de organização das seções coreográficas:

Forma binária (AB): é caracterizada por uma seção A seguida por uma seção B contrastante. Cada seção está composta por elementos também contrastantes entre si, mas que possuem algum fator de aglutinação, como por exemplo, o andamento (velocidade) do movimento. Se em A o andamento é lento, em B, por contraste, pode ser muito rápido.

Forma Ternária (ABA): Uma seção A seguida de uma B contrastante e em seguida tem-se a repetição de A; o início e o final são bastante semelhantes dando especial destaque para B.

Forma Rondó (ABACADA): A progressão de várias seções ocorre em seqüência, intercalada por A; aqui existem muitas possibilidades de variações e de desenvolvimento de idéias coreográficas.

Tema e Variações: Forma mais livre, onde o tema é a base para o desenvolvimento da coreografia. As variações podem ser infinitas em termos de ação, tempo e/ou espaço.

Cânion ou fuga: Acontece quando um ou mais temas ou motivos coreográficos são repetidos por um ou mais dançarinos. Esta repetição pode ser tanto harmoniosa, no sentido da organização dos movimentos, ou uma repetição menos organizada, não tão exata, como se cada bailarino se apropriasse do movimento e o fizesse do seu modo.

Forma Narrativa: Algo assim como contar uma história. As seções fluem naturalmente de uma para a outra e são arranjadas como A, B, C, D, E, assim, sucessivamente.

Encontramos finalmente em Smith-Artaud as seguintes estratégias de construção coreográfica:

Repetição: É uma das principais estratégias coreográficas. Pode ser realizada de forma exata, variada, em cânon, contraponto, invertida, parcial, e assim por diante.

Variação e Contraste: A variação de uma idéia coreográfica já cristalizada seria a repetição desta idéia de uma maneira diferente. Já o contraste envolveria o ingresso de elementos novos como um motivo diferente, por exemplo.

Clímax: Definida como o ponto culminante. Uma coreografia pode não ter nenhum ponto culminante. Pode ter um, ficando toda a coreografia armada para realçá-lo. Ou pode ter vários dissolvidos pela dança.

Proporção e equilíbrio: A proporção refere-se ao tamanho e magnitude de cada parte, em relação ao todo. O equilíbrio refere-se à proporção de cada parte.

Transição: Elemento da composição que tem a função de ligar as diferentes partes, em função da coreografia como um todo.

Desenvolvimento Lógico: O desenvolvimento lógico da dança assegura a unificação pela qual cada parte está ligada a uma idéia comum por meio da interpretação do compositor. Se os elementos de construção de motivos, desenvolvimentos, variações, contrastes, clímax ou momentos de brilho, sobretudo, todas as transições forem realizadas com sucesso, então a dança parecerá ter um desenvolvimento lógico, o que produzirá a unidade.

Unidade: É o elemento fundamental da construção. A unidade é a forma final da

coreografia, que a faz ser reconhecida como tal.

Aqui termina a exposição dos parâmetros teóricos que me baseei para pensar a composição coreográfica e sua análise. Seguiremos agora refletindo sobre a estrutura do espetáculo *Ac a so s* e suas variações.



Ensaio na Casa do Alto - 2009

Capítulo V – O Processo de Criação Acasos, análise descritiva

5.1. – Ao Acaso... – O contexto 1



Estréia de *Acasos* no Sesc-Tijuca, outubro de 2004.

Este processo de criação iniciou-se por uma série de acasos que possibilitaram sua realização e permearam sua trajetória. As condições para produzir o trabalho foram acontecendo por vários motivos, sem que fosse programada uma estratégia.

Como foi dito, eu estava no Rio de Janeiro há mais de um ano e fazia muitas aulas, mas não conseguia emprego algum e começava a me preocupar com o cenário que minha profissão apresentava: muitas turmas de dança contemporânea já formadas, com professores conhecidos e seu público cativo; e as companhias que me interessavam na época, tais como Lia Rodrigues Cia de Danças, DaniLima e Staccato não precisavam de bailarinos naquele momento ou, eu não apresentava o perfil que eles queriam.

Foi quando decidi fazer um curso de Pilates para dar aulas. Havia muita demanda para esta atividade, a cada semana um novo estúdio se abria. Antes mesmo de terminar o curso os professores me convidaram para substituir algumas aulas e logo depois já fazia parte do quadro permanente de professores. Este emprego foi fundamental para que eu pudesse realizar o projeto *Acasos*.

Com uma imensa energia de recém-formada, querendo usar os conteúdos da graduação, fazendo aulas com diversos profissionais*, surge um convite da diretora de Teatro, Ana Kfoury, com quem eu estava fazendo um curso, para apresentar um solo no Sesc Tijuca – mostra “Experimentos”.

O convite foi aceito sem pestanejar e ela me perguntou subitamente:

“ – Qual o nome do seu trabalho?” , ao que eu respondi mais subitamente ainda: - Acasos. Estava batizado o trabalho que ainda não existia.

A partir deste convite, foram 4 meses para estruturar uma apresentação. Tempo muito curto para um processo de criação e hoje, resgatando este processo e escrevendo sobre ele, isso se confirma uma vez que, o que foi apresentado naquela mostra foi apenas um esboço do que seria trabalhado durante o próximo ano.

Convidei dois amigos para trabalhar comigo, um músico, Daniel Ruiz e uma bailarina, Dora de Andrade. Ambos integravam o *Acaso um Grupo?*, coletivo de artistas que fundei ao lado deles, da artista plástica Anik Meijer-Werner e de outros

* Esther Weitzman, Denise Stutz, Maria Alice Poppe, João Saldanha, Cristina Moura, Andrea Jabor, Paulo Marques, Paulo Caldas, Ana Kfoury e Luiz Mendonça.

bailarinos itinerantes. A partir do trabalho *Acasos*, neste coletivo participei de um intenso trabalho de criação coletiva, realizando projetos em diversos formatos como performances, espetáculos, vídeos e instalações, e que muito contribuiu para que eu experimentasse o diálogo com diferentes linguagens artísticas.

No processo do espetáculo *Acasos*, Daniel Ruiz ficou então responsável pela trilha sonora original e a executava ao vivo e Dora de Andrade responsável por acompanhar os ensaios e manter o que se pretendia na concepção do espetáculo. Anik entraria mais adiante assinando o figurino do espetáculo. Como os dois faziam parte da UFF, Universidade Federal Fluminense, ela como professora e ele como aluno, foi fácil conseguir uma sala para ensaiar na universidade, mas pela distância não era viável ensaiar lá todos os dias. Por isso, precisávamos de outra sala para complementar os ensaios. Como naquele momento eu estava dando aulas de Pilates de segunda a sexta, sete aulas por dia, pude alugar uma sala, duas vezes por semana, 4h por dia, no centro do Rio, por 250,00 reais por mês.

A sala da UFF tinha o chão de madeira corrida, com grandes frestas entre elas, o que não é ideal para a dança. Como era uma sala de aula, quando chegávamos, nosso aquecimento era tirar as mais de 50 cadeiras, com braços, do centro da sala e empilhá-las nos cantos. Evidentemente, ao final do ensaio, colocávamos tudo em seu devido lugar. Havia 3 portas grandes e antigas que deixavam a sala bem arejada. Era possível deixá-las abertas porque no horário que ensaiávamos não havia muitas pessoas transitando e o barulho não incomodava. O caminho da Tijuca, onde eu morava, até a Universidade (UFF) era longo. Quinze minutos andando até o metrô, mais 15 minutos até a estação Uruguaiana, mais dez minutos andando até a Praça Quinze, onde eu pegava a barca que leva mais 20 minutos para atravessar a Baía de Guanabara até Niterói. Do outro lado, já em Niterói, mais quinze minutos andando até o Departamento de Artes e Cinema da UFF onde eu ensaiava.

A outra sala, que aluguei no centro do Rio, era dentro de um espaço chamado Condomínio Cultural, sede da Cia Mistérios e Novidades, onde outros grupos alugam para ensaio. Tais como: Lia Rodrigues Cia de Danças, Arquitetura do Movimento/Andrea Jabor, Denise Stutz, entre outros.

O espaço é lindo mas, abandonado. Merecia uma grande restauração, um

casarão antigo, enorme, com dois andares; na parte de cima ficava um tablado de madeira com linóleo* e uma grande área com chão de tacos ao redor. O teto era precário e, muitas vezes, vimos pedaços de concreto cair e um grande buraco ia crescendo. Os ratos eram companhias frequentes e andavam pelas vigas de madeira do grande casarão. O barulho era uma mistura de muitas pessoas na rua, auto-falantes anunciando produtos, os sinos da igreja e muita música do camelódromo ao lado.

Era uma região com muitos moradores de rua e que depois das seis da tarde, quando o comércio fechava, ficava pouco iluminada e não era aconselhável andar sozinha. O trajeto até lá era menor, somente os quinze minutos andando e mais quinze de metrô, que ficava um pouco tenso na hora da saída porque já estava escuro e geralmente estávamos com equipamentos de som e, às vezes, com câmera filmadora.

5.1.a – Fases na criação coreográfica:

Fase 1 :

Estávamos em julho de 2004 e o processo criativo da primeira versão de *Ac a so s* começou com data marcada para estréia e me obrigou a traçar um cronograma ideal para que o projeto fosse realizado, mas irreal no sentido de impor um tempo exato para as fases se desenvolverem.

Criar um esboço de cenas, imaginar o que se tem a dizer sobre *Ac a so s*, a partir das minhas histórias e minhas referências artísticas como eu poderia fazer este espetáculo? Imaginei tudo isso em 20 minutos, o tempo que durava o trajeto do Rio a Niteroi onde eu iria me encontrar com minha parceira Dora de Andrade que convidei para co-dirigir o trabalho. Então, durante o trajeto da barca comecei a estruturar mentalmente tudo que pensava fazer. Eu havia escolhido, algumas fotos que tinham, para mim, um encadeamento. Estas imagens me causavam sensações sobre que qualidades de movimento que eu poderia trabalhar. A elas, fui acrescentando alguns poemas que eu mesma criei, depois, as qualidades de movimento que elas me

* O linóleo só existia porque a Lia Rodrigues Cia de Danças, que é uma Cia bem estabelecida, estava ensaiando lá porque, teve que sair do local onde ensaiava, o Teatro Villa Lobos, que sofreu uma inundação em 2004 que acabou com suas 3 salas de ensaio no subsolo.

inspiravam e a disposição deste esboço no espaço.

Algumas imagens e alguns poemas eram muito fortes para mim e o que fiz foi internalizá-los e procurar formas, sensações e vozes que dialogassem com estas que tanto me inspiravam. Eu não as representava mas procurava um pouco de mim naquelas páginas e buscava o que me chamava atenção, as vezes uma cor, um ângulo, uma palavra, para criar outra coisa, uma cena com muitas outras associações. Hoje, refletindo sobre este primeiro momento, percebo uma ansiedade enorme da minha parte, eu praticamente cheguei com tudo pronto e em seus devidos lugares.

No ensaio, propriamente dito, experimentei a estrutura, que acabara de criar, e apresentei uma composição, com base nestas características e na técnica da improvisação com duração de aproximadamente 40 minutos. A presença da Dora, minha parceira desde os tempos da graduação, foi fundamental para a continuação do trabalho e resgate do que eu havia mostrado, ela foi muito generosa no olhar e apontou na estrutura as partes mais fortes e que mereciam trabalhar mais. Uma câmera filmadora teria ajudado muito também e seria muito bom comparar aquele primeiro dia e a composição de hoje mas não fazia parte das nossas condições de produção.

Dora observou, anotou e destacou coisas a serem desenvolvidas. Tivemos uma longa conversa. Falamos do roteiro que havia se estabelecido já no primeiro dia e distinchamos cena a cena o que seria trabalhado. Optamos por abraçar o roteiro apresentado e por isso, não tivemos uma fase que fosse de criar cenas e deixar que surgisse uma ordem para elas, fomos diretamente esmiuçar o roteiro estabelecido.

Fase 2:

Parti então, da estrutura que havia concebido nas barcas, Etapa importante para conhecer a composição que já havia criado e principalmente, para perceber suas partes, onde estavam as mudanças de dinâmica e tônus e também, para traçar as melhorias que poderiam acontecer. Durante esta fase, Daniel, que acompanhava alguns ensaios, ia compondo a trilha, sugerindo sons, idéias e textos para a peça.

Então, trabalhei cena por cena pensando, para cada uma delas, uma dinâmica e uma espacialização, deixando bem claras suas características rítmicas, espaciais e sua intenção em relação ao que se pretendia comunicar. O desenvolvimento do trabalho

seguia mais para o da composição coreográfica do que para a improvisação. Somente uma cena lidava mais com a improvisação mas, mesmo assim, a partir de movimentos e palavras já definidos, o encadeamento dos movimentos e a sonoridade das palavras eram o espaço para o improviso.

A improvisação, como instrumento poderoso de transformação, foi muito usada e como eu já tinha uma estrutura de movimentos, a improvisação era sempre sobre possíveis variações sobre aquele material. Ou seja, o estímulo, ou motivo, para o improviso era o próprio movimento, o que foi nomeado, por Smith-Artaud, de estímulo Kinestésico.

Os ensaios foram evoluindo, as cenas ficavam cada vez mais claras. Inspirados pelo livro, pensávamos em um figurino feito de papel, pela delicadeza de algumas páginas e pela fragilidade que o papel apresenta. Chamei então uma amiga, artista plástica, Anik Meyjer Werner, Venezuelana, que produziu uma linda saia, bem complicada de montar e costurar e por isso só poderia ser usada no dia da apresentação porque provavelmente ela se rasgaria e nos faltaria tempo e dinheiro para fazer outra.

O uso da voz era frequente nas cenas e para me ajudar neste trabalho chamei o ator e cantor Max Costa que havia conhecido durante a graduação, na Unicamp, e estava morando no Rio naquele momento. Mostrei a ele o que já havia construído e ele preparou algumas aulas para potencializar o uso da voz.

A iluminação só foi pensada e feita no ensaio geral, já no teatro do Sesc, com o técnico da casa. Como havia uma peça teatral em cartaz na mesma sala, na mesma época, tínhamos que aproveitar o que já estava montado e mais dois refletores que não foram usados. A partir destas limitações, desenhamos nossa luz. Certamente, se tivéssemos mais opções o desenho seria outro.

Fase 3:

O tempo passava e eu não podia experimentar tudo que gostaria então, até meados de setembro fechei, com o material levantado durante os laboratórios, a primeira composição do espetáculo Acasos. Esta composição manteve a ordem da estrutura que eu havia proposto no primeiro ensaio. Penso que esta ordem de cenas já havia se estabelecido nas barcas, com as fotos e poemas. Não foi programado manter a ordem

das cenas, mas ao término do trabalho, aquele encadeamento primeiro me parecia o melhor naquele momento.

Esta fase inaugura a época de ensaios. Afinação entre os elementos que compoem a cena; entre as cenas e entre a composição com a trilha. Muitas repetições. Esta fase é bastante difícil porque tem que se assumir uma conclusão para o trabalho, mesmo que seja só para uma apresentação. Aí começam várias crises, naturais, onde a incerteza sobre o que está pronto invade o ambiente e deixa a todos inseguros. Fazendo um paralelo sobre os conceitos já citados, nesta fase, o pensamento rizomático começa a se estabilizar como lógica arbórea, uma vez que a estrutura coreográfica se firma e a abertura para variações cessa.

Fase 4:

O dia da apresentação. Todos os colaboradores estavam no teatro desde cedo, montamos a luz, o equipamento de som, ensaiamos, descansamos, ensaiamos e já estava na hora do público entrar. Todos os nossos convidados compareceram. Enchemos a casa, que não era muito grande, mas este fato foi muito importante para o grupo e trouxe muitas, opiniões e contribuições para a continuidade do trabalho.

5.1.b - Observações:

Podemos observar, que o processo era composto por várias partes, assim como o livro, como o caminho para o ensaio e como as contribuições que vinham de pessoas diferentes que tentavam convergir para um contexto. O que hoje podemos verificar, de acordo com nossa hipótese, a maneira como o trabalho se iniciava já apontava uma estética para o espetáculo. Um livro, uma estrutura de movimentos, a improvisação e as milhares de referências que já citamos, eram as partes, que a partir daquele momento, iriam se entrelaçar para criar a tessitura da Composição. Fechamos este primeiro ciclo no dia 29 de Outubro com um espetáculo de 50 minutos. Ao final deste ciclo chegamos a algumas verificações:

- O limite, que tentei trabalhar durante os laboratórios, foi trabalhado através da repetição, o que gerava cansaço e rápida codificação dos detalhes do movimento.
- O cansaço leva à transformação da respiração e do tônus corporal; solicita do corpo uma reorganização para se adaptar à proposta.
- Com a repetição das estruturas ou de apenas um movimento, a mecânica fica clara e podemos trabalhar nas sutilezas, o que acarreta as vezes, na modificação da estrutura.
- Nesta primeira fase do trabalho a ansiedade de definir logo todas as cenas, como se já soubessemos tudo sobre aquele material, é inevitável. Assim, a investigação tem ciclos de eficácia (que variam de processo a processo), ora estamos encantados com as possibilidades que o material nos apresenta e ora não enxergamos nem uma sequer. Recentemente, conheci um termo que é bem pertinente para estes momentos: ciclos críticos. Um processo de criação passa por diversos ciclos críticos*.

5.2 – Desdobramentos em Acasos – O contexto 2

“... reconstruir de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os”
Ítalo Calvino

Após a primeira apresentação pública, com a composição recém-formada, muitas questões foram apontadas, tanto pelo público, quanto por mim que executava o roteiro. As dúvidas eram em relação ao tempo de algumas cenas, transições entre elas e sobre o uso da voz. A próxima versão começaria a ser trabalhada a partir destes pontos.

O próximo problema para a continuidade do trabalho era o local de ensaio. A sala da UFF era muito longe e os horários disponíveis não eram os melhores; a sala do Condomínio Cultural era muito cara e eu precisava de uma estratégia rápida para voltar a trabalhar e não ter que pagar por isso.

Foi quando eu e o coletivo *Acaso um Grupo?* fomos contemplados com o Projeto

* Termo usado pelo professor Jorge Vieira Albuquerque nas aulas do Programa de Especialização “Estudos Contemporâneos em Dança” UFBA, 2006 que define as fases de um evento e que dentre estas fases, os eventos sempre passam por uma crise onde o desenvolvimento é desacelerado.

Corpo Coletivo do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. O projeto consiste em ceder salas de ensaios para Companhias ou Grupos, durante 6 meses e como contra-partida pede que o grupo ministre uma oficina à comunidade, além dos relatórios de ensaios e apresentação na Mostra do Corpo Coletivo.



Acasos, Centro Coreográfico do Rio, 2006.

5.2.a - Fases na re-construção coreográfica

Definidas as condições iniciais, o trabalho de re-estruturação seguiu a partir de pontos claros levantados a partir da estréia do trabalho.

Fase 1:

Como a primeira versão do trabalho deveria atender ao formato da Mostra e assim, deveria ter 50 minutos, cheguei a conclusão de que, de fato, algumas cenas poderiam ser mais enxutas, algumas transições eram desnecessárias e que a síntese era um bom objetivo para esta nova etapa. Concordamos que o primeiro ponto a ser trabalhado seria o tempo das cenas e criamos algumas propostas para trabalhar isto:

a partir da estrutura existente, improvisar novas combinações com tempo (minutagem da cena) diminuindo gradativamente até que restasse apenas o mais importante para aquela parte. Neste exercício as escolhas são feitas muito rápidas, o corpo vai resolvendo o melhor caminho para ligar uma idéia a outra e aqueles movimentos que faziam tanto sentido dentro da estrutura são descartados e uma nova combinação se forma. Aqui foi construída uma nova base de dados, ou movimentos.

Fase 2:

Com a nova base de dados formada, o próximo trabalho é de Refinamento deste material com foco em: Espacialização - dispor de outra maneira os elementos (células de movimentos e ações) no espaço; Cortar transições entre as cenas afirmando suas partes e valorizando a mudança rápida e seca de uma cena para outra. Ampliar e transformar o uso da voz, experimentar em outros momentos e explorar mais tonalidades. Pensar a iluminação foi fundamental nesta fase porque definiu, de fato, cortes secos nas cenas que antes não aconteciam, isso fez com que as cenas ficassem mais divididas e se mostrassem mais fortemente como pedaços sem ligação.

Fase 3:

Uma nova estrutura foi montada e fechamos um trabalho mais enxuto de 25 minutos. O trabalho agora era de ensaio, repetição e incorporação da nova composição.

5.2.b – Observações

Considero esta nova composição, a estrutura de movimentos e cenas, a matriz que pode ser desdobrada, como já foi dito, em termos de dinâmica, espaço e tempo. No próximo tópico descrevo as cenas que perduram na peça e que são combinadas de várias formas. Estas cenas podem ser vistas no vídeo em anexo.

As combinações coreográficas dentro da cena e entre elas são inúmeras. Optar pelo sorteio da ordem das cenas, antes do espetáculo foi optar também, por uma estrutura coreográfica maleável, e que se modificasse com o passar do tempo.

As mudanças a partir daquele momento seriam constantes, por mais que eu

ensaiasse as cenas separadamente ou em alguma sequencia aleatória, a cada sorteio um novo roteiro seria dançado. As condições de trabalho mudaram muito desde o começo da pesquisa, em termos de espaço, tempo. Isso consequentemente modificou a estrutura da Composição:

Versão 1	Versão 2
•Palco: Arena •Duração:50' •Cenas ligadas por transições •Iluminação como ambientação sem efetiva influência na composição. •Espacialização: em todas as direções o tempo todo •Encadeamento fixo de cenas	•Palco: Italiano •Duração: 25' •Sem Transições - Corte seco de uma cena para outra •Iluminação recortando o espaço e marcando o fim e inicio de cada cena. •Espacialização: mais frontal – uso ainda das direções, porém, para ser visto de uma frente. •Encadeamento aleatório de cenas.

Foi muito difícil assumir todas estas mudanças, primeiramente por causa dos cortes, algumas cenas sumiram, outras se juntaram e trocaram de nome e todas elas eram independentes não precisavam de determinada cena antes ou depois; como se fossem micro-histórias contadas pela mesma pessoa. A questão do encadeamento aleatório das cenas reforçava a idéia de que muitas possibilidades são possíveis e que cada combinação de cenas redimensionava o significado do trabalho, ao mesmo tempo que me fazia pensar que algumas junções funcionavam melhor que outras e a vontade de fixá-las de novo era persistente.

Como intérprete da composição posso afirmar que minha abordagem dos trabalhos e quase sempre visando uma composição, de escolher o melhor espaço, as quebras de ritmo e o encadeamento. Até mesmo quando improviso tenho no corpo estes parâmetros de organização coreográfica. Desta forma, pra mim o desafio maior foi encarar o sorteio da ordem das cenas, que aconteciam um pouco antes da apresentação, justamente, para não dar tempo de e pensar em outra possibilidade de

encadeamento para composição. A partir daí eu trabalharia variações sobre a composição.

5.3 – Descrição analítica das cenas

Seguiremos agora descrevendo as cenas da composição e traçando suas características, enfocando os estímulos visuais trazidos para o trabalho, os textos e a movimentação.

Cena 1: Branca

O poema do Livro ET EU TU*:

Tã o bran
c a quan
to trans
parente

tã o fria
que fos
for
ecente

transpira
quanto
transpar
ece?

parece
dis
sol
ver-se

num
esp
elho
quente

* O livro não possui numeração de páginas.

O poema criado para Acasos:

Branca, Fria, Transparente
Transparente transparece
Branca Fria Transparece
Fria Fria Transparente
Transpira Quanto
Transparece Quando
Lá lá lá lá lá lá lá lá
lá

Este texto foi criado durante as improvisações desta parte, busquei destacar as palavras que mais me atingiam e brincar com os significados e a sonoridade delas. Gostei mais das experimentações com as sonoridades e resolvi não pensar nos significados para unir uma à outra. É claro que o significado continuava ali, mas não foi a linha condutora da composição desta parte. A investigação da sonoridade que cada palavra escolhida trazia me encantava bem mais.

A Movimentação:

Tudo começou com um gesto das mãos juntas em ondulação como se estivesse manipulando delicadamente o ar. De tanto repetir, meu corpo começava a variar algum aspecto daquele gesto, estas variações iam complementando o gesto inicial.

Durante os ensaios, algumas características iam se definindo: O andamento ou a cadência dos movimentos era sempre contínua, não possuía acelerações e desacelerações. Os movimentos eram dançados num tempo contínuo, sustentado e com qualidade ondulada.

Este procedimento se repetiu muitas vezes sempre a partir da técnica da Improvisação. Com a repetição, alguns gestos, movimentos ou transições voltavam a ocorrer, sem que eu programasse conscientemente, mas talvez, os escolhesse inconscientemente durante o improviso e os guardasse em algum lugar no corpo para serem usados de novo.

Portanto as escolhas feitas para a composição se estabeleceram e definiram o

lugar no espaço que a cena ocupava. A cena Branca ocupava a linha da frente do palco, quase no procênio, paralelo à platéia; nível espacial utilizado foi o médio.

Cena 2: Lilás

Esta cena é formada por perguntas. Perguntas que não são respondidas, assim como várias questões que nos aparecem durante o dia-a-dia e que, da mesma maneira que surgem, desaparecem, pelo frenesi do cotidiano.

Os poemas do Livro ET EU TU:

Aonde a porta pensa que vai?
O que a janela está olhando?
Porque o teto não cai?
O que a parede está esperando?

Repara no lilás
da teta
e no verde escuro
da parte íntima
da buceta
o bojo das nádegas
de azul redondo,
vê?

O poema criado para Acasos:

O texto foi livremente inspirado em dois poemas do livro que questionam coisas sobre a foto, mas que não estão de fato na imagem. As perguntas incitam o leitor a imaginar tais coisas.

Resolvi criar então um texto e uma cena que causasse isso. Criar uma cena que mostra uma coisa, mas se refere à outra que não está ali.

A primeira versão da cena era bem simples com um movimento apenas, ou uma postura, eu apontava um lugar da platéia e perguntava se eles enxergavam tal coisa.

Depois de apresentar algumas vezes fui sentindo que a cena trava da questão

muito obviamente, entregava o jogo de uma só vez e talvez, como era muito rápida e objetiva, nem conseguia estabelecer o jogo.

Comecei a reelaborá-la nos ensaios. Retomei as improvisações e outros movimentos foram surgindo para a mesma pergunta até que, o músico que assistia todos os ensaios para criar a trilha de acordo com o desenvolvimento das cenas, escreveu um poema.

Gostei muito do texto e para trabalhá-lo usei procedimentos de repetição, inversão e segmentação da ordem proposta pelo músico, e combinei com as novas variações de movimento que havia construído com estes mesmos procedimentos na improvisação.

Algumas junções foram recorrentes e estas permaneceram para formar a composição da cena. Assim, o texto que foi usado ficou assim:

Re para no azul turquesa da pele
No amarelo ovo dos olhos
No peso da tua voz
No Lilás do cabelo
No grito do sovaco
No vão entre nós

A movimentação:

A estrutura de movimentos, como já foi dito acima, foi se estruturando a partir dos procedimentos de desconstrução do movimento da primeira versão e sua reelaboração; a partir disso, o uso das estratégias da repetição, inversão e segmentação da frase coreográfica usando a técnica da improvisação. Daí então, a composição se formou com as estruturas que mais ocorreram durante o improviso.

É composta por apenas cinco movimentos que acompanham as perguntas. A execução é bem gestual e econômica. O espaço utilizado é o canto direito do palco perpendicular à platéia.

Cena 3: Através

Esta cena é um jogo entre palavras soltas, escolhidas do livro, investigação da sua sonoridade trabalhada na voz/corpo e brincadeira com os significados destas palavras isoladamente e quando postas em cadeia numa cena.

A cena trabalha com várias palavras soltas e um movimento para cada uma delas. O primeiro trabalho foi criar formas de movimento para cada palavra, não necessariamente correspondente ao seu significado. Algumas formas eram livres associações com a palavra ou formas criadas através da sensação que a sonoridade causava no corpo.

O Poema: neste caso, **As Palavras:** Casa – Caso – Casual – Trave – Trato – Contrato – Atraso – Atrasou – Verso – Susto – Assusto – Cangaço – Inchaço - Devasso – Aço - Através – Atravesso – Algo – Atrás

A Movimentação:

Através da improvisação fui experimentando criar formas para as palavras que ia dizendo. Criei muitas formas para uma só palavra e trabalhava algum tempo nestas formas dizendo a mesma palavra com vários timbres e tons. Depois, escolhia o movimento que mais me interessava com sua respectiva palavra correspondente. A maneira como a palavra seria dita ficou em aberto, deixando aí um espaço para o improviso na fala que poderia ou não modificar o movimento.

Esta é a cena mais aberta da composição, tanto pelo uso do espaço, quanto por sua estrutura coreográfica. A iluminação nesta parte propõe um ambiente sem recorte, todos os corredores estão ligados o que provoca algumas sombras no chão no espaço entre eles.

Como a cena é um jogo entre palavras e movimentos correspondentes, o deslocamento e percurso variam de apresentação a apresentação.

A movimentação tem como característica a precisão das formas com o uso do fator peso mais forte, mas não tanto. O espaço direto, a fluência controlada e o tempo súbito, usando os termos labanianos. O jogo fica mais rápido e as formas ficam mais súbitas e menos formais até não se reconhecer mais nenhum movimento do início da cena, a voz acompanha o processo até ficar só um som fino e espaçado.

Cena 4: História

Esta cena é uma proposta de quebra nas estruturas de luz, som. Criar uma cena com o mínimo de recursos possível.

A idéia é contar uma história, uma situação cotidiana, de forma descontraída, sem iluminação específica, sem som e bem perto do público.

A história trata da situação do bailarino independente, que tenta sobreviver da sua arte, que tem que se atualizar, ver espetáculos e fazer aulas. Não é sobre nenhum bailarino específico, mas sobre muitos que tentam todos os dias um lugar ao sol.

Esta questão foi levantada durante o processo de criação do espetáculo justamente por suas condições de trabalho e foi fundamental refletirmos sobre como as produções artísticas estão comprometidas com os meios de produção.

Se a hipótese da pesquisa sugere que os componentes do processo já apontam para um resultado estético, temos que considerar as condições de trabalho como fatores extremamente importantes no desenvolvimento da Composição Cênica. Portanto, como era um assunto recorrente no meu dia-a-dia de trabalho, achei que poderia abordá-lo artisticamente na composição.

O poema: Não existe um texto fixo, apenas o assunto de querer sobreviver do trabalho com arte.

Esta cena não tem referência de fotos do Livro ET EU TU, mas às ruas do centro do Rio, estreitas, lotadas e sujas são o ambiente que incitaram a história. Não existe uma movimentação apenas gestos bem conhecidos do cotidiano.

A Movimentação:

Como a cena não possui uma movimentação, podemos falar aqui sobre posturas e gestos que orquestram os diálogos do cotidiano. Ellen Goldman é uma das estudiosas das pesquisas realizadas por Laban. Ela aplica estes estudos a empresários - executivos, para abordar as lideranças no corpo; e também à bebês que estão formando seus primeiros movimentos. Segundo Goldman (1994:7) os gestos se diferenciam das posturas. Os gestos são realizados com partes do corpo e são

sustentados pela postura que é uma ação do corpo todo.

A presente cena é composta de uma postura comum. Apoiada nas duas pernas, mas com peso maior em uma delas; e vários gestos com as mãos que tentam ilustrar a narrativa.

Cena 5: Casa

O poema criado para Acasos:

Co nstro i, c o nstro i, c o nstro i
d ispa ra
c o nstro i, d ispa ra
Pa ra !

Foi a primeira vez que a casa caiu
achei que não fosse agüentar...
até que a gente percebe
que do chão não passa
não passa, não tem jeito,
não passa.

A Movimentação:

Para esta cena os motivos coreográficos foram as idéias de construção e desconstrução. Primeiramente pensei nas palavras e seus significados e, a partir daí, comecei a explorar movimentos que pudessem representar essa idéia. As explorações foram caminhando pela estrutura anatômica do corpo, ou melhor, pelas articulações e suas possibilidades. Este estudo a partir das articulações permitiu um aprofundamento das idéias, uma vez que, concretamente se construía uma forma, e imediatamente, iniciava-se sua desconstrução, ora pelo caminho inverso ao da construção, ora por outros.

A desconstrução nada mais é que outra construção, diferente da primeira e não, necessariamente, oposta a ela. As variações de movimento podem ser feitas através do recurso da oposição, criando movimentações contrastantes e se distribuindo no espaço

de forma semelhante.

O espaço é recortado pela iluminação formando um quadrado no chão, do lado direito (para quem olha o palco), no meio (em relação à profundidade). O deslocamento acontece em linhas retas, em varias direções dentro do quadrado.

A movimentação não é fluida, é segmentada e precisa, com peso forte; fluência controlada, tempo súbito e espaço direto.

Cena 6: Morto

O poema criado para Acasos:

Nã o m o r r a m a s s e m o r r e r
Nã o s e m o v a , s e m o v e r
Nã o s e v i r e d e c o s t a s ,
S e v i r a r , s e v i r a
s e v i r a

Nã o m o r r e nã o
Nã o s e m o v a
Nã o s e m e x a
Nã o s e v i r e ,
d e l a d o ,
d e c o s t a s ,
nã o , nã o

M o v e
M e x e , m e x e
C o r r e , m o v a , m o r r e
M e x e
M o r r e
C o r r e
M e x e , m e x e , m e x e

A Movimentação:

A movimentação desta cena começou a ser construída a partir do texto recriado. O texto trata da morte, mas com certa ironia, ou chiste. Ou, pelo menos, foi a

abordagem que gostaria de dar a ele. Portanto, a movimentação é um pouco exagerada e dramática. O texto é falado como se fossem instruções a um morto, o que ele deve fazer quando estiver no caixão, assim, a movimentação acata às instruções e depois se apropria delas e brinca com o tema, abstraindo-o, recortando-o.

A iluminação propõe um retângulo pequeno, parecendo um caixão no lado esquerdo, no meio do palco. Depois os corredores vão se abrindo e o espaço fica um pouco mais aberto.

A Movimentação tem como qualidade a segmentação das partes e os diversos apoios das partes do corpo no chão. O tempo é sustentado; a fluência, controlada; o espaço, direto e o peso leve.

Cena 7: A diferença no Lilás

O poema criado para Acasos:

Percebe quando explodo?
Para onde te conduzo?
Quando te uso?
Vê?
Vê?
Nota a diferença?

A movimentação:

Esta cena é um resgate da cena 2 – Lilás. A necessidade veio do texto, que insistia em volta nas improvisações e senti que faltava uma parte, mas que não estaria junto com a primeira parte. A movimentação é também uma continuação, com mais fluência e em tom de fim, deixando rastros, reminiscência, reticências.

A disposição da cena é igual a cena 2 Lilás: espaço recortado pela luz, com o corte no canto esquerdo (para quem olha o palco) em um grande retângulo que vai da frente até o fundo do espaço cênico. O bailarino transita pelo nível alto e médio e o

deslocamento é da frente para o fundo do palco em linha reta.

A movimentação é fluida e com acelerações e desacelerações, menos constante. O espaço é direto e a fluência, um pouco mais livre.

5.4 – Outros Arranjos...



Ensaio na Casa do Alto - 2009

Gostaria de ressaltar que esta divisão da composição em versões, serve apenas para sinalizar o contexto em que o espetáculo se modificava. Com a entrada no metrado, o contato com a orientação e os vários trabalhos que iam se construindo paralelamente a este. Senti que poderia desenvolver estruturas improvisatórias a partir das cenas do espetáculo, que poderiam ser usadas em aulas de dança ou como estudo de variações das cenas.

A questão com que a composição lida são as inúmeras maneiras de um evento acontecer, e durante o processo vamos escolhendo um, dentre os muitos caminhos que podemos seguir. Por exemplo, posso variar na composição, o tempo das cenas e sua disposição no espaço. A cena 5: Casa, que começa com uma tentativa de se agarrar nas paredes e ir escorregando, a idéia de não agüentar e ir para o chão. Isso pode acontecer repetidas vezes, de vários jeitos, em muitas velocidades, ou, de uma vez só, bem lento. Enfim, escolho, dentre várias possibilidades, uma maneira de fazer.

Neste trabalho vim exercitando o desdobramento das cenas, percebê-las sob pontos de vista diferentes e propor dinâmicas diferentes, transformando a cena em algum aspecto. Ou seja, como na frase de Calvino, “são formas e seqüências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no tempo e no espaço”, foi desta forma que tratei o material cênico levantado no começo do processo, em 2004 e que venho todo este tempo redistribuindo de modo bem irregular no tempo e no espaço.

E como acontece esta reconfiguração? Como já falamos anteriormente, através da improvisação, o bailarino pode trabalhar com seus limites para transformar seu fazer artístico. Transformação de tudo, cada respiração, cada movimento do corpo, cada intenção, emoção que for percebida, com todos os sentidos, é transformada e recriada em algum dos seus aspectos.

Tenho a sensação de que, pela natureza do trabalho, dar muita atenção ao ambiente e aos estímulos que ele apresenta deixa o trabalho muito vivo e em constante transformação e vai de encontro com a necessidade deste processo acadêmico de pesquisa com início meio e fim. A composição se opõe ao fim, ao formato.

Decidi então, expor esse argumento de que a natureza do trabalho é ir se atualizando com seu ambiente e se transformando em cada lugar que é apresentado. Portanto, a composição que apresento (anexo DVD), como parte desta dissertação, é uma das possibilidades de arranjo que a estrutura de *Acasos* possibilita. Podem modificar esta estrutura: outras propostas, outro intérprete, outro figurino, etc.

No trabalho, com minha orientadora, sobre a estrutura, ela fez algumas propostas e fomos experimentando as interferências destas modificações na composição.

5.4.a - Descrição de outras propostas de trabalho para as cenas e suas respectivas interferências na composição:

Cena 1 – Branca

Propostas:

- Incluir pausas na frase coreográfica e no canto.
- Levar alguns movimentos, e seu acompanhamento vocal, ao seu extremo em termos de tamanho e direções no espaço.
- Acelerar a frase e retornar ao tempo de início.

Interferências na composição:

Esta cena era executada em tempo constante, sem acento algum. As novas propostas mudaram a dinâmica da cena com a inclusão de pausas; proporcionaram uma variação de velocidade na movimentação, com acentos em alguns movimentos; manteve-se a frase coreográfica original, ampliando em alguns momentos, o tamanho do movimento ou mudando sua direção no espaço.

Cena 2 – Casa

Propostas:

- Ir construindo o texto aos poucos na cena, soltando pedaços desconectados das palavras.
- Engasgar em algumas sílabas e em alguns movimentos criando repetições e aproveitando para mudar de lugar para sair da repetição.
- Neste segundo lugar, dizer o poema todo. Seguir as movimentações com pequenas intervenções da música (alternância de volume).
- Com o auxílio da iluminação, criar mais 3 quadrados de luz (a composição anterior acontecia em um quadrado de luz) e brincar um pouco com a saída da luz, dançar no escuro, errar a luz, etc.; até que estejam todos os quadrados acesos, incluir uma corrida, um lapso de alegria, de inocência, com saltos antes de parar e dizer que a casa caiu.

Interferências na composição:

Esta cena era mais curta e mais direta, o texto era dito de uma vez, as propostas proporcionaram uma desconstrução no texto, nas palavras e na movimentação, como se o ambiente desta cena fosse montado aos poucos; A iluminação também está em jogo para recortar a cena, assim como as palavras e o movimento estão cortados. Quando o texto aparece inteiro, a iluminação já está estabelecida e a coreografia ganha o espaço todo e não fica mais localizada dentro do quadrado.

Cena 3 – Lilás

- Nenhuma sugestão para esta cena.

Refletindo sobre o que já havia escrito sobre esta cena, me parece que ela tem sua lógica própria, e sua repetição dentro do espetáculo da mesma forma, não sofreu alteração.

Cena 4 – Através

Propostas:

- Experimentar de outras formas o texto e a movimentação, para alterná-las dentro da cena: 1º normal (versão antiga); 2º mais lento; 3º pedaços de palavras e movimentos e uso dos níveis.
- Dividir os grupos de palavras que são utilizadas nesta cena nos três grupos descritos acima.

Interferências na composição:

O jogo com as palavras e os movimentos ganhou mais velocidade e variações. Trazer o significado da palavra para a fala, por exemplo, “inchaço”, buscar a sensação de inchaço e coloca-la na voz e na maneira que se fala a palavra, deu mais qualidade a cena; Dividir os grupos de palavras a serem ditos também criou na cena, três momentos de jogo com as palavras, com dinâmicas diferentes.

Cena 5 – História

Propostas:

- Respirar, caminhar até os ingressos, pegá-los e ir dispendo-os no espaço criando algumas das situações presentes na historia xixi, a rua, as pessoas, lembranças de algum espetáculo.
- Depois que os ingressos estão todos espacializados, vai até o público e começa o texto.
- Descoordenar a narrativa, propor as situações e as emoções correspondentes. Ressaltar mais as emoções do que a história em si. As emoções são: angustia, choro, disposição...

Interferências na composição:

Esta cena começava diretamente com o texto, já falando com o publico. Com as novas propostas, sem texto algum, começo a espalhar os ingressos (que uso nesta cena) pelo palco, como se delimitasse pequenos espaços; Depois começo a dizer trechos do texto, não em ordem narrativa, e a dançar a sensação que aquele trecho me causa. Dividimos as sensações que o texto expressava e as dividimos na cena. Ao final, as partes do texto começam a se encaixar e a história pode ser entendida.

Cena 6 – Morto

Propostas:

- Fazer muito lento o meio da coreografia.

Interferências na composição:

Esta cena também não sofreu muita modificação desde a primeira versão do espetáculo. Sua estrutura continua igual. Apenas um trecho da coreografia, onde se repetem 2 vezes um conjunto de quatro movimentos, usamos o tempo bem sustentado, muito lento, para se diferenciar do restante da movimentação que tem uma qualidade de desabar.

Cena 7 – A diferença no Lilás

- Nenhuma alteração

Não consigo explicar exatamente o motivo, mas a repetição desta cena, com o poema diferente, movimentação igual, mas na direção contrária, para mim, faz muito sentido. Muitas pessoas que já viram o espetáculo comentam esta cena que se repete, como se ela unificasse todas as outras. Acho que por serem oito cenas cortadas, diferentes uma das outras, a repetição de uma delas já traz uma sensação de reconhecer algo em meio às diferenças, trás uma segurança para quem assiste.

5.4.b - Observações:

Pensando em fases de construção, este trabalho, uniu duas fases que são: experimentação e escolha. Enquanto ia experimentando e ouvindo as novas indicações já ia articulando a composição e escolhendo o que mais gostava.

Acho que isso só foi possível por eu já conhecia muito bem todas as cenas e por isso as modificações, as novas indicações, eram novidade e a atenção se dobrava sobre estas. Isso facilitava a assimilação e decodificação dos movimentos.

O espetáculo está em transformação até hoje, de acordo com o que se pretendia. Uma peça com várias cenas cortadas, cada uma com suas qualidades e possíveis significados, onde não existe uma única ordem entre as partes. A cada apresentação uma combinação é proposta, o que re-significa o espetáculo como um todo. A maneira como são encadeadas as cenas define um resultado, outra combinação acarreta em resultado diferente e assim por diante. Como se eu quisesse falar de um assunto sob diversas perspectivas.

“...a perspectiva transforma aquilo que é visto.”
(Miranda, 2008:18)

Capítulo VI – Outras Análises e Considerações Finais:

Elegi os componentes da dança, enunciados por Preston-Dunlop, para desenvolver a análise do espetáculo. Discorro sobre a verificação de cada um deles na composição de *Ac a so s*. São eles:

1. Movimento: Relacionamentos, dinâmicas, partes do corpo, ações, espaço.
2. Entorno Visual: Espaço Geral – área da performance, cenários, ambiente.
3. Elementos aurais: Som, silêncio, música, palavra falada.
4. Dançarino: número, sexo, função.

1- Movimento

1.a – Relacionamentos

O que não está em relação? Não consigo imaginar um só momento da composição que não esteja cheio de relações. Penso que em primeiro lugar, os movimentos estão em relação com o espaço nas ações de perfurar, deslizar, cortar, pontuar, empurrar, apoiar, sustentar e revirar, presentes nas frases de movimento.

Desta forma, as frases se dispõem no espaço e cria linhas, oposições, profundidade e deslocamentos em relação ao lugar onde é apresentado ou ensaiado.

Os movimentos se relacionam também com o figurino que é feito, em sua maior parte, de papel e requer cuidado especial em passagens pelo chão ou em subidas bruscas para o plano vertical.

Assim, também existe relação com o objeto cênico utilizado (bilhetes, convites, ingressos) que são manipulados durante a cena.

Todos os elementos interagem entre si para que o roteiro do espetáculo se complete. Não existe uma relação mais importante que a outra, a falta de qualquer uma delas, prejudica a composição. Quando o trabalho é apresentado ao público, estas relações se potencializam para que haja comunicação.

1.b – Dinâmicas

Para perceber as dinâmicas da movimentação, segundo Laban, temos que decompor a movimentação em unidades menores, que são os fatores de movimento (peso, espaço, tempo e fluência).

No entanto, conforme se vai aprofundando nos detalhes da pesquisa, essa classificação passa a ficar confusa e inapropriada, apontando características aparentemente antagônicas, o que faz com que um movimento possa ser classificado, por exemplo, como direto e flexível em relação ao espaço. Por exemplo, um movimento de salto com giro (tour en l'air), na direção vertical, com os dois pés, é evidentemente direto no espaço, pois a intenção é atingir um ponto acima da cabeça, porém, a trajetória interna do movimento, obedece uma espiral que se inicia na musculatura das pernas e reverbera pela coluna até a cabeça. Além disso, existe também uma torção no eixo coluna-cabeça para que o movimento aconteça. Ou seja, aparentemente percebemos apenas o componente direto do fator e não o componente flexível do fator, esquecendo-se que a dinâmica do salto está justamente na combinação dos dois componentes do fator. Isso sem falar ainda dos outros fatores que elaboram ainda mais o movimento.

Portanto, a movimentação desta composição brinca com esta tensão entre os componentes de cada fator para criar a dinâmica de ritmos, intensidades e velocidades no todo da composição. Por exemplo, movimentos flexíveis que precedem movimentos diretos, ou movimentos pesados que precedem movimentos leves.

1.c – Partes do Corpo

A idéia de pensar sobre a estrutura corporal da movimentação, como se o movimento de uma parte possa ser analisado isoladamente não é do meu interesse e acredito que tampouco Laban se interessaria, uma vez que para ele, cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto é sustentado pelo corpo todo , ou seja, o movimento engloba todo o corpo, e verifica-se em suas partes.

A movimentação presente na composição Acasos é cheia de detalhes. Por ter trabalhado com alguns coreógrafos formados pelos princípios labanianos, penso que desenvolvi também este olhar minucioso para os movimentos e seus detalhes, sem,

contudo, perder a sensação de que o corpo todo está envolvido em qualquer gesto que seja.

Por isto, podemos falar da coluna e do centro do corpo, que a meu ver, desencadeiam todos os movimentos das pernas, dos braços e da cabeça. Identifico na movimentação lideranças, ênfases em determinadas partes do corpo, como por exemplo, as mãos, como é o caso da primeira cena. Mas se olharmos minuciosamente perceberemos que o movimento se inicia nas escapulas, percorre todo o braço até as falanges.

1.d – Ações

Considero que esta composição contenha ações de movimento, já enunciadas por Laban, tais como: perfurar, deslizar, cortar, pontuar, empurrar, apoiar e sustentar que estão dissolvidas nas frases de movimento e existe também as ações de contar uma história, espalhar os ingressos pelo palco, cantar e brincar com as formas dos movimentos e das palavras.

Ação é um termo muito utilizado também no teatro, definida por vários diretores de acordo com o que eles entendem sobre isso.

Penso a ação como uma junção de várias pequenas forças no corpo, mais a vontade ou intenção de realizar algo e as condições dadas pelo ambiente onde estamos inseridos. Esta união de forças originam as ações, quando escrevo um roteiro coreográfico é quase uma lista de instruções ou de ações a serem desenvolvidas, por exemplo, andar até a frente do palco, respirar e começar a espalhar os ingressos é uma ação muito importante na peça e pode ser entendida como 3 ações diferentes também mas ao meu ver, o objetivo da cena é compor o espaço com ingressos e andar a te a frente e respirar fazem parte da dinâmica que quero dar a cena.

1.e – Espaço

O espaço pode ser analisado por três ângulos pelo menos, um é o espaço interno, dentro do corpo, entre os músculos e os ossos. Um espaço constantemente pesquisado em aulas de dança que desenvolve todo o alinhamento corporal e conseqüentemente as possibilidades de movimento do corpo. O outro é o espaço ao

redor do corpo, denominado por Laban de Cinesfera e que trabalha o movimento em seus diversos ângulos, o que foi muito utilizado na criação de acasos porque o primeiro espaço que nos apresentaríamos seria uma arena e, portanto a criação dos movimentos já contava com público de todos os lados. O terceiro ângulo é o espaço onde a composição está sendo apresentada influenciando a composição. É claro que eu poderia fazer a mesma coreografia numa arena ou em um palco italiano sem considerar a mudança de visão do espectador, o que até poderia gerar outros pontos de vista sobre a dança, mas optei por perceber o espaço e o que de novo ele poderia trazer para a composição, afinal, não estávamos ali por acaso.

A c a s o s foi trabalhado com cada novo espaço onde foi apresentado, inclusive para a apresentação do mestrado como não tínhamos uma sala adequada para a apresentação mais uma vez escolhemos o que poderia ser mostrado e como. O vídeo foi a melhor opção por trazer outro olhar para a composição e se relacionar com as condições que nos foram apresentadas.

2 – Entorno Visual

2.a – Espaço Geral – área da performance, cenários, ambiente.

O Entorno Visual desta composição foi pensado como espaço físico de disposição da peça, ou seja, não havia cenário.

O ambiente nos dava as coordenadas de como utiliza-lo, como a dança ficaria mais bem disposta naquele espaço, sem alterá-lo.

Na primeira montagem, usamos umas garrafas com água gelada espalhadas pelo espaço, foi um espaço para testar a idéia de Anik, que assinava a direção de arte. A imagem era linda e pode ser conferida em algumas fotos daquela estréia. Percebemos que a produção das garrafas com água gelada era um pouco difícil e resolvemos deixa-las de lado. Anik estava começando a afirmar sua tendência *clean* e, portanto o cenário não fazia a menor falta. Mas tarde ela queria tirar o figurino também, mas nós resistimos e ele perdura até hoje.

3 - Elementos Aurais

3.a – som

Sobre estes três itens, gostaria de refleti-los juntos porque não fazem sentido para esta composição estarem separados. Tudo era tratado como som neste espetáculo, a música, o som, a palavra e até o silêncio.

O intuito, como diz o release do espetáculo, era fazer poesia com os movimentos, com a voz e com a música. O primeiro som que surgiu foi o canto, um sussurro que ficava se repetindo e que originou melodia da cena 1 (Branca), durante a improvisação desta cena produzi vários barulhos e sons, mas o que perdurou foi o canto. Já em outra cena Através a brincadeira era com as palavras e seus pedaços. Portanto, não saberia dividir estes elementos tão importantes nesta composição.

Alguns sons foram bastante emblemáticos para mim na época do processo de criação. Os que me vêm à cabeça são: as músicas do camelódromo, que quando sobrepostas se tornam um barulho que não consigo identificar; os sinos da igreja, que soavam exatamente na hora do ensaio, pessoas andando e falando na rua, ambulantes vendendo coisas. Uma grande mistura de todos elementos intitulados por Preston-Dunlop, presente na rua, como estímulos que nos chegam a todo momento. Eram a música e as palavras formando sons.

3.b – silêncio

O silêncio... este sim não era possível ouvir, pelo menos no centro da cidade, no horário comercial. Acho que de certa forma minha dança procura este silêncio, uma calma.

Já nas salas do Centro Coreográfico do Rio o silêncio era enorme, do tamanho da sala. Ensaiar sozinha lá era preciso muito foco porque era muito fácil se perder no espaço e no silêncio que a sala proporciona e que as vezes precisamos.

3.c – palavra falada

As palavras estão em toda parte e com muitos sotaques e intenções. De certa

forma, eu tentava ouvir nas ruas as palavras do meu interesse, as palavras que estavam no meu livro-estímulo e que eram tão comuns. Vendedores por exemplo, alguns são gentis e outros não, as palavras são ditas de formas completamente diferentes e eu queria juntá-las. Foi assim que trabalhei a cena da história, inspirada por estas tantas formas de se falar e desta forma, porque não repetir a sentença “O que é que eu estou fazendo aqui?” de vários jeitos, deslocando um pouco seu significado dentro da história contada e projetando para outras tantas que não foram contadas.

4 – Dançarino

4.a – número e sexo

A composição conta com uma bailarina, do sexo feminino. Por ser um solo, que foi trabalhado em conjunto, conversávamos muito sobre estar em cena sozinha. Por mais que ensaiássemos em equipe, com todos opinando sobre a composição; por mais que estivéssemos todos juntos na montagem de luz e som, no ensaio geral, quando se instalava o black-out e tocava o terceiro sinal do teatro era somente eu no palco. Se desse algum problema com o som, ou com a luz eu tinha resolver e improvisar até encontrar de novo uma sincronia com o entorno da dança. Até brincamos que o texto dito na cena 7 Morto, era pra ser lembrado se algo desse errado: Se vira!

Quando a luz vai se abrindo, a imagem é de uma mulher de saia, e talvez neste primeiro momento, a questão feminina fique em evidência, mas nunca foi uma questão para mim. Acredito que com o decorrer da dança, esta imagem vá se diluindo, com a estranheza da saia feita de papel (que já não é tão feminina) e também, com a movimentação que não foi trabalhada na questão do gênero. A questão das dinâmicas para mim eram as mais importantes.

4.b - função

Nesta parte podemos refletir sobre a questão da bailarina coreógrafa. Desde a graduação em dança na Unicamp, fui estimulada a criar e executar coreografias. Esta é uma situação comum para mim e acredito que para pequenos grupos independentes.

No meu processo inicial até a segunda versão, pude contar com o olhar da bailarina Dora que estava de fora do trabalho. Este olhar redimensionava a minha percepção da dança e alterava a sua execução. Mesmo assim, era um olhar sob o que eu havia criado e dançado, ou seja, a função bailarina-coreógrafa já havia sido cumprida. Na versão 3, trabalhei mais sozinha e o peso de escolher e decidir tudo sobre a composição foi um pouco mais pesado, mas nada que já não tivesse feito antes, em outros trabalhos.

Apresentei então uma análise da estrutura geral do espetáculo *Acasos* dialogando com os estudos sobre a Coreologia e com isso, a pesquisa colabora para a evolução das ações investigativas e criativas, por meio de processos reflexivos e criativos.

A importância de estudos de criação artística contribui para a área das artes cênicas como um todo. Estas pesquisas, além de promoverem a reflexão e transformação, são uma forma de documentar a produção em dança, construindo assim um acervo de pesquisas que podem auxiliar outras pesquisas posteriores.

Achei relevante resgatar esta composição Com este trabalho, pretendo distribuir o trabalho, vender o trabalho, oferecer junto da apresentação uma oficina prática, e dependendo das condições, concluir a oficina com uma composição criada pelos participantes. Circular, procurar as frestas, os espaços vazios e preenchê-lo.

Depois que comecei a fazer esta pesquisa tive contato com estudos sobre a poesia concreta e fiquei surpresa do quanto reconhecia meu trabalho coreográfico nos poemas, manifestos e textos críticos escritos por Décio Pignatari (Jundiaí, SP, 1927), Haroldo de Campos (São Paulo, 1929) e Augusto de Campos (São Paulo, 1931) e logo pensei: “Porque eu não conheci isto antes?”. Bom não foi antes, mas eu conheci e não posso deixar de fora desta dissertação um pouco sobre o que escreveram e que encontro diálogo com as minhas questões sobre dança.

Escolhi esta parte para fechar o texto para exaltar, novamente, a poesia. Os trechos que escolhi são os que, para mim, mais espelham minhas questões sobre dança e composição.

A palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia,
 Alieno u-se, tomo u-se objeto qualitativamente diferente,
 Quis ser a palavra § flor§ sem a flor.
 E de integro u-se e a mesma, a to mizo u-se

Décio Pignatari (1987: 47,48,49)¹⁵

**POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO
 ESPAÇO-TEMPO.**

Eu identifiquei meu trabalho mais com estas poesias....encontrei diálogo nestes
 autores.palavras...

Augusto de Campos (1987:50, 51)¹⁶

A palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL
 uma dimensão ACÚSTICO-ORAL
 uma dimensão CONTEUDÍSTICA
 agindo sobre os comandos da palavra nessas
 3 dimensões 3

PROGRAMA:

o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da
 linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de
 proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada
 emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto

Haroldo de Campos (1987: 52,53)¹⁷

¹⁵ Trecho extraído do artigo *Nova Poesia: Concreta*, publicado originalmente em 1956.

¹⁶ Trecho extraído do artigo *Poesia Concreta*, publicado originalmente em 1956.

¹⁷ Trecho extraído do artigo *Olho por olho a olho nu*, publicado originalmente em 1956.

Bibliografia

ANDRAUS, M. **A poesia da luta: um olhar voltado para a gestualidade do estilo de Gong Fu, louva-a-deus, como estímulo para uma criação coreográfica.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp: 2004.

ANTUNES, A. e XAVIER, M. **Et Eu Tu.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ANTUNES, A. **Tudos.** São Paulo: Iluminuras, 1990.

BAUMAN, Z. **Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos laços Humanos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BENJAMIN, W. – **Sociologia** – texto original: 1934. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

BROOK, P. **A Porta Aberta – Reflexões sobre a interpretação e o teatro.** 4º edição. Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1993.

COHEN, R. **Work in Progress na cena contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTAS, A. **Corpo veste cor : um processo de criação coreográfica.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp: 1997.

CAMPOS, A. CAMPOS, H. PIGNATARI, D. **Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960.** São Paulo: Editora Brasiliense, 3º edição, 1987.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pintro Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2001.

FERNANDES, C. REIS, A. **Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise.**

Cadernos do Gipe-Cit nº19, Universidade Federal da Bahia – Escola de Teatro / Escola de Dança, Salvador, 2008.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

GIL, J. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDMAN, E. **As Others See Us**. Switzerland: British Library Science Publishers, 1994.

GOUVÊA, R.V. **Prática Corporeoenergética para a improvisação de dança: uma via para a manifestação da criatividade**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, 2004.

KATZ, H. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. - Belo Horizonte, MG, FID Editorial, 2005.

MACEDO, V. **Frida Kahlo – Entre chagas e Borboletas**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Are, Unicamp, 2008.

MIRANDA, R. **Corpo-Espaço – Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

----- **O Movimento Expressivo**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1979.

MOMMENSON, M. e PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

NEVES, N. **O Movimento como Processo Evolutivo Gerador de Comunicação – Técnica Klauss Vianna**. Dissertação de Mestrado. PUC/SP – 2004.

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

PAVLOVA, A. PEREIRA, R. **Coreografia de uma década**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2001.

PRESTON-DUNLOP, V. **Rudolf Laban – An Extraordinary Life**. London: Dance Books LTD, 1998.

----- **Dance is a Language isn't?**. 3º Ed. Londres: Laban Center of Movement and Dance, 1987.

----- **Choreology**. Londres: Laban Center of Movement and Dance, 1989. 25p. Apostila datilografada.

PRONSATO, L. – **Composição Coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da Improvisação**. Dissertação de Mestrado – Unicamp – 2003.

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

SCHULZE, G. B. **Da quietude criativa a ação : a busca pela unidade entre criação e expressão em dança**. Dissertação de Mestrado. Unicamp: 1997.

SMITH-ARTAUD, J. **Dance Composition: a practical guide for teachers**. London: A & C Black Publishers, 1992.

STOKLOS, D. **Tipos**. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda, 1992.

VIEIRA, J. A. **Unwelt e Complexidade – Sistemas cognitivos Homórficos com a realidade**. Programa de Estudos Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – PUC-SP, 2005.

PÁGINAS CONSULTADAS NA INTERNET:

<http://idanca.net/2003/01/01/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/> acesso em 9/07/2008

<http://www.la2.com.br/textos/deleuze%20e%20guatarri.pdf/> acesso em 12/07/2008.

http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_view.php?id=10&texto=3/ acesso em 15/05/2008