

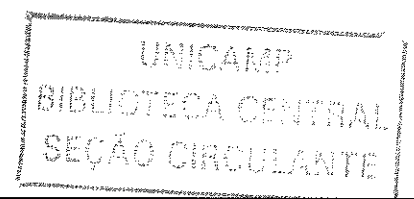


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**DANÇA DA PERSONAGEM:  
UM ESTUDO DO MOVIMENTO E  
DA AÇÃO NA LINGUAGEM  
CONTEMPORÂNEA**

ANA CAROLINA DA ROCHA MUNDIM

Campinas, 2004



2005.06.23 V6

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**DANÇA DA PERSONAGEM:  
UM ESTUDO DO MOVIMENTO E  
DA AÇÃO NA LINGUAGEM  
CONTEMPORÂNEA**

**ANA CAROLINA DA ROCHA MUNDIM**

Este exemplar é a redação final da  
Dissertação defendida pela Sra. Ana  
Carolina da Rocha Mundim e aprovado  
pela Comissão Julgadora em 30/11/2004.

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Dra. Sara Pereira Lopes  
orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado do Instituto de Artes da UNICAMP  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Artes, sob orientação da Profa. Dra.  
Sara Pereira Lopes e co-orientação do Prof. Dr.  
Eusébio Lôbo da Silva

Campinas, 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Mundim, Ana Carolina da Rocha.

M923d

Dança da personagem : um estudo do movimento e da ação na linguagem contemporânea / Ana Carolina da Rocha Mundim. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadores: Sara Pereira Lopes e Eusébio Lobo da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Voz. 3. Corpo. 4. Sensibilidade. 5. Criação.  
I. Lopes, Sara Pereira. II. Silva, Eusébio Lobo da. III.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
IV. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	M923d
V	EX
TOMBO BC/	62639
PROC.	16-86-03
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,02
DATA	3/3/05
Nº CPD	

*Acompanha Kit de Video*

*Bibid 343806*

**Aos meus pais, Maria de Nazaré Mundim e Darcy Mundim (in memorian), que  
me doaram a vida e me ensinaram a percorrer este caminho com  
intensidade, paixão e sensibilidade.**

**Ao meu afilhado, Diogo, com quem espero poder compartilhar momentos de  
poesia e sonhos.**

**À minha madrinha, Mariazinha, minha  
segunda mãe.**

## AGRADECIMENTOS

**Ao Fernando Aleixo**, com quem tenho o prazer de compartilhar a vida pessoal e a profissional. Obrigada pela paciência, pela dedicação, pelo companheirismo, pela cumplicidade, pelo amor, pelo incentivo, pelo apoio, pela admiração. Você foi muito importante neste processo, especialmente por me tocar com a beleza da palavra sensibilidade.

**Aos meus orientadores Sara Lopes e Eusébio Lobo**, que me ensinaram o significado da palavra Mestre. Educadores, pais, amigos: assim os considero. Sábios. Agradeço a sinceridade, o respeito, a ternura, o afeto, a doação. É um privilégio poder estar ao lado de vocês.

**À Professora Holly Cravell**, pela generosidade e disponibilidade. Por ter me mostrado possibilidades preciosas para construção de um percurso individual como docente, aflorando sentidos didático-pedagógicos. Obrigada pela confiança no meu trabalho.

**À Professora Suzi Frankl Sperber**, pelo acompanhamento carinhoso de minha pesquisa, pelas sugestões pontuais, pelas críticas sensíveis, pela poesia de suas palavras e de seus gestos.

**À Profa. Inaicyra Falcão dos Santos**, pelo olhar sincero e construtivo.

**À Professora Helena Katz**, por proporcionar discussões enriquecedoras acerca de minha pesquisa, pelo incentivo ao desenvolvimento de meu trabalho e pela delicadeza e suavidade de suas ações.

**À Vó Terezinha e ao Gustavo**, por fazerem parte da minha vida e me mostrarem que o amor não conhece a distância.

**À Dona Dirce**, pelo carinho de sempre e por suas preces.

**À Karen, ao Du e ao Augusto** por se tornarem minha segunda família.

**Aos funcionários e professores do IA** (Direção, Laboratório de Informática, Centro de Produções, Graduação: Artes Corporais, Artes Cênicas, Artes Plásticas, Música e Pós-Graduação: Artes e Mídias), que sempre me auxiliaram incansavelmente.

**Aos meus alunos** (antigos, novos e futuros), que me permitem o desenvolvimento profissional e me mantêm motivada a alcançar novos vãos.

**À Valéria Bhering**, a quem devo meus primeiros passos profissionais.

**Ao COTUCA, ao DACO, ao DAC, à PREAC/UNICAMP, à PUCC e à Jacqueline Durans**, pelo apoio ao meu trabalho e espaço que têm cedido às minhas pesquisas práticas (didático-pedagógicas-criativas).

**Ao Anderson**, por tudo.

**Aos meus amigos e colegas** que bailam ou bailaram comigo nas andanças da vida, agradeço pelas trocas, pelos diálogos e pelos aprendizados.

**À Deus**, pela companhia silenciosa e fiel.

**À Dança**, visceral, que me move, que expõe minha alma ao espaço e que tem me proporcionado conhecer pessoas muito especiais que hoje me complementam enquanto ser humano.

**À vida**, que me faz sorrir e concretizar a existência por meio do corpo. Celebração poética.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um percurso de composição coreográfica referente à pesquisa "Dança da Personagem: um estudo do movimento e da ação no contexto da linguagem contemporânea". Chamamos de *Dança da Personagem* a forma de condução do processo criativo do bailarino que considera tanto os aspectos ligados à construção do movimento expressivo na dança, como os procedimentos advindos do processo de representação no teatro. O texto a seguir apresenta os elementos utilizados na construção desta pesquisa prática e a maneira como se dá a sua transposição para a cena.

## ABSTRACT

This dissertation presents a line of research within Dance Composition and is entitled "Character in Dance: a study of movement and action in the context of contemporary language". We call "character in dance" a form of conducting the creative process of the dancer that considers not only aspects connected to building of expressive dance movement, but procedures that approach the process of theatrical representation. The following text presents elements used in constructing the practical part of the research and the way it is transposed for the stage.



## SUMÁRIO

---

<b>Introdução</b>	p.09
<b>Parte I: Elementos da Composição Coreográfica</b>	p.15
1. GPDT República Cênica e os procedimentos técnicos utilizados como preparação do corpo em cena	p.16
2. Do treinamento à composição coreográfica	p.22
3. Transposição: do laboratório à cena	p.31
<b>Parte II: O Processo Criativo no Espetáculo “Reminiscências”</b>	p.35
1. Composição Coreográfica	p.36
2. Sinopse do Espetáculo	p.47
3. Considerações finais	p.48
<b>Conclusões</b>	p. 51
<b>Bibliografia</b>	p.56
<b>Anexos</b>	p.60

**Dança da Personagem:  
um estudo do movimento e da ação no contexto da linguagem  
contemporânea**

**Introdução**

A dissertação "Dança da Personagem: Estudo do Movimento e da Ação no Contexto da Linguagem Contemporânea" começou a se delinear, na prática, no período da Graduação em Dança que realizamos na UNICAMP. Vínhamos de um histórico pautado na formação em balé clássico e jazz. O ingresso na Universidade nos proporcionou uma visão mais ampliada do universo da dança, inclusive nos promovendo os primeiros contatos com as danças moderna e contemporânea. A percepção de que essas linguagens ofereciam novas possibilidades criativas nos fez reconhecermos a necessidade de estabelecer um espaço de pesquisa corpórea individual. Experimentações desenvolvidas resultaram em estudos coreográficos que chegaram a ser apresentados no âmbito da Universidade. No entanto, a ansiedade de expô-los a um público provocava uma espécie de "produção em série", sem uma reflexão consistente do trabalho previamente realizado, o que não era interessante para o aprofundamento de nossa pesquisa.

Formulamos, então, a proposição de revisitarmos estes estudos coreográficos para desenvolvê-los e organizá-los em uma estrutura que, mais tarde, tomaria a dimensão de um espetáculo. O objetivo era detectar o método e os conceitos que permeavam nosso trabalho. O primeiro passo foi definir o que buscávamos em nossa investigação como intérprete-criadora<sup>1</sup>, aspecto que resultou no nosso objeto de pesquisa no Mestrado. A esta questão seguia-se outra: como se distanciar do próprio trabalho para identificar o processo de construção coreográfica? A experiência que tivemos foi de uma imersão prática em composição muito intensa que, de certa maneira, desestabilizava a reflexão

---

<sup>1</sup> Usaremos o termo intérprete-criador nos referindo ao bailarino que compõe e interpreta sua própria coreografia. Ou seja, neste caso, estamos nos referindo ao nosso próprio trabalho como coreógrafa e intérprete.

teórica, pela incapacidade de realizarmos uma análise eficaz do que estava sendo proposto em cena. Definimos eficaz aqui como algo que pudesse gerar um conhecimento sistemático do trabalho prático, como forma de contribuir para seu aprimoramento. Toda construção coreográfica parecia, ao nosso ver, guiada apenas pelo aspecto intuitivo, o que não a invalidava, mas a tornava inconsistente para um pensamento teórico-reflexivo.

Tentando desvendar caminhos para encontrar respostas às indagações levantadas, revisitamos gravações em vídeo, com as células coreográficas que havíamos realizado, para iniciarmos uma reflexão sobre o assunto em questão. Investigávamos possíveis elementos que se repetissem nos diferentes experimentos, enfocando o modo como o corpo se estabelecia em cena, que discussões propunha e que formas encontrava para isso. Nesse mesmo período, ingressávamos no "Grupo de Pesquisa em Dança e Teatro (GPDT) República Cênica". A entrada neste grupo, que, na época, era composto por três atores (hoje graduados em Artes Cênicas pela UNICAMP) nos trouxe uma nova perspectiva sobre a preparação técnica do intérprete e sua relação com a cena. A partir desse momento, identificamos, na análise dos vídeos, um aspecto comum que se definia como a busca do corpo expressivo e global, que almejava verificar suas possibilidades de atuação e representação<sup>2</sup> na dimensão extra-cotidiana.

No entanto, em contraposição, percebemos que este corpo integrado em cena estava sendo apenas apontado, mas não concretizado: naquele momento, a exploração vocal e a expressão facial apareciam isoladamente, sem domínio técnico e conceitual, o que causava uma fragmentação ainda maior. Estes elementos, que cotidianamente utilizamos de maneira integrada e recorrente, apareciam nas composições coreográficas como em blocos estanques, agindo separadamente numa suposta unidade. Na disciplina "Vocalidade Poética: elemento da linguagem de representação", ministrada por nossa orientadora Profa. Dra. Sara Pereira Lopes no curso de Mestrado em Artes da UNICAMP, discutimos a questão do corpo integrado na cultura popular e cotidiana em

---

<sup>2</sup> Definimos representação como a capacidade de se tornar algo concreto, dar visibilidade a algo que até então é invisível.

contraponto à fragmentação corpórea que a erudição artística acabou desencadeando no decorrer da História. Refletiu-se, por diversas vezes, sobre como era possível encontrar o corpo "total" em uma manifestação popular, na qual todos dançam, cantam, tocam e representam sem nenhuma distinção entre as artes que estão desenvolvendo e sem "divisões corpóreas". Em outra disciplina, "Capoeira Aplicada À Composição Coreográfica", ministrada pelo Prof. Dr. Eusébio Lôbo, também no curso de Mestrado em Artes da UNICAMP, essa discussão foi levantada, no momento em que, na prática da capoeira, encontrávamos integração entre canto (voz) e movimento. Como levar este aspecto à cena?

Tomando nosso próprio corpo como objeto de experimentação, decidimos nos aprofundar nessa pesquisa, propondo um percurso de composição coreográfica que ressaltasse a questão do corpo como unidade. Este processo se iniciou com a retomada e a reconstrução dessas pequenas coreografias que já haviam sido criadas. A participação do "GPDT República Cênica" foi fundamental para que nos aproximássemos do objeto de estudo de maneira sistemática, não apenas pelos treinamentos corporais diários propostos por cada um dos integrantes, mas também pelo olhar externo crítico e pontual. Ao repertório técnico e sensível de movimentos em que fomos aglutinando, por vários anos, as práticas de balé, jazz, dança moderna e contemporânea, foi se somando um novo repertório, que trazia à tona vocalidade, gesto, ações físicas e linhas narrativas na composição da cena.

Para abarcar esse universo criativo que se delineava, selecionamos como viés de trabalho a dança contemporânea, por ser híbrida, ou seja, caracterizada pela utilização de uma diversidade de linguagens individuais na construção de uma linguagem própria. Isso nos permite, como coreógrafos, transitar por diferentes universos das Artes, tornando possível a comunhão de códigos técnicos específicos, ampliando, assim, as capacidades de criação e possibilitando a definição de uma linha de pesquisa particular.

Existem várias discussões em torno da definição desta dança. Há quem a defina simplesmente com a dança que se faz na atualidade. Tal conceito, todavia,

não a delinea de forma objetiva. Algumas características mais específicas têm sido apontadas por estudiosos da área como recorrentes, tais como:

1) construção de alinhamento e conceitos corpóreos (incluindo uso da respiração tridimensional<sup>3</sup>), a partir da utilização do chão como “partner” (parceiro) e conseqüente transferência destes estudos para os níveis médio e alto;

2) (des)hierarquização do corpo: o movimento pode se iniciar de qualquer região corpórea, não necessariamente pelo eixo central da coluna<sup>4</sup>;

3) (des) hierarquização do espaço (simultaneidade: muitas coisas ocorrem ao mesmo tempo e quem decide para onde focar o olhar é o espectador)<sup>5</sup>;

4) fragmentação<sup>6</sup>, aqui se referindo às possibilidades de relação com os movimentos e sua representação, e não a um pensamento corpóreo;

5) hibridismo: imagem do corpo que mistura investigações diferenciadas, entrecruzamento de linguagens;

6) pesquisa: "Aquele que se instaura no corpo. Poder ver no bailarino o que é possibilidade, busca, potencialidade. Poder detectar no corpo o que o mundo fala hoje."<sup>7</sup>

No entanto, percebe-se que, embora seja possível encontrar características nessa linguagem que componham um repertório, de certa forma, codificado, ainda é predominante a diversidade de estilos pessoais que se desenvolvem com

---

<sup>3</sup> Pensamos na respiração tridimensional como aquela que, a partir de seu movimento, expande o corpo em suas três dimensões (altura, largura e profundidade), retomando em seguida, pelo mesmo percurso, a posição inicial.

<sup>4</sup> Informação colhida em palestra da Profa. Dra. Cristine Greiner - PUC SP

<sup>5</sup> Ibidem

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> PAVLOVA, A & PEREIRA, R. *Coreografia de uma década: O Panorama Rioarte de Dança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p.15.

influências completamente distintas, passando pelas artes (plásticas, circenses, teatro, balé clássico etc.) e outras áreas de conhecimento (física quântica, informática etc.). Isso talvez seja um dado capaz de reforçar que a dança inserida neste contexto contemporâneo tem como princípios mais consistentes as idéias que se aproximam das expressões "investigação" e "hibridismo".

Dentro dessa linguagem, decidimos adotar, como procedimentos, tanto os recursos técnicos do bailarino intérprete-criador, quanto elementos advindos do processo de criação da personagem na esfera do teatro.

Enquanto recursos do bailarino/criador consideramos: a experiência com estudos corporais; com improvisações de movimentos relacionados a um dado tema; bem como composição e estruturação do material levantado, no formato de espetáculo coreográfico. Já enquanto elementos de criação do ator, consideramos possibilidades de construção da personagem; de representação da ação; além da elaboração do universo dramático individual e da narrativa.

Dessa forma, buscamos um levantar alguns caminhos para a composição da *Dança da Personagem*, a qual pretende conjugar ação e movimento, aprofundando-se nos sentidos dos códigos gerados pelo intérprete/criador e colocando em evidência o corpo íntegro. Chamamos de *Dança da Personagem* a forma de condução do processo criativo do bailarino que considera tanto os aspectos ligados à construção do movimento expressivo na dança, como os procedimentos advindos do processo de representação no teatro. Embora nossa proposta trabalhe no entrecruzamento dos universos da dança e do teatro, não pretendemos estabelecer vínculos com os conceitos atuais que estão preocupados em definir como *linguagens* as relações entre "Dança-Teatro", "Teatro-Dança" ou "Teatro Físico". Tampouco temos como meta criar uma nova terminologia. Mas, encontramos na expressão "*Dança da Personagem*" uma maneira de expormos o nosso real objetivo, que é combinar possibilidades técnicas que favoreçam, no âmbito da Dança Contemporânea, o estabelecimento de uma linguagem narrativa, levando ao público o espetáculo de maneira direta, participativa e, acima de tudo, sensível, numa construção que se apóia no imaginário e no repertório técnico do intérprete.

Para abordar os aspectos levantados acima, subdividimos esta dissertação em duas partes. A primeira contempla a descrição dos elementos técnico-criativos desenvolvidos pelo “GPDT República Cênica” em seu treinamento-laboratório, bem como expõe dados utilizados como referência para a construção da cena e a transposição destes para a composição poética.

Na segunda parte, expomos o percurso de criação coreográfica do espetáculo “Reminiscências”, como modo de estabelecer uma referência prática do trabalho que estamos desenvolvendo, levantando conceitos que circulam em torno dessa perspectiva.

Dessa maneira, pretendemos discutir o universo da composição cênica sem criar fórmulas, já que estas não existem. O bailarino/ator está em constante mudança e, tendo como princípio norteador do seu trabalho o próprio corpo enquanto veículo, propomos que seu fazer artístico também permanece em gradativa evolução. Além desse fator, para que não seja criada uma linguagem rígida e estanque, é preciso que se corra riscos, buscando novas temáticas, novas técnicas, novos modos de construir a cena. Neste sentido, acreditamos que cada espetáculo necessitará de uma preparação diferenciada e singular. Assim, criamos uma estrutura que deverá servir de alicerce para a composição, mas a maneira como ela será preenchida deverá ser desenvolvida a cada trabalho.

# **PARTE I**

## **ELEMENTOS DA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA**



## Elementos da Composição Coreográfica

### 1. GPDT República Cênica e os procedimentos técnicos utilizados como preparação do corpo em cena

O foco principal de nossos estudos tem se revelado na busca do corpo como unidade. Definimos este corpo total como aquele capaz de desenvolver e utilizar suas potencialidades expressivas de maneira integrada. Este pensamento percorre os caminhos técnicos que encontramos como eixo de manutenção diária de nosso trabalho corporal e nos aproxima do que denominamos "*Dança da Personagem*".

O treinamento técnico que realizamos está vinculado às práticas do "GPDT República Cênica", as quais são organizadas pelos próprios integrantes do grupo. Cada dia de trabalho é ministrado por um dos integrantes (também participante da prática), que pode propor exercícios e/ou jogos corporais de sua escolha, com o objetivo de construir um percurso estimulador de movimentos, estados e ações físicas (incluindo vocais), os quais geram sensações, imagens sentidos e impressões.

O intérprete das artes cênicas tem como instrumento de trabalho o próprio corpo. Por isso, está sujeito a variações diárias de saúde, disposição corporal, humor, sensações etc. Para que se tenha um trabalho com um mínimo de qualidade e rendimento, independente dessas variantes, é necessário que sejam estabelecidos procedimentos que assegurem as condições propícias para que o mesmo ocorra. A partir deste raciocínio, o "GPDT República Cênica" construiu uma estruturação do treinamento que deve ser seguida, como forma de procedimento de pesquisa, na tentativa de estabelecer parâmetros para os elementos trabalhados. Ela consiste de:

1. Alongamento inicial (individual ou coletivo, com música ou sem música);
2. Aquecimento corporal (individual ou coletivo, com música ou sem música);

Estes dois itens foram organizados com o objetivo de redimensionar o corpo, preparando-o para o trabalho. Este momento é a oportunidade de realizar uma leitura do corpo naquele dia específico, identificando tensões, dificuldades, facilidades etc., sublinhando-o em sua materialidade e, portanto, permitindo a total concentração na atividade que se iniciará; além disso, este é o instante ideal para definir mais claramente noções de alinhamento e relações com respiração, ossatura, musculatura, articulações e suas possibilidades de movimento, visando a ampliação de um repertório expressivo. Nesta etapa, começamos a estabelecer as condições necessárias para instalação do corpo extra-cotidiano: é fundamental deixá-lo disponível para que se possa colocar as intenções que servirão para a cena. Sabemos que existem o registro, o histórico, as marcas, o repertório do cotidiano presentes no corpo e que o intérprete lida com o material de trabalho a partir destes pilares que constroem sua estrutura psicofísica. No entanto, para que seja possível potencializá-la, dilatando-a por dentro até que reverbere externamente, é necessário investigá-la materialmente (inclusive, identificando e reformulando problemas e/ou outras questões pessoais alheias ao trabalho, mas presentes nesta estrutura), para que a mesma se torne disponível a experimentações, o que fará aflorar possibilidades técnico-criativas imbuídas de impulsos dirigidos para o treinamento-laboratório.

A prática dessa mencionada disciplina favorece o ambiente de trabalho, tornando-o propício ao desenvolvimento global. Aspectos pessoais do dia-a-dia não são tratados dentro da sala de ensaio até o término do treinamento (item sete, a seguir). Acreditamos que, dessa forma, é estabelecido um espaço de maior concentração. Isso não significa, porém, que o laboratório seja um momento de desprazer. Na verdade, estamos descobrindo novas capacidades e nos utilizando também do lúdico de uma forma direcionada, pautada em metas, sem desvirtuamento de atenções para aspectos que não sejam pertinentes às atividades do grupo. Esses fatores otimizam os laboratórios, tornando-os mais produtivos no que se refere ao aspecto qualitativo, pois o envolvimento dos participantes é integral.

3. Enfoque nos ressoadores vocais<sup>8</sup> e sua expansão, gerando movimentos no restante do corpo;

Essa atividade busca provocar a expansão do corpo (redimensiona espaços internos até que isso reverbere externamente), na tentativa de instaurar estados que permeiem e dêem base à expressão do corpo extra-cotidiano, o qual funciona como unidade.

4. Enfoque em textos e/ou canções, experimentando diversas configurações corporais (células corpóreo-vocais) e identificando as transformações geradas por esses elementos;

5. Improvisações a partir de uma temática (em fases de criação) e/ou ensaios (em fase de manutenção de espetáculos);

Esses dois fatores têm como enfoque a criação de repertório técnico-criativo e, mais tarde, irão contribuir para novos processos de criação ou para descobertas de novos procedimentos técnicos. É a fase da experimentação, de correr riscos, de gerar possibilidades, as quais poderão estimular novos percursos ou serem organizadas e esculpidas para que se transformem em material cênico.

6. Alongamento final / Relaxamento;

Essa etapa tem como propósito relaxar o corpo, compensando-o do trabalho realizado, como forma de evitar lesões e preservar o corpo saudável.

---

<sup>8</sup> Os ressoadores vocais são pontos de ampliação das vibrações sonoras, divididos em três regiões: sacro, peito e cabeça. De cada uma destas regiões, provocamos o início da vibração como fonte sonora que se irradia para outras partes do corpo. A cabeça serve como fonte de tons mais agudos; o peito, de tons medianos; e o sacro, de tons mais graves.

## 7. Reflexões sobre o trabalho desenvolvido.

Este é o momento em que nos expomos e ouvimos dos outros integrantes as sensações, impressões, atitudes, ações e reações em relação ao trabalho proposto. É uma oportunidade de analisar, sugerir, criticar, avaliar, aperfeiçoar, progredir, propor. Após todos falarem sobre suas vivências, o condutor explana sobre os objetivos que pretendia alcançar com a atividade que ofereceu e comenta sobre dificuldades e facilidades que observou em si mesmo e nos outros. Trata-se de uma rica troca de experiências que visa a contribuir para a identificação da linha de pesquisa que estamos percorrendo, definindo-a cada vez mais claramente, sem engessá-la, evitando que os fatores técnico-criativos se limitem ou estanquem.

As divisões apresentadas na estruturação acima funcionam como sistemática explicativa de um processo que, na verdade, está integrado. No momento do treinamento, não há essa divisão explícita entre um estágio e outro de trabalho. Cabe ao ministrante do dia relacionar as atividades de maneira a proporcionar uma dinâmica em que cada estágio esteja contido no outro, apenas havendo pequenos enfoques em momentos distintos. É importante ressaltar que, embora o ministrante tenha a liberdade de propor e organizar o treinamento à sua maneira, existem parâmetros para que isso ocorra: qualquer procedimento deve ser realizado dentro dos princípios já expostos. Dessa forma, no momento da criação, esses conceitos já foram absorvidos pelo corpo, resultando no que denominamos corpo de representação (redimensionado: expõe o humano de maneira integral).

Na verdade, a fragmentação entre criação e técnica também é bem diluída: assim como o trabalho técnico persiste na criação, materiais criativos também surgem do treinamento diário, como, por exemplo, quando da utilização dos ressoadores. Temos verificado que o pensamento do corpo enquanto unidade, interfere no pensamento sobre o treinamento-laboratório. Ou seja, o saber instituído pelo pensamento corpóreo influencia diretamente a maneira como se

constitui a instrumentalização e a criação do intérprete e vice-versa. Se há o raciocínio do elemento uno, seria incoerente que o trabalho se dividisse em duas etapas distintas. Técnica e criação são unificados, se complementam mutuamente em um ciclo de manutenção dos conceitos adquiridos e experimentação de novas propostas. É interessante verificar como o treino das capacidades técnicas pode gerar desdobramentos criativos que, após lapidados, chegam à cena, da mesma forma que improvisações levantam materiais que se acoplam posteriormente ao treinamento diário, acrescentando-se ao repertório existente, também com o objetivo do desenvolvimento técnico. Isso só é possível pela inteireza do corpo que trabalha. O trabalho técnico-criativo, portanto, está em constante processo de realimentação, partindo da identificação do saber corporal.

O ponto inicial deste trabalho está na utilização da respiração tridimensional e do alinhamento corporal (oposições entre “céu e terra”, que geram verticalidade; apoios dos pés, que sustentam quadril e coluna vertebral; além da cabeça como prolongamento da coluna). Tais procedimentos funcionam como base fundamental que oferecem suporte à localização dos ressoadores nas diferentes regiões do corpo. A partir desses pilares, temos diversas variantes que vão construindo possibilidades corporais (físicas e sonoras), com pequeno risco de lesão, tendo em vista que qualquer esforço produzido não apenas está sendo dividido com outras regiões corpóreas, como está sendo direcionado a partir de toda a organização física acima descrita. É importante perceber como o trabalho de alongamento e aquecimento iniciais são fundamentais também como modo de distensionar o corpo para que este se torne mais disponível para a expansão. As vibrações encontram percursos que podem gerar impulsos internos por toda a estrutura corpórea e estes caminhos são realizados pelas articulações. Se o corpo se encontra tenso, bloqueios se estabelecerão nessas passagens, provocando um impedimento de reverberação dessas vibrações, o que limita as possibilidades técnico-criativas e dificulta a utilização do corpo como unidade.

Quando falamos de trabalho técnico, não estamos nos referindo à reprodução de exercícios que têm um fim em si mesmos. Estamos, sim, nos referindo à manutenção e aperfeiçoamento da gama de possibilidades

expressivas, e também ao estímulo de impressões e geração de significados a partir da transcendência da forma. Ou seja, já no treinamento, não há um pensamento voltado apenas para as capacidades corporais virtuosísticas, mas fundamentalmente para o que estas podem gerar como sensação e sentido, pelos modos ci / sinestésicos<sup>9</sup>. Levantamos então duas discussões complementares: a primeira relacionada à repetição de exercícios, e a segunda, à instauração de emoções e sentidos no corpo.

A repetição de exercícios não é realizada de maneira mecânica. Ela é realizada como modo de lapidar a técnica, mas também de instigar o estudo de novas possibilidades e acionar mecanismos internos (emoções, estados) que transformem as habilidades deste corpo-vocal e que sejam transformados por estas. Assim, somos capazes de produzir um ciclo de provocações que cria um elo entre interno e externo de maneira prazerosa, fazendo com que a repetição tenha uma coloração diferente a cada dia, trazendo novos sentidos e desbravando novos caminhos. Estes trajetos individuais muitas vezes provocam a necessidade de relação com o outro, o que traz novas informações àqueles corpos e geram jogos criativos que se constroem a partir das situações físicas (corpóreo-vocais) instauradas naquele momento. Um exemplo mais claro disso seriam as ações e reações vinculadas às atitudes corpóreo-vocais individuais.

Emoção e estados também são “instrumentalizados”. Um procedimento que consideramos importante para o intérprete se refere à utilização do imaginário como elemento provocador do sensível. É necessário que se encontrem mecanismos físicos que produzam imagens capazes de gerar sensações e emoções que construam estados corpóreos. Esses estados são o ponto norteador do intérprete em cena: o corpo extra-cotidiano deve estar deles preenchido, a fim de reverberar até o corpo do outro (público). Para que isso se efetive o ator/bailarino deve dominar o seu instrumental psicofísico, pois é preciso o

---

<sup>9</sup> Segundo Novo Dicionário Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, 3ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.): “Cinestesia: sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros.” / Sinestesia: “Relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente (p.ex. um perfume que evoca uma cor, um som que evoca uma imagem,etc)...”

conhecimento de quais dispositivos acionar de modo que se instaure o estado na cena. Este estado que se instaura internamente até se externalizar é o que chamamos de unidade psicofísica. A fragmentação corpo/voz/expressão facial, a que nos referimos na introdução desta dissertação, certamente se devia à ausência desse trabalho instaurado, o que compartimentava o corpo em blocos dissociados.

Como é possível notar, o tipo de treinamento proposto pelo grupo está diretamente vinculado à maneira como o mesmo pensa o corpo em cena. A todo momento, a estrutura corpórea é trabalhada como unidade psicofísica, relacionando impulsos internos - fruto de sensações e imagens - à necessidade de externalizá-los, desenhando o espaço (movimento), gerando sentidos de modo sinestésico.

## **2. Do Treinamento Técnico à Composição Coreográfica**

A partir de nosso histórico pessoal, pudemos identificar cinco fatores que aparecem repetidas vezes em nossos processos criativos, os quais acreditamos servirem como fundamento para o trabalho que desenvolvemos como intérprete-criadora. Por isso, os listamos abaixo, destacando-os como pontos norteadores de nossa pesquisa, uma vez que compõem trajetórias possíveis de composição coreográfica, visando ao corpo como unidade na cena.

### **2.1. Seleção Temática**

A dança como realização artística tem assumido atualmente novos significados no âmbito do processo social, à medida em que novas pesquisas consolidam seu caráter de relevância na formação e desenvolvimento do indivíduo. Manifestações de grupos sociais por vezes se processam por meio da arte - especialmente da dança. O comportamento humano expressa desde a realidade cultural de um determinado agrupamento, até características individuais na exteriorização de sua personalidade. O nosso desejo de ampliar

conhecimentos a respeito de aspectos específicos do comportamento humano vem gerando temas para os espetáculos que montamos desde 1998. Esses temas, porém, podem provir das mais diversas fontes: vivências pessoais, questionamentos sociais, leituras, filmes etc., desde que sejam provocadores de discussões consistentes sobre o papel do homem na sociedade que o cerca, partindo de situações particulares (situações - limite, situações incomuns e/ou cotidianas) para discutir aspectos universais (desde religião, violência, loucura, massificação, até o dia-a-dia das donas de casa, as brincadeiras infantis etc.).

A maneira como o tema é desenvolvido em laboratório sempre parte da coleta de materiais (textos, músicas, fotos, vídeos, objetos etc.), da pesquisa de campo, bem como da análise destes como elementos estimuladores de imagens e emoções que provocam movimentos, gestos e ações.

As temáticas propostas devem estar sempre vinculadas a discussões que envolvam o aspecto humano na contemporaneidade e que promovam questionamentos, críticas, indagações sobre convenções e/ou sistemáticas sociais. Acreditamos que as artes, incluindo a dança, têm como pressuposto a formação de espaços para debates e reflexões, funcionando, por meio de sua estética, como uma lente de aumento para identificação do ser humano com ele mesmo. Arte como elemento transformador? Talvez. Ainda que não seja capaz de transformar, que seja capaz de provocar, sensibilizar, incomodar, gerar opiniões e pensamentos críticos (favoráveis ou contrários às do trabalho artístico realizado).

É possível que essa preocupação com as questões referentes ao humano esteja diretamente vinculada à maneira de pensar o corpo que apresentamos nos treinamentos-laboratório. A organicidade corpórea (conexão entre interno e externo) produz o estado ideal do ser humano: integridade total. O intérprete em cena representa, e não é, alguém, caracterizando, assim, o estado extra-cotidiano. No entanto, para o público este é o momento de uma experiência sensível, no qual ele é estimulado a inúmeras possibilidades de reflexão, podendo, inclusive, se reconhecer e se identificar a partir da apreciação estética proporcionada pela atuação do intérprete.



A preocupação central de nosso trabalho é que a temática proporcione caminhos para procedimentos criativos que atendam paradigmas universais, propondo um vínculo direto com o receptor: desse ponto de vista, ela não apenas deve despertar o interesse do espectador, mas também instigá-lo a refletir sobre sua condição na sociedade contemporânea. Sabemos que não é possível definir a maneira como cada receptor se manifestará em relação à apreciação estética da cena. Podemos, todavia, realizar uma estrutura que garanta parâmetros corporais e de composição cênica bem claros, no que se refere à constituição do universo temático, e à coerência com a pesquisa desenvolvida. Dessa forma, acreditamos que o intérprete-criador evidencia sua proposta de comunicação sensível.

Os temas que selecionamos estão diretamente associados a esse raciocínio, pois nos fornecem matéria-prima para a discussão que queremos propor e tornam-se, muitas vezes, não apenas elemento estimulador, mas elemento fundante do resultado cênico.

## **2.2. A Pesquisa de Campo**

A pesquisa de campo é recorrente em nosso trabalho e se estabelece como premissa, logo após a escolha do tema. Sua função é colaborar não apenas para estimular a composição, mas também para encontrar, a partir da experiência vivida e/ou observada, caminhos de apropriação do tema selecionado. Normalmente, o campo define-se por uma comunidade ou agrupamento que esteja inserido (o) no contexto do objeto de estudo, prevendo a observação e a análise dos itens que compõem aquele ambiente: disposição corporal, interferências espaciais e circunstanciais, elementos que permeiam aquele universo. Outro aspecto levado em consideração é o sensível: nos deixamos impressionar, absorver, imaginar e são esses registros os mais presentes no momento criativo. Maneiras alternativas de registrar o campo são: gravações de áudio (gravador) e/ou de imagens (filmadora), fotografias e cadernos com anotações sobre passagens mais marcantes, gestos, comportamentos, vestes, estrutura corpórea.

Tem sido notável e recorrente o interesse pelas questões ligadas ao popular. Na realidade, não descartamos a possibilidade de trabalhar com grupos que estejam deslocados desta grande massa, mas, até o presente momento, nossa escolha guiou-se pelas necessidades de comunicação e também pela afinidade corpórea que o trabalho que desenvolvemos possui em relação a essa camada social. É característico do popular o corpo integrado que funciona de maneira íntegra e verdadeira: o ser humano mais próximo de sua natureza, em contato com o psicofísico, circulando por um entendimento do mundo que é físico e intuitivo – conhecimento gerado pela experiência de vida e ainda resistindo às máscaras sociais. Por esses motivos, apresenta dados muito fortes de espontaneidade e criatividade: a todo momento ocorrem situações inesperadas e é necessário lidar com as mesmas, sem que haja tempo para articulações, reconsiderações, planejamentos. Estas especificidades é que tornam o campo tão rico e fascinante, principalmente mediante nosso propósito de alcançar, no contexto extra-cotidiano, essa qualidade corpórea. Talvez tenhamos realizado essa escolha até como forma de facilitar o nosso trabalho, no sentido de que esses corpos se tornam referência latente no momento do treinamento-laboratório, estimulando o intérprete a atingir o corpo total, íntegro.

Temos nos questionado se a pesquisa de campo em nosso trabalho tem funcionado como elo entre técnica e mensagem a ser comunicada. Ela nos parece o pretexto que estimula a construção do corpo íntegro em cena, o esteio gerador de significados, o motivo que sustenta e dá base à discussão coreográfica proposta. É importante esclarecer que, em momento algum, o campo funciona como elemento de reprodução de um ambiente, indivíduo ou comunidade. Ele, no entanto, traz dados visuais e sonoros para servirem de instrumental no momento da construção coreográfica. São aspectos que complementam as informações previamente estabelecidas pela temática selecionada e estimulam ci/sinestesicamente a produção de códigos corporais (gestos, ações e movimentos: repertório), que, na seqüência, serão organizados em formato espetacular.

Parece-nos a relação entre o concreto e o abstrato. A pesquisa de campo funciona, neste caso, como elemento concreto, “palpável”, que auxilia no momento de criação da cena. Como seria manter a qualidade corpórea e a geração de significados sensíveis sem a realização da pesquisa de campo? Uma das possibilidades que o grupo tem se disposto a explorar é um processo de composição no qual o material que temos como referência temática é um poema. Temos observado a dificuldade de trabalharmos sem o procedimento do campo. A experiência sensível, nesse caso, tem que se dar por outro viés. O texto precisa gerar imagens, texturas, impressões sonoras enquanto dados “concretos” que provocam possibilidades criativas. Estamos descobrindo que o caminho percorrido é muito parecido. A diferença é que um material que, a princípio, seria complemento do campo torna-se a fonte principal de estudos e estímulos para a composição.

### **2.3. Sonoridades**

A relação estabelecida com as músicas selecionadas é sempre muito coesa, no seguinte sentido: quer presente, quer ausente, ela está dialogando com o corpo dançante de maneira intencional e provocando um novo sentido para ele. Normalmente a percepção auditiva estimulada no campo, colabora para a busca sonora. Músicas, depoimentos, ruídos, silêncio são experimentados no momento improvisacional, para fins de seleção, a partir da criação de ambientes sonoros que dialogam com a dança (ora confirmam, ora opõem, ora acompanham etc.). Ainda não tivemos a oportunidade de trabalhar com música ao vivo e/ou construída especialmente para o trabalho proposto. Por isso, o procedimento habitual é a construção coreográfica ocorrer após a escolha musical, o que não impede que haja alterações (às vezes, é preciso acrescentar ou suprimir algo).

Muitas vezes a música interfere diretamente na criação ou a modifica a partir das informações que traz ao corpo. Em alguns casos, textos, canções ou partituras corporais se inserem na composição, provocados pelo estímulo musical. Há, ainda, sonoridades que funcionam no momento improvisacional para

levantamento de materiais, mas depois não funcionam na cena: geram matéria, mas não se constituem como parte dela.

Outra característica interessante se dá pela mistura na utilização de músicas instrumentais e de músicas com letras (inclusive brasileiras). É comum a existência de uma preocupação no que se refere à utilização de músicas com letras, especialmente quando são brasileiras. Isso se deve à carga de informações que as mesmas trazem consigo. As discussões que se apresentam em torno dessa questão salientam que, em tais situações, a música tende a sobressair-se, fazendo com que a cena fique em segundo plano. Este é um risco evidente e, por isso, é preciso sermos cautelosos, realizando escolhas conscientes que possam ser trabalhadas de forma a auxiliar a construção coreográfica, minimizando o aspecto mímico e potencializando possibilidades imaginativas para o espectador. O elemento sonoro viria, portanto, contribuir para a construção da cena, a qual está em destaque.

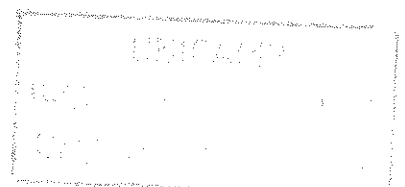
Um elemento que também consideramos marcante em nosso trabalho é a criação de uma sonoridade interna que, por vezes, provoca um imaginário sonoro no espectador. À medida em que os primeiros esboços do todo (espetáculo) são estabelecidos, procuramos construir um ritmo e sons internos que se registram como guias servindo de base para lidar com possíveis imprevistos e também para criar o ritmo externo (da cena). Para o intérprete, essa partitura musical interna colabora na estruturação de um fluxo de impulsos que reforça a construção dos estados corpóreos necessários para a cena. O interessante desse processo é que, em alguns casos, ele leva o espectador a criar as suas sonoridades próprias, o que significa que um momento de silêncio, por exemplo, pode ser mudo ou pode estar preenchido de sons individuais, que reverberam no imaginário de quem está assistindo. Essa reverberação, aglutinada às referências particulares de cada um no público, é o que pode constituir, para ele, essa musicalidade interna a partir do que propomos.

A sonoridade vocal também integra nosso trabalho, como forma de revelar estados internos. Essa musicalidade interior criada se dá, em alguns momentos, de maneira tão intensa, que quebra os limites do corpo e se manifesta

externamente por meio de sonoridades vocais. Como essa expressão é decorrente de todos os pulsos/impulsos construídos dentro da estrutura corpórea, a vocalidade se apresenta totalmente integrada às ações e aos movimentos correspondentes e, muitas vezes, provoca a criação de outras ações e movimentos. Essa voz é concreta e desenha o espaço a partir de suas vibrações, do contato com o ar, do mover-se. Buscamos que essa concretude chegue ao espectador, causando-lhe reações sinestésicas: se a vibração repercute do palco até a platéia, pode fazer a conexão entre os corpos do intérprete e os do público, produzindo sensações. Estas, acopladas às imagens propostas em cena e ao histórico individual de cada um, produzem, em quem está assistindo ao espetáculo, impressões sensíveis. No percurso de nosso trabalho em dança, portanto, o elemento vocal tem surgido pelo mesmo motivo que o movimento: pela necessidade psicofísica de romper os limites internos e de nos manifestarmos no espaço.

Um último aspecto que abordaremos é a criação de sonoridades a partir da utilização de objetos e da utilização das vestimentas. Em nossas composições é recorrente o uso das vestimentas e objetos como interferência na cena: eles fazem parte da coreografia e não existem somente com o propósito de cobrir o corpo ou ambientar, constituir cenário. Portanto, à medida em que eles se acoplam ao material corporal, criam novos significados, e, associada a eles, uma nova musicalidade se apresenta. Um exemplo disso é o uso de chinelos: cada movimento deve ser detalhadamente estudado para que o chinelo produza sons ou seja silenciado, de acordo com as provocações que se queira fazer em cada momento. Quando há música, o som que este objeto produz deve interferir ou não? Com que propósito? Quais sensações se quer gerar? Na segunda parte desta dissertação, quando trataremos especificamente do processo do espetáculo "Reminiscências", abordaremos outros exemplos.

Sabemos que a introdução de materiais cênicos instiga várias expectativas em relação à sua utilização, ao motivo pelo qual se fazem presentes etc. Por isso, nos preocupamos em explorar minuciosamente as mais diversas possibilidades sonoras, sensíveis e de movimento que se adaptem e contribuam para a



composição de nossas coreografias e, que, conseqüentemente, despertem, em cena, os resultados sinestésicos almejados.

#### **2.4. Relação com Objetos**

A presença de cenários em nossos trabalhos não é algo comum. No entanto, a relação com objetos de cena se estabelece de maneira intensa. A construção de partituras corporais induz a imagens que carecem de objetos não apenas para ambientação, mas para composição do corpo que está sendo gestado. Levados à experimentação, estes objetos, por vezes, começam a transformar as partituras criadas, à medida em que vão proporcionando uma nova forma ao corpo. O modo como trabalhamos com objetos parte de dois princípios:

1. da adequação destes ao físico, tornando-os um prolongamento do corpo;
2. da verificação de possibilidades de significados que podem ser gerados pelos objetos em questão: eles devem ter a capacidade de transformar-se em diversos símbolos a partir das partituras corporais, bem como podem provocar novos símbolos para o corpo .

Há ainda a verificação de que esses objetos se integram aos trabalhos também como elementos de sonoridade, conforme exposto anteriormente. Desta forma, assumimos que têm uma interferência direta na constituição dramaturgica do espetáculo, que deve ser minuciosamente trabalhada para que contribua no processo de comunicação e produção do sensível.

A partir desses dados, abre-se a reflexão sobre o resultado final no corpo caso, após a experimentação com estes materiais, eles fossem retirados e nós mantivéssemos somente as propriedades corpóreas.

#### **2.5. Construção da Personagem**

É interessante notar que a construção de uma personagem em nosso trabalho está sempre presente e é trabalhada a partir da movimentação criada pela situação proposta. Da composição coreográfica tem nascido a necessidade

de um corpo específico com estruturas definidas: pesquisa de campo estimulando improvisações que, quando organizadas, provocam ações geradoras de personagens. Estas, por meio de suas histórias, criam um elo entre os movimentos e os seus significados, gerando novo entendimento sobre a estrutura criada previamente. No processo de construção do espetáculo surgem características e/ou situações que dão forma a uma personagem. À medida em que elas são absorvidas, a movimentação está sujeita a alterações, como forma de se adaptar às exigências desse novo contexto. A própria personagem, conforme vai construindo suas propriedades físico/emocionais a partir dos estímulos externos, bem como da movimentação previamente criada e de outras que surgem de experimentações, traz informações adicionais vinculadas às suas peculiaridades, que dão novo sentido ao material.

Esse processo se inicia no “terceiro momento” do treinamento-laboratório. Depois de redimensionar o corpo e deixá-lo disponível para o trabalho, é preciso dar-lhe forma. Partimos, então, do histórico pessoal. Cada intérprete possui uma experiência de vida, uma formação profissional e pessoal, um repertório próprio. Essa vivência privada será, portanto, transformada em material para laboratório.

Dada a seleção temática, posturas começam a ser organizadas: cada indivíduo terá um modo de lidar com o mesmo tema e isso é determinado pelo seu histórico. Portanto, a partir dessa fase, sensações e posições já se formam, mesmo que isso ainda não esteja claro para o intérprete. No decorrer de cada treinamento-laboratório, no entanto, isso se torna cada vez mais consciente, à medida em que o intérprete se percebe enquanto ser agente e que tem como único instrumento de sua expressão o próprio corpo (e as informações contidas nele). Assim, o particular inicia seu processo de transformação para se tornar elemento de representação e o corpo dá forma à personagem a partir do repertório pessoal. Em treinamento-laboratório, pós pesquisa de campo, esses dados ficam muito nítidos, pois a vivência de cada elemento do grupo é bastante diferenciada: embora todos realizem a pesquisa conjuntamente, no mesmo horário e local (para que haja um parâmetro definido), as nuances geradas são as mais diversas. Existe um mesmo chão e a mesma imagem visitada, mas cada um

vivencia com um sabor, uma textura, um sentimento, um odor diferentes e são essas impressões que determinarão os aspectos que mais se destacaram para aquela pessoa especificamente. Este trabalho é objetivado a partir da utilização do corpo expandido, redimensionado, ampliado, que propõe ações e movimentos e os seleciona segundo o código da linguagem estabelecida para a referida composição, tendo como base o material colhido em campo.

Esses movimentos e ações e as informações neles contidas darão origem à personagem. Conforme este corpo dá espaço para a criação, ele vai sendo moldado e sofre alterações na respiração, na postura etc. e o registro físico dessas alterações é o que colabora para que o intérprete, no momento de retomada de uma matriz, a realize com a mesma qualidade, com o mesmo brilho. De acordo com o exposto anteriormente, evitamos realizar repetições de forma mecânica, pois as identificamos de maneira fragmentada, o que não corresponde ao corpo que queremos gerar em cena (orgânico: preenchido pelos estados). No entanto, por este percurso que temos realizado, percebemos que este risco é reduzido, já que para chegarmos à estrutura da personagem, é necessário acionar toda estrutura psicofísica, identificando corporeamente cada característica e deixando os pulsos e impulsos internos latentes (organicidade), para que se manifestem externamente. Sendo assim, a qualidade trabalhada é reativada da maneira mais próxima possível do que havia atingido em um momento anterior.

### **3. Transposição: do laboratório à cena**

Mediante todos estes aspectos que suscitamos como recorrentes aos nossos trabalhos já realizados, verificamos como se dá a união desses materiais e a transposição do laboratório para um resultado cênico de caráter espetacular.

O laboratório é o espaço onde se elabora a união desses elementos, pois, na realidade, é a experimentação de cada um desses itens que promove a necessidade e/ou modificação de outro, definindo a poética da cena. O elo que se estabelece entre a sala de ensaios e a cena surge da necessidade de se construir uma linguagem que dialogue com o público de uma maneira sensível, por meio da



geração de um material (conteúdo e forma), não necessariamente intelectual, mas sinestésico, destinado a impressionar poética e emocionalmente.

Acreditamos que o pensamento (corpóreo/cênico) voltado para o humano contribui no momento de aproximação com o público, devido à sua identificação com as discussões apresentadas em cena e reverberadas sinestesticamente. Os temas propostos, sempre a partir dessa abordagem, favorecem esse contato, porque voltam a atenção também para quem assiste ao espetáculo ao trazerem à tona o que existe de mais sublime: a vida e as relações humanas – com seus anseios, suas verdades, suas dissimulações, sua beleza, sua graça, seus problemas... Este contexto propicia que o espectador se mantenha mais disponível para experienciar a cena, deixando-se sensibilizar a partir de seus sentidos (visão, tato, olfato, paladar, audição). Importante destacar que, ao produzirmos impressões físicas/sonoras que instiguem imagens e sensações, serão capazes de se emocionar com nosso trabalho não necessariamente apenas pessoas que tenham todos os sentidos em função plena. Essa hipótese não será verificada nesta dissertação; no entanto, consideramos indispensável registrar essa consideração. Mais uma vez reforçamos: a recepção se dá de maneira individual (psicofísico) e, por isso, é possível que todos tenham acesso à recepção sensível de um espetáculo.

Para construirmos seqüências de movimentos e ações que criem sentidos (significados), passamos por todo o processo descrito anteriormente. Mas ele só existe de fato, porque nosso corpo experimenta imagens, gestos e impressões (visuais, olfativas, auditivas, gustativas) que instigam a necessidade de comunicação por meio da construção de outras imagens, gestos, impressões e movimentos (no nosso caso, vinculados aos padrões estéticos e códigos expressivos da dança contemporânea). Tudo isso resulta de um corpo que fala e chega ao público por meio de um espetáculo, propondo uma idéia, uma discussão. O “produto” criado não é uma reprodução ou uma imitação do material colhido. Ele é uma representação, fruto de impulsos internos que foram excitados pelos estímulos aplicados até o momento de sua externalização em forma de movimento e ação corpóreo/vocal. O envolvimento com a proposta temática pesquisada

crece, à medida em que novas informações se adicionam ao corpo. Isso provoca atitudes, reações, formação de opiniões e emoções que se traduzem em pequenos movimentos internos (como embriões) que crescem até sua manifestação exterior. Propomos, como exemplo, uma analogia com o processo vulcânico: ele está adormecido até que é provocado; inicia-se, então, uma atividade interna que aumenta gradativamente, até que o material magmático seja expelido de forma explosiva. No processo de criação coreográfica, depois da externalização, há uma colocação desordenada de desenhos corporais no espaço (improvisação), que precisa ser organizada. E é nesse sentido que precisamos dos códigos facilitadores de comunicação (aqui, a linguagem contemporânea) e do momento da construção coreográfica em si, que irá dar sentido às mensagens criadas. Esses códigos, quando estabelecidos, trazem parâmetros estéticos e conceituais, os quais colaboram para a seleção e definição das seqüências de ações e movimentos criados. Além disso, fornecem ao espectador paradigmas que tornam a comunicação mais eficaz.

Dessa forma, começamos a verificar o que, desse material, cria sentidos universais e tem relevância (do ponto de vista temático) para ser discutido genericamente, e qual é a forma que deve ser esculpida para que os movimentos construam significados geradores de reflexão para o público. Na realidade, após o levantamento de um repertório corpóreo-temático, identificamos os aspectos que propõem questionamentos, que sugerem sensações e/ou impressões mais "vivas" ou mais próximas de uma vivência corporal do campo (pois a memória latente colabora no processo de instauração dos estados) e também que criam uma estética mais representativa do tema abordado (isso é verificado e lapidado a partir do reconhecimento sensível de suas possibilidades, com a ajuda de um olhar externo, advindo de outro integrante do grupo). A forma que deve ser esculpida, no entanto, não está pré-determinada. O que tentamos fazer, em nosso trabalho, é a aproximação de uma clareza sensível, assim como uma limpeza na movimentação e na estruturação dramática que sejam capazes de atingir sinestésicamente o público. O espetáculo deve oferecer uma estrutura que assegure um entendimento do contexto e das possíveis discussões que esse

possa gerar, mas a maneira como cada espectador irá percebê-lo e senti-lo variará de acordo com seu histórico pessoal, suas crenças, suas vivências. A proposta cênica se mantém aberta e se completa na simbiose com o público, que ocupa seu lugar no processo de criação.

## **PARTE II**

### **O PROCESSO CRIATIVO NO ESPETÁCULO “REMINISCÊNCIAS”**

Tomando como fundamento os conceitos sobre a corporeidade levantados previamente nesta dissertação, buscamos refletir sobre o percurso de uma composição poética, considerando os conteúdos que compreendem a "*Dança da Personagem*", a partir da descrição e da argumentação do processo criativo do espetáculo "*Reminiscências*".

## **1. Composição Coreográfica**

### **1.1. Seleção Temática**

A seleção temática do "*Reminiscências*" se deu a partir da análise das células coreográficas que havíamos construído durante a graduação em dança, na UNICAMP. A investigação dos materiais levantados nos fez verificar a latente inquietação que apresentávamos no que se refere às discussões em torno do universo feminino ( relações sociais, afetivas, emocionais). Dessa forma, fomos procurar apoio em diversas leituras, não apenas na tentativa de encontrarmos fundamentos e argumentos para nossa pesquisa, mas também para definirmos qual seria nosso objeto de estudo. Dentre a bibliografia analisada, destacamos o mito *A Caixa de Pandora* que nos coloca em contato com as relações entre os males do mundo (como violência, tristeza, etc) e a esperança que se pode criar para superá-los. Ele nos trouxe algumas referências que, associadas às imagens corporais que havíamos criado nas células preliminares, fez nos aproximarmos da temática da violência contra a mulher.

Definido o tema, iniciamos os laboratórios como forma de retomar os estudos coreográficos e reelaborá-los a partir de uma nova óptica, para que instigassem e gerassem novas construções cênico-corporais.

Esse processo nos fez refletir sobre a questão da criatividade, no que tange à sua definição. Criatividade pressupõe inventividade, descoberta, revelação de algo que não existia. Mas o que seria a invenção senão a reorganização, a reestruturação do que já existe? No trabalho de criação coreográfica, esses critérios ficam claramente definidos. É possível afirmar que o resultado de uma composição se dá pelo rearranjo de passos e idéias já existentes que, combinados

de forma original (singular), dão ao trabalho uma modelagem diferenciada e, portanto, criativa. Identificamos esse argumento mesmo em pesquisas corporais que têm como suporte o exercício investigativo, ou seja, que se apresentam fora dos padrões codificados da dança (leia-se como códigos o balé clássico, o moderno, o jazz, etc., que apresentam técnicas bem definidas e divulgadas). Isso ocorre, pois é necessário que se conheça a estruturação para desestruturá-la, que se conheça a construção para desconstruí-la, que se conheça o habitual para que se inove a partir dele. Se fôssemos pensar em termos históricos, o futuro só existe porque o passado existiu. E é preciso conhecer e se utilizar do passado para que a evolução e a invenção ocorram.

Sendo assim, a busca pelo simples, pela retomada, pelo re-pensar ( pensar o mesmo de forma diferente, modificada, reorganizada) tem sido nosso viés de pesquisa corpórea, na tentativa de criar um eixo de trabalho no qual a criatividade seja conseqüência da modulação e remodelação constantes do corpo. O artista, principalmente em momentos de composição de espetáculos, exige de si mesmo altos índices de potencialidade da sua capacidade criativa. No entanto, por não ser alta tecnologia, mas, sim, humano (passível de erros, lapsos, dificuldades), nem sempre é possível que idéias geniais sejam geradas e concretizadas. Diante disso, acreditamos que, se esse processo toma o caráter de etapa de desenvolvimento de trabalho em treinamento-laboratório, o risco se minimiza, pois a criatividade passa a ser conseqüência de um processo e não ponto de partida do mesmo.

Nesse sentido, um item que consideramos fundamental para que o percurso se desenvolva, construindo a originalidade, é a presença de um olhar externo (alguém que não participe como intérprete do espetáculo em questão, mas que tenha experiência cênica). Ou seja, a participação constante de uma pessoa que, observando o trabalho, possa conferir, em parceria com o criador-intérprete, legitimidade ao trabalho.

## 1.2. Olhar externo

No processo de reestruturação e reconfiguração do material corporal levantado inicialmente, chegamos em um momento de estagnação do trabalho, no qual não conseguíamos dar continuidade à criação e ao desenvolvimento de nossos estudos sem uma orientação externa. Nesse contexto, convidamos o ator Fernando Aleixo, integrante do GPDT República Cênica, para nos dar auxílio no que, mais tarde, se configuraria na direção do espetáculo. Sua intervenção trouxe à tona questionamentos e discussões geradores de um redimensionamento no trabalho que estávamos realizando, pois as reflexões suscitadas contribuíram não apenas para esclarecimento dos desenhos construídos pela movimentação, mas também de seus significados e do potencial expressivo que a voz e as ações físicas poderiam ter, se associadas àquela estrutura.

Na dinâmica desse trabalho, o que denominamos direção é, na realidade, a capacidade do outro de, a partir de seu olhar externo, instigar, provocar, estimular imagens, realizar descrição reflexiva do conteúdo criado, colaborando no processo de construção poética do movimento. É como se o diretor fosse a imagem do bailarino refletida no espelho. Em outras palavras, ele significa a possibilidade de o bailarino entender seu trabalho com o distanciamento e discernimento que não seria capaz de alcançar sozinho, já que está imbuído do contexto apresentado.

O mergulho do intérprete-criador em relação ao espetáculo por ele construído provoca lacunas no que diz respeito à concretização da própria dança, da formatação do que se vê. Devido ao fato de a construção cênica estar repleta de sensações que perpassam o campo pessoal, a individualidade, é importante que haja um elemento externo capaz de reconhecer a estrutura corpo/espço e seus significados, para que se identifiquem e comparem as relações entre: a) a teoria do desenho do movimento no ar e seus sentidos e b) sua concretude prática. Dessa forma, o intérprete-criador restringe as possibilidades de equívocos entre a imagem criada e a expressão da imagem.

Nessas condições, o intérprete-criador implanta um terreno fértil para criação, porque consegue transcender os esboços iniciais, por meio de um intercâmbio de idéias que passa por uma via de duplo sentido. Existe troca, circulação, espaço para mudanças. Essa atitude salutar é um dos motivos que faz com que o trabalho, especialmente sendo solo, se oxigene a todo instante, se realimentando e se desenvolvendo.

### **1.3. Pesquisa de Campo**

A pesquisa de campo surgiu no percurso da construção coreográfica, a partir da necessidade de aprofundar conhecimentos a respeito do tema tratado e, também, com a finalidade de buscar, por meio de depoimentos e imagens, concretude e consistência maiores aos argumentos que trazíamos à poesia dos movimentos selecionados até o presente momento.

#### **1.3.1. O Campo e seu Contexto**

A pesquisa de campo foi realizada na ONG (Organização Não Governamental) SOS Ação Mulher de Campinas. Esta ONG atende a mulheres vítimas de violência física ou psicológica (como ameaças), normalmente doméstica (são agredidas pelos maridos ou familiares próximos).

É comum que as mulheres agredidas, em sua maioria, tenham uma relação de dependência financeira ou afetiva com os cônjuges ou parentes agressores, além de sofrerem ameaças de morte em caso de denúncia, o que dificulta que elas procurem um órgão de apoio.

Em decorrência desse quadro delicado, e da estrutura mantida pelo SOS na época (normalmente composta por atendimentos individualizados com assistente sociais, psicólogos e advogados), nessa etapa da pesquisa não foi possível ter um contato mais próximo com as mulheres que lá eram atendidas, pois a presença de um elemento estranho seria motivo de inibição. Os encontros coletivos existentes funcionavam como terapia em grupo, nos quais todas as



peças envolvidas já haviam tido alguma experiência de violência para contar; uma funcionária especializada orientava as discussões.

O único viés que poderia nos aproximar dessa comunidade seria o oferecimento de uma oficina de dança, no qual elas pudessem ser sensibilizadas por meio da expressão corporal. Dessa forma, não apenas teríamos um contato mais próximo, mas poderíamos estar contribuindo, de alguma forma, para seu desenvolvimento como indivíduos e para um redimensionamento de sua relação com o corpo. No entanto, não foi possível realizarmos essa atividade.

Sendo assim, os materiais a que tivemos acesso foram livros, periódicos, fotografias e vídeos (documentários, imagens de pessoas feridas após agressões e depoimentos - apenas aqueles cuja exibição havia sido autorizada pela vítima). Isso faz parte do acervo do próprio SOS. Além desses dados, colhemos informações a partir de conversas com coordenadores e funcionários do local. A maior proximidade com a realidade das mulheres ocorria de maneira informal, por meio de conversas com vítimas ou agressores que estavam esperando atendimento na recepção. A maneira como essas manifestações se davam era curiosa, tendo em vista que aconteciam de forma espontânea. Ou seja, talvez por sentirem-se seguros ou protegidos naquele espaço, as pessoas contavam suas experiências de modo voluntário.

De todo material colhido, algumas frases e imagens ficaram muito presentes em nossa memória e em nosso físico. O fator em destaque foi a percepção de que, em meio à grande propagação da liberação e independência da mulher no século XXI, ainda é fortemente dissimulada a brutalidade contra o sexo feminino e a conduta de submissão deste em relação a seu agressor.

### **1.3.2. O Campo e a Composição Coreográfica**

A pesquisa de campo deu ao trabalho uma outra dimensão: cada movimento criado, assim como todo o esboço inicial do espetáculo passaram a se vincular aos vários casos que havíamos presenciado no local. Durante os

laboratórios, as imagens passavam como slides pela memória corporal, em alguns casos, aprofundando significados e, em outros, modificando sentidos.

Um exemplo marcante foi a imagem de uma mulher toda enfaixada que havia sido queimada pelo marido. O figurino que utilizamos em uma das cenas é composto por faixas com as quais nos amarramos e que, até então, tinham apenas o significado de aprisionamento. A partir dessa imagem, o aprisionamento tomou uma forma, uma conseqüência, uma história. Defineava-se, portanto, um processo de "re-significação", criando uma narrativa, na qual os elementos criados em cena tomavam um valor, uma razão de estar ali, o que nos provocava reações, estímulos, práticas sensíveis, transformando movimentos em ações. Essas provocações, por vezes, resultavam na construção de novas cenas, ações ou coreografias, experimentação de objetos e figurinos que iam, aos poucos, dando a ligação necessária para o fechamento inicial do espetáculo em si.

No caso desse espetáculo, o campo colaborou para reorganização das ações internas que traduziam sensações, sentimentos, pensamentos, os quais eram externalizados pelos desenhos corporais em relação ao espaço, trazendo a esses movimentos vivacidade, organicidade, motivo, verdade.

Por esse viés, foi possível iniciar um caminho de libertar o corpo de algumas amarras e começar a entendê-lo como instrumento de expressividade, como forma de alcançar limites máximos da sua potencialidade, atingindo, assim, um alto grau de concentração. O olhar externo (mais voltado para a construção da ação física do que para o movimento) servia como um estímulo para esse encaminhamento. Curioso é que, paralelamente a isso, o trabalho exigia um mergulho interior intenso de nossa parte, para que, apenas depois, isso fosse externalizado. Assim, o desenho inicia-se internamente e somente depois adquire estrutura para tomar forma no espaço.

Os movimentos criados foram (re)direcionados, essencialmente, para a composição do ambiente, a revelação dos conflitos, a construção das situações dramáticas, enfim, para o estabelecimento de um plano sistemático de linguagem do movimento, tendo a intérprete como eixo primordial da narrativa. As coreografias correspondem ao processo de construção e desconstrução da mulher

retratada, o qual se apóia na transição entre a sanidade mental e a loucura - ocasionada pela intervenção do processo social (violência, perda, sofrimento...) - e a esperança de remodelamento dessa situação.

O processo foi bastante árduo. A confusão entre o tema tratado e a pesquisa corporal que se desenvolvia aconteceu por algumas vezes. Na realidade, nos encontramos em algumas situações de desespero e tristeza profunda durante ensaios e não sabíamos distinguir se isso estava ocorrendo em decorrência do tema (que é algo que nos toca bastante, até pela própria condição de mulheres) ou do processo de investigação (que não alcançava o nível que desejávamos, parecendo, em alguns momentos, inatingível).

Passamos por fases da pesquisa em que o movimento se realizava de forma periférica - sem envolver o tronco - ou a voz não condizia com o movimento do restante do corpo ou ainda, e principalmente em dias de muito cansaço, nós apoiávamos a expressão das sensações no rosto enquanto o restante do corpo repetia, isolada e mecanicamente, os passos determinados pela coreografia. Isso se distanciava completamente do que buscávamos e o novo desafio era atingir uma constância maior nas conquistas que já havíamos alcançado.

Com o tempo de trabalho, essas variações de qualidade de atuação foram diminuindo e já era possível sentir, mais freqüentemente, o corpo funcionando como um todo. Os treinamentos do grupo, que também prezam pela utilização do corpo de uma maneira global, nos ajudaram muito nesse sentido. Procuramos não dividir os treinamentos em duas partes (vocal e corporal), porque partimos do princípio que o corpo funciona como uma unidade. Sendo assim, o nosso aquecimento, e nossa preparação técnica diária e para a cena se estabelecem a partir do corpo integrado, sem distinções.

Sugerimos, em reflexão posterior à montagem coreográfica, que a própria experiência do corpo em sofrimento pode ter produzido a sensação de angústia que, transformada em pulsação interna, provocou movimentos e ações no espaço. Esses, aliados às imagens e experiências de campo se rearranjaram dando origem ao que denominamos personagem. O contato desta personagem

com os materiais levantados incitou desdobramentos formadores de um imaginário capaz de constituir situações, histórias.

A construção permanente do imaginário, como estímulo gerador de impulsos internos, foi outro fator determinante para realização de conexões com a expressão externa e, portanto, significou grande auxílio para o entendimento deste corpo disponível. Segundo Mônica Dantas, em Enigma do Movimento:

*"Um corpo disponível para a dança é um corpo que compreende o movimento e elabora seus saberes. Um dos saberes corporais diretamente implicados no dançar diz respeito ao que é chamado de intensificação da presença corporal do bailarino. A intensificação da presença do bailarino está diretamente relacionada à manutenção de um equilíbrio e de uma postura diferenciados do equilíbrio e da postura cotidianos e ocorre em consequência do aprendizado e da incorporação de técnicas do movimento. A intensificação da presença corporal do bailarino se dá, também, a partir da atenção dispendida à sensação do movimento: dançar é imprimir no corpo a sensação do movimento." (p.110)*

Consideramos, ainda, como corpo disponível, aquele resultante dos sentidos experienciados para determinado trabalho (audição, olfato, visão, paladar, tato), capaz de absorver as sensações e impressões, transformá-las e expressá-las por meio de movimentos e ações.

A atual fase do espetáculo chega em um resultado próximo ao que buscamos nesta pesquisa, mas temos a consciência de que ainda há uma estrada a percorrer. É certo, porém, que o treinamento corporal é fundamental também no que se refere à verificação de mecanismos internos que necessitam ser ativados para geração da organicidade corpórea. Embora seja uma prática individual que não contém fórmulas, pois cada espetáculo exigirá um comportamento específico do corpo, hoje adquirimos um conhecimento mais amplo das capacidades de nossa unidade psicofísica. Isso nos permite uma maior facilidade no momento de

atalhos, alavancas, caminhos para uma estimulação e organização das ações internas necessárias para a produção do trabalho requerido. Em relação ao espetáculo “Reminiscências”, as chaves que precisamos ativar em nosso corpo para responder às exigências de organicidade do espetáculo fazem parte de nossa memória corporal e o modo que encontramos de ativá-las foi o re-contactar as imagens e histórias internas que criamos para nossa personagem.

#### **1.4. Sonoridades**

A composição da trilha sonora do espetáculo em questão se deu a partir da fusão da sonoridade de três itens:

- a) músicas;
- b) relação corpo-objetos e corpo-figurinos;
- c) vocalidade.

Em laboratório, foram utilizados diferentes materiais sonoros como forma de estímulo pra criação. Eles foram selecionados a partir da temática escolhida para o trabalho, fazendo, portanto, referências à mulher e/ou a sonoridades que trouxessem para a intérprete-criadora correlações com o universo feminino. Blocos coreográficos foram construídos em associação a alguns desses referenciais e mantidos no momento da composição coreográfica, servindo como base estrutural para as outras cenas.

Havia momentos cênicos em que o silêncio era a sonoridade requerida como a significação da ausência, da respiração, da pausa, do enfoque da atenção no detalhe do movimento. No entanto, havia outras cenas que necessitavam do diálogo com ruídos e/ou sons os quais foram pesquisados e experimentados após definida a movimentação. Essa intervenção gerou modificações no material, complementando-o com novas informações provocadoras de símbolos.

A utilização de figurinos e objetos também suscitou sonoridades durante os laboratórios. O som do vestido que roda, da caixinha de música que toca, do baú que fecha, da corrente batendo contra o chão... Sons que invadem o silêncio ou a

letra da música cantada, sons que provocam delineios corporais, recordações, esboços. Sons que exigem o perfeito domínio no manuseio dos objetos e vestimentas para que não percorram caminhos que desvirtuem os desenhos do corpo no espaço. Sons que definem o tempo das cenas individualmente e do espetáculo de maneira global, compondo uma partitura rítmica juntamente com a ação vocal, o silêncio e as músicas. Sons que definem e são definidos pelos movimentos e pelas ações, que brincam pontualmente com as dinâmicas de espaço/tempo.

Somada a esses itens, há a utilização da vocalidade. Tal elemento surge no trabalho em decorrência de uma necessidade corpórea apresentada durante os laboratórios. A reorganização das ações internas, realizada a partir do campo, trouxe à memória corporal do bailarino/intérprete células em ebulição que ocasionaram a emissão de canções e sonoridades inerentes aos movimentos externalizados, capazes de contribuir para o fortalecimento das imagens criadas e para a provocação de sinestesia e cenestesia<sup>10</sup>, a partir da instauração da vibração vocal (por meio da emissão física e concreta que contém). Nesse espetáculo, a voz, de maneira geral, entra em cena para demarcar territórios e mudanças bruscas de comportamento e ação da personagem em questão.

### **1.5. Relação com Objetos**

A utilização de objetos teve início nos laboratórios como forma de experimentação, investigação de possibilidades e estímulo para criação. A seleção dos mesmos, no entanto, não se deu de forma aleatória. Eles foram escolhidos a partir da necessidade estabelecida pela própria pesquisa corporal. O baú, por exemplo, foi introduzido na tentativa de colaborar na teia de comunicação e ligação entre os blocos coreográficos pré-construídos. Este elemento surgiu como referência do mito *A Caixa de Pandora*, associado à idéia de que cada vestimenta guardada no baú seria relacionada a uma vivência passada da personagem,

---

<sup>10</sup>Segundo Novo Dicionário Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, 3ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.):  
“Cenestesia: Sensação que o indivíduo experimenta, conscientemente, de sua existência.”

trazendo recordações e suspiros de esperança. A caixinha de música foi introduzida como miniatura deste baú, associada à idéia de “calmante” - é como se sua música trouxesse calma para os momentos de crise. A corrente surgiu como símbolo de aprisionamento. O banco, como elemento de descanso. O chapéu, como adorno para a cabeça.

No decorrer dos treinamento-laboratórios, no entanto, esses objetos foram adquirindo outros significados. O baú também se transformou em um banco e/ou em um carrinho de corrida; a caixinha de música, na cabeça de uma criança; o banquinho, no corpo desta criança e/ou em uma barriga; o chapéu, em uma coroa de flores, etc. E assim, deixaram de tomar apenas as funções iniciais que tinham e passaram a provocar outras simbologias. Os significados a que nos referimos acima geram estes sentidos para nós, como intérprete-criadores. Mas, como o trabalho é uma obra aberta, que tende a provocar o imaginário do espectador, talvez cada um que assista ao espetáculo perceba novas simbologias a partir da criação de seus próprios sentidos e sua própria história e/ou sensação.

Outra característica bem marcante de nosso trabalho é a utilização desses objetos como forma de prolongamento do corpo. A corrente, por exemplo, é usada no espetáculo como um membro do corpo em extensão. O mesmo ocorre com o banquinho, que, em alguns momentos, cria a ilusão de ser parte de nosso corpo.

Os objetos, portanto, não se encontram no trabalho como forma apenas de cenário ou ambientação, mas também e, principalmente, como forma de diálogo com o corpo cênico e/ou parte do mesmo, criando significados e simbologias. Eles colaboram no processo de construção da ação, passando a integrá-la. Interferem no espaço, no tempo e na intenção - intensidade, ação - gerando novos sentidos, nova estrutura, outros percursos, outras dinâmicas.

## **1.6. Construção de Personagem**

Ao subdividirmos, nesta dissertação, todos esses itens que estruturam a composição coreográfica do espetáculo “Reminiscências”, na realidade o estamos fazendo para uma maior compreensão desse processo por parte do leitor. O

percurso de introdução desses itens se entrelaça e se funde a todo momento, não havendo divisões demarcadas entre as etapas. Elas são complementares e se realimentam, produzindo novas idéias e contribuindo para a geração de novas imagens que enxertam informações para organização dos (im)pulsos internos que são traduzidos em movimentos, desenhando o espaço.

Dentro desse contexto, navegamos pelo imaginário, criando condições para a construção de histórias, que, em um ciclo de estímulos, provocam novas ações internas, as quais geram comportamentos, gestos, sonoridades, movimentos. Estes, uma vez que são providos de significados, produzem ações. As ações geram estados internos que pulsam, criando um sistema de circulação que invade o espaço externo, provocando o corpo total (global). Este corpo disponível não apenas permite, mas compõe uma personagem a partir das situações criadas em treinamento-laboratório. Essa configuração garante ao criador-intérprete um alicerce consistente que impulsiona a liberdade de investigação, ampliando as capacidades criativas.

A seleção dos movimentos e ações que definem o espetáculo ocorre a partir do momento em que a personagem começa a se estabelecer como elemento central das pesquisas corporais. É um caminho de mão dupla que se delinea: um conjunto de fatores constrói uma personagem (imagens, objetos, sonoridades, campo, etc) e ela passa a exigir modificações desses fatores, um novo enfoque na utilização deles. As transformações ocorrem, até que se atinja a necessidade de repetição de alguns elementos, devido à sua adequação ao corpo instaurado e à história por ele construída. Cria-se, assim, uma estrutura capaz de configurar a formatação espetacular.

## **2. Sinopse do espetáculo**

“Reminiscências” é um espetáculo solo de dança contemporânea que procura representar a história de uma mulher e as várias mulheres que nela habitam, buscando referências no mito *A Caixa da Pandora*. No limiar entre o passado e o presente, a lubricidade e a vivacidade se misturam à violência social,



sobretudo na organização das comunidades urbanas, em que o âmbito do privado e do público estão em constante mudança, determinando a construção de uma história pessoal, que pode estar presente em qualquer trajetória feminina.

O espetáculo aborda, de maneira sensível e intensa, questões que nos remetem a refletir sobre a condição da mulher na sociedade contemporânea. A partir do universo particular de uma mulher aprisionada em seus traumas e suas memórias, somos sensibilizados a refletir sobre as várias violências praticadas contra a mulher, passando pelas violências física, moral e ideológica. Diante da situação apresentada, a personagem clama pelo apego à vida, e numa batalha solitária mergulha em seus próprios obstáculos para, quem sabe, superando-os, vislumbrar um novo amanhecer.

### 3. Considerações finais

Procuramos concluir uma narrativa sempre permitindo a possibilidade de o público utilizar sua imaginação.

*"A imaginação", segundo Sara Lopes, "está ligada à criação de imagens, concretas ou não. Uma imagem, no pensamento, pode ser pura e simplesmente contemplada com os olhos da mente; ou pode envolver, provocando impressões, emoções, despertando reações: **experenciar** é diferente de **apreciar**. Um diz respeito a **pensar sobre**; outro significa apenas **pensar**. Se tratadas como signo puros, as imagens geram um discurso vazio; experienciadas, criam uma ação interna a ser revelada, de modo direto e transparente, pelas palavras."*<sup>11</sup>

Cada espectador perceberá o espetáculo segundo suas vivências, seus parâmetros, suas referências individuais.

Na realidade, procuramos buscar o sentido da "Obra Aberta", proposta por Umberto Eco. Confira citação:

---

<sup>11</sup>LOPES. Sara Pereira. *Diz isso cantando: A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese doutorado - ECA - USP. São Paulo, 1997, p.29.

*"As obras 'abertas' enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor. Num nível mais amplo (como gênero da espécie 'obra em movimento') existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo 'abertas' a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos. Cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal."<sup>12</sup>*

Embora nessa etapa de nossa pesquisa não haja a intenção de discutir a validação dos resultados do espetáculo, este não se configura como tal sem o espectador e é ele quem fecha um ciclo na obra. Espectador e ator, ou dançarino, compartilham a mesma ação, se complementam.

Percebemos que essa busca insaciável pelo corpo integrado reflete, na verdade, uma grande ânsia de comunicação com o público. Uma comunicação que é gerada pelo elemento sensível, que provoca sensações e estimula o espectador. Acreditamos, portanto, que o intérprete que consegue alcançar o corpo total em cena é capaz de instigar reações no público, é capaz de tornar o espectador ativo, fazendo-o dialogar com o bailarino (e/ou ator) e o espetáculo. Concebemos o fenômeno da dança como a transmissão da palavra e a vibração dos sons, que saem do interior de uma pessoa (emissor) e vão para o interior da outra pessoa (receptor) - essa comunicação não é externa ao corpo. Buscamos atingir, portanto, a dança que vibre do interior do intérprete para o do espectador, pois esse é um caminho pelo qual acreditamos ser possível estabelecer uma comunicação efetiva e sensorial.

Talvez possamos nos arriscar a traçar um paralelo entre a nossa "Dança da Personagem" e a "Vocalidade Poética", apresentada por Sara Lopes, tendo como base os trechos apresentados a seguir, retirados de seu material de aula:

---

<sup>12</sup>ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

*"Por **vocalidade** entenda-se: uso imediato da voz que pede por um tipo de expressão que somente poderá se concretizar na presença **simultânea** do intérprete e do espectador. Ela só se realiza no encontro daquilo que o intérprete diz com o interior do ouvinte. O **corpo** do intérprete deve estar impresso nessa expressão, chamando o corpo do ouvinte a estar presente e a reagir aos estímulos. Se esse encontro não acontecer, a vocalidade, bem como a obra, não se realiza: é potência, não ato."<sup>13</sup>*

*"Por **poética** entenda-se: é adjetivo; é a condição que a voz tem de ir além da função utilitária da linguagem, além da transmissão de idéias ligadas ao significado das palavras. Essa condição é o que dá origem ao **gesto vocal**, é o que gera impressões por meio de imagens sonoras, é o que permite, à voz, dizer de si mesma e se comentar enquanto comenta e diz."<sup>14</sup>*

Dentro da "Dança da Personagem", tentamos traçar os mesmo objetivos de comunicação com o público, chamando o espectador a reagir a estímulos, provocando imagens, fazendo com que o movimento (acoplado ou não a objetos de cena) tenha uma dimensão maior do que seu mecanismo, do que sua beleza estética ou seu significado pré-determinado.

---

<sup>13</sup> Sara LOPES, Anotações sobre a voz e a palavra em sua função poética, p.2.

<sup>14</sup> Ibidem.

# **CONCLUSÕES**

## **Prática Reflexiva**

Na tentativa de encontrarmos capacidades técnico-criativas em um processo de composição coreográfica, realizamos um mergulho profundo e intrínseco em nosso corpo, que se tornou objeto desta investigação. Em contraponto, a escrita nos proporcionou a possibilidade do exercício de nos distanciar-mos, com a expectativa de tornar o processo vivenciado lúcido e sistematizado. É natural que, estando impregnados de nossa própria experiência corporal, não haja neutralidade. No entanto, a oportunidade de reflexão nos traz clareza para realizar escolhas conscientes, mesmo que elas tenham sido criadas no plano intuitivo. Não nos pautamos em verdades absolutas, mas em realidades possíveis.

Dessa forma, transforma-se o percurso individual criativo em um experimento fundamentado e circunstanciado, inserido no contexto atual. O trabalho encontra identidade própria, compreendendo sua organização em relação ao espaço-tempo.

Por essa perspectiva, vasculhamos os sentidos do corpo, como eixo primordial do trabalho técnico-criativo. Entendemos sua memória como ponto gerador de registros construtores do movimento, do gesto e da ação; como elo entre interno e externo, tornando visível as sensações. Corpo invadido pelas sementes vitais, impregnado do saber sensível, amplificado e reorganizado para servir de fonte e matéria-prima da atuação cênica.

Quando falamos em dança, discutimos inevitavelmente a corporeidade e sua condição cinestésica. A percepção estrutural da morada que dá forma à nossa existência nos revela as capacidades técnico-criativas individuais e suas potencialidades de amplificação e aplicação na cena.

Em uma tentativa de concretizar a natureza das vivências que compõem nosso trabalho, definimos, no item seguinte, o corpo-memória, como símbolo da composição poética da cena.

## **Corpo-memória**

Corpo-carne. Corpo-sangue. Corpo-vísceras. Corpo-emoção. Corpo-razão. Corpo-respiração-tato-olfato-audição-paladar-visão.

Corpo dos sentidos. Sentidos que despertam a alma, que criam imagens, que provocam sensações. Incitam a criação de esboços no espaço, geram formas, estimulam o gesto, instigam a ação. Cinestesia.

Corpo-sensível. Sensibilidade que aflora a lembrança, os impulsos internos, o instinto, o conhecer, o saber. Cenestesia.

Corpo-texto. Gerador da fala, do con(texto), da poesia em movimento e som. A razão da sens(ação).

Corpo a corpo. Ao observar o outro, a possibilidade do eu. Troca, circul(ação), jogo. Atu(ação), represent(ação), reverber(ação), comunic(ação). Sinestesia.

Corpo-memória. Registro de vivências, experiment(ação), história, patrimônio. Vasculhar os órgãos internos, os ossos, os músculos, as articulações, os sentidos, sentimentos, sensações. Capacidade de reter, transformar, doar. Arte.Vida.

Corpo-ser. Corpo-veículo. Corpo humano.

## **Arte para quê?**

Na perspectiva da arte enquanto construção de símbolos poéticos, geradores de significados e sentidos, estabelecemos nosso espaço de criação cênica. Talvez a pergunta central provocadora de nossos estudos seja: arte para quê?

A arte pode ser um processo de educação do sensível, capaz de impressionar, instigar imagens, gerar sensações e, a partir disso, contribuir para discussões e reflexões sobre o indivíduo e a sociedade que o cerca. Adotamos esse sistema como possibilidade de o homem compreender melhor a si mesmo e, portanto, também ao outro. Percebemos no citado processo, a oportunidade de re(humanizar), de desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo o

reconhecimento de diferentes caminhos possíveis e, conseqüentemente, concedendo-lhe a possibilidade de realizar escolhas, opções conscientes. A arte, como celebração poética, promove a beleza como (re)encantamento vital. Sendo assim, exige de quem a frui e de quem a realiza a plenitude em sua ação, ou seja, a do(ação), a inteireza do ser.

Nesse contexto, realizamos um elo de comunicação por meio de nosso trabalho, enfocando como discussão o corpo e sua capacidade de se manifestar enquanto identidade cultural, repleto de experiências e emoções próprias de cada indivíduo. Tomando a arte como "*símbolo do universo, ligada à verdade espiritual oculta em nós*"<sup>14</sup>, como Tarkovski a define, entendemos que todo homem, portanto, é capaz de acessar a sistemática artística. É preciso apenas que se instigue a percepção desta manifestação interna, para que se aflore em uma experiência sensível artística. Acreditamos na fruição como um caminho importante a ser percorrido nesse sentido, o que confere ao artista o papel de mediador desse processo. A obra consiste no eixo de ligação entre essas partes: artista e espectador.

Desse modo, o ator cultural é aquele capaz de desenvolver a energia interna, citada por Tarkovski, e canalizá-la em um procedimento criativo que permita a construção de um material poético provocador de um pensamento corpóreo, conduzido pela emoção (fruição pela percepção dos sentidos e sensações aflorados pela obra). Percebendo esses aspectos, encontramos na corporeidade um edifício capaz de dar formas às provocações internas que estão sendo expostas (sentidos viscerais que compõem cada ser).

A arte, dessa maneira, se explica pela oportunidade que gera de constituição de um mundo mais sensível, trazendo-lhe subjetividade e capacidade criativa. Delineando seu espaço sócio-cultural e educacional, favorece a

---

<sup>14</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª. edição, 1998, p.39 e 40.

composição de relações mais harmoniosas, invadindo sensorialmente a alma e a memória de cada indivíduo.

Assim sendo, a *Dança da Personagem*, que tentamos construir no atual percurso de estudos, encontra argumento e lugar para se desenvolver, propondo ao intérprete o desafio de encontrar-se por inteiro em sua atu(ação), buscando capacidades técnico-criativas individuais que contribuam para a manifestação do corpo em cena. Esta pesquisa, portanto, apresenta apenas o início de uma longa jornada que procura encontrar, corpórea e cenicamente, por meio da prática contínua em laboratórios e apresentações (publicações), possibilidades de respostas para a pergunta: arte para quê?



## Bibliografia

### A) Livros e Teses

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP, 1995.

BERGE, Yvonne. *Viver o seu corpo: Por uma pedagogia do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BERTHERAT, T. & BERNSTEIN, C. *O corpo tem suas razões*. 13a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRIKMAN, Lola. *A Linguagem do Movimento Corporal*. São Paulo: Summus, 1988.

BRITTO, Fabiana Dultra (organização). *Cartografia da Dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural / coordenação geral Núcleo de Artes Cênicas, 2001.

BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte do ator. da técnica à representação - Elaboração codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC - SP. São Paulo, 1994.

DANTAS, Mônica. *Dança: O enigma do Movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

- DUARTE Jr. João-F. *O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições LTDA., 2001.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- FITT, Sally Sevey. *Dance Kinesiology*. New York: Shirmer Books, 1996.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HASELBACH, Barbara. *Dança, Improvisação e Movimento*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1988.
- HOWSE, Justin. *Dance Technique & Injury Prevention*. London: Adam and Charles Black, 2000.
- HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. NY: Grove Press, 1977.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. 2 ed. organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
- LOPES, Sara Pereira. *Diz isso cantando: A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese doutorado - ECA - USP. São Paulo, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Anotações sobre a voz e a palavra em sua função poética*. Tese de Livre Docência, IA/UNICAMP, Campinas, 2004
- MARQUES, Isabel. A. *Ensino da Dança Hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.

- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1998.
- MORGENROTH, J. *Dance Improvisations*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1987.
- PAVLOVA, A. & PEREIRA, R. *Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- SCHULZE, Guilherme Barbosa. *Da quietude criativa à ação: a busca pela unidade entre criação e expressão em dança*. Dissertação de Mestrado em Artes - Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas, 1997.
- SILVA, E. L.. *Método de Ensino Integral da Dança: um estudo de desenvolvimento dos exercícios técnicos centrados no aluno*. Tese de Doutorado - Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas, 1993.
- SILVA, Soraia Maria. *Profetas em Movimento*. Tese de Mestrado em Artes - Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas, 1994.
- SIQUEIRA, Adilson Roberto. *Busca e Retomada: Um Processo de Treinamento Para a Construção da Personagem pelo Ator-Dançarino*. Dissertação de Mestrado em Artes - Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas, 2000.
- SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo*. Tese de Doutorado - Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas, 2000.
- SPARGER, Celia. *Anatomy & Ballet*. 2a. ed. London: Adam and Charles Black, 1952.

SPARGER, Celia. *Ballet Physique: with notes on stresses and injuries*. London: Adam and Charles Black, 1958.

STRAZZACAPPA-HERNADEZ, Márcia. *O corpo en-cena*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Metodologia do Ensino - Faculdade de Educação - UNICAMP. Campinas, 1994.

TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª. edição, 1998.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

WELLS, R. *O corpo se expressa e dança*. Rio de Janeiro: Ed. F. Alves, 1983.

## **B) Periódicos**

CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO. Campinas, Instituto de Artes da UNICAMP, ano1, vol.1, nº 1, 1997.

DIÁLOGOS POSSÍVEIS. Rompendo Fronteiras: danças, corpos e multiculturalismo. Salvador, Faculdade Social da Bahia, ano 2, edição especial, fevereiro-agosto 2003.

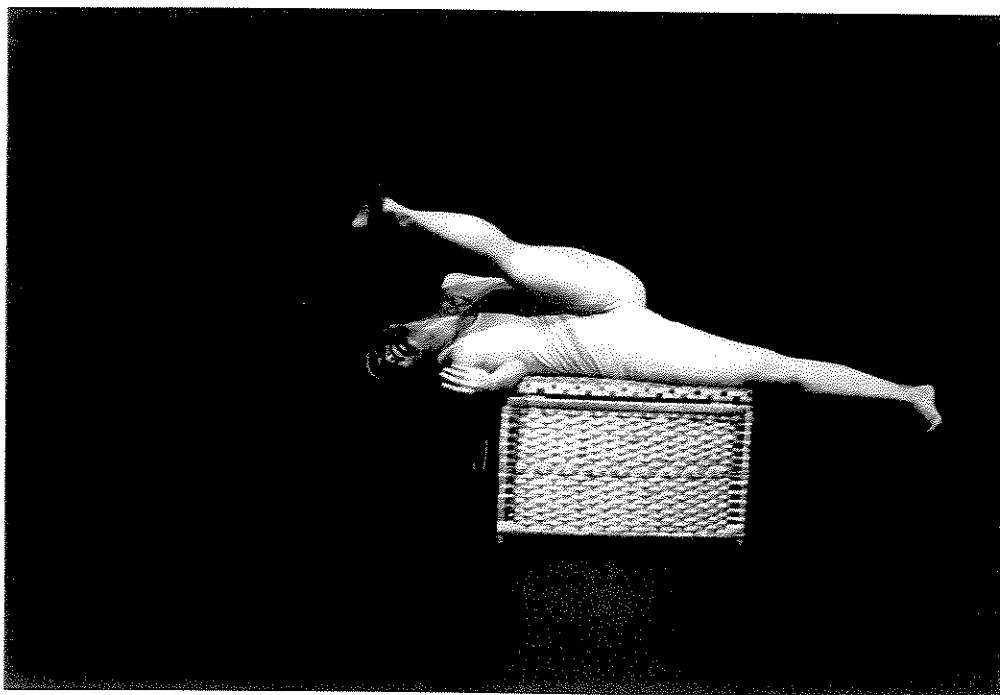
REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação e Artes Cênicas, ano 2, nº 2, 1999.2

REPERTÓRIO TEATRO & DANÇA. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação e Artes Cênicas, ano 3, nº 4, 2000.1

TRILHAS. Campinas, Instituto de Artes da UNICAMP, v.7, 1998.

# **ANEXOS**

# FOTOS DO ESPETÁCULO "REMINISCÊNCIAS"

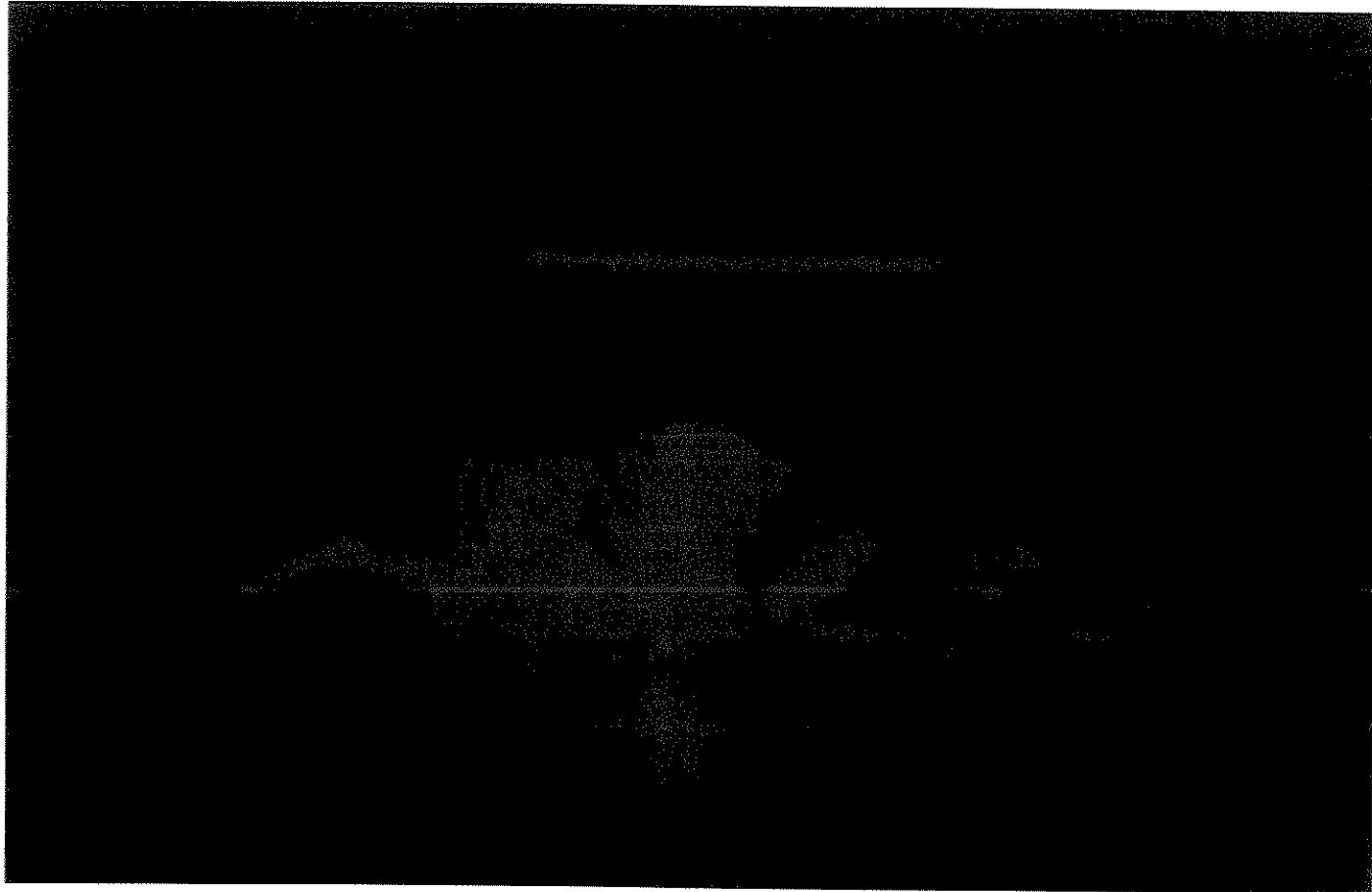


Fotos: Marcelo Verdial

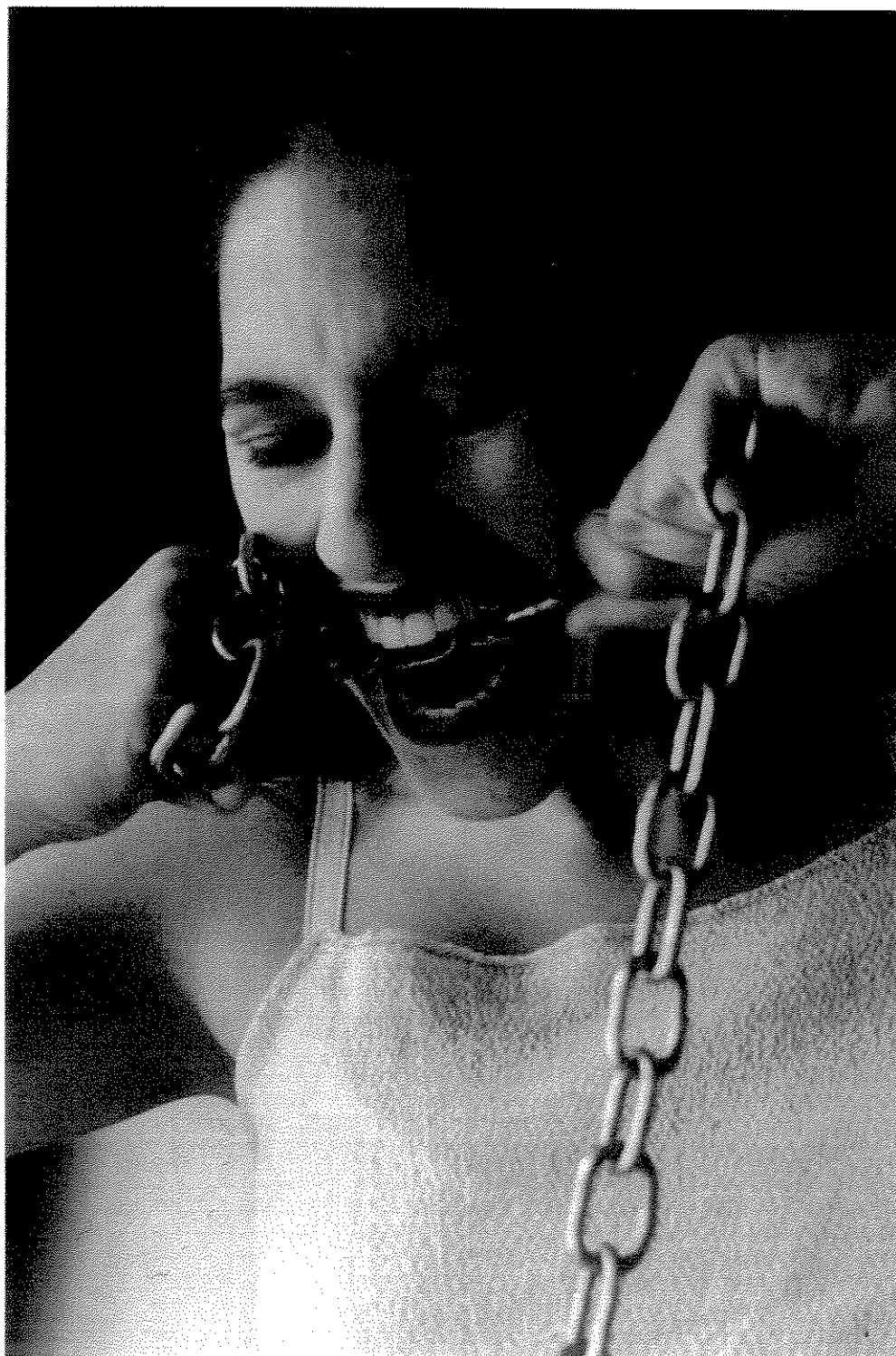


# FOTOS DO ESPETÁCULO "REMINISCÊNCIAS"

Fotos: Marcelo Verdial



FOTOS DO ESPETÁCULO “REMINISCÊNCIAS”



Fotos: Marcelo Verdial



# FOTOS DO ESPETÁCULO "REMINISCÊNCIAS"

