

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

CORPO VESTE COR
um processo de criação coreográfica

ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob orientação da Profa. Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade do DACO-IA.

CAMPINAS, 1997

571431
R618c

31944/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
Unicamp	
R.618c	
V. Ex.	
31944	
281/97	
C <input type="checkbox"/> D <input checked="" type="checkbox"/>	
PREÇO R\$ 11,00	
DATA 22/10/97	
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00102364-9

R618c

Rodriguez Costas, Ana Maria

Corpo veste cor : um processo de criação
coreográfica / Ana Maria Rodriguez Costas.

-- Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador : Antonieta Marília de Oswald de Andrade.

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

1. Coreografia* 2. Dança* 3. Criação (literária,
artística, etc...)* I. Andrade, Antonieta Marília de
Oswald de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.







Campinas, 18 de junho de 1997.

BANCA EXAMINADORA

1. _____

2. _____

3. _____

para
Manolo e Generosa
que continuam me ensinando
o que é amar
incondicionalmente

AGRADECIMENTOS

À meus pais, por continuarem apoiando todas as minhas tentativas de renovação e realização com tanta cumplicidade e amor.

À meu companheiro Céu – que não tem apenas no nome a presença do infinito mas, no espírito – por me ouvir e me aceitar nos momentos mais secretamente difíceis: você foi um horizonte.

A orientação no mestrado é o leme do barco. A Dra. **Marília de Andrade** me estimulou a experimentar caminhos que há muito tempo eu precisava percorrer. Quero agradecer pelo convite de tornar esta pesquisa um encontro do conhecimento com a simplicidade. Não sei se consegui, mas você fez muito bem a sua parte.

No andamento do mestrado, chegou um momento em que parecia que tudo havia secado. **Renata Franco** chegou com a idéia de ‘Guerdana’, me convidou a arejar a pesquisa, dançando o trabalho mais divertido de minha vida. À minha grande parceira e amiga, obrigado por me ensinar a gostar do que é “vivo”.

Tem pessoas que são professoras da vida, que englobam conhecimentos e qualidades diferentes. **Valéria Cano Bravi** é assim: uma mestra. À você, com quem venho compartilhando cada passo de minha formação profissional e meu crescimento como gente.

À **Yeda Cardoso Franco**, que esteve ao meu lado dizendo que a noite escura da alma era apenas uma etapa de acesso a luz do autoconhecimento, me convidando a dialogar com a dimensão simbólica da vida. Ao **Edson** e ao **Assis** pelo apoio e auxílio à minha saúde. À amiga **Vinciane** que não me deixou sentir solidão.

Neste mestrado, consegui reunir os fragmentos de minha formação e produção artística. Tive a oportunidade de construir um eixo, fortalecer um centro, coisas do corpo que valem para a vida. Agradeço aos professores, em especial ao Dr. **Júlio Plaza** pelos ensinamentos sobre “processos criativos”. Aos funcionários, em especial ao **Jaime**.

Aos colegas da pós-graduação: **Carla Gialluca, Angelina, Telma César, Arabel, Cláudia, Daniela, Guilherme**. Agradeço a vocês por toda a troca e pelo espírito de solidariedade que houve entre nós.

Dizem que é comum a gente se lembrar e ter carinho especial por aqueles professores que nos ensinam a dar os passos básicos e fundamentais. À mestra **Zélia Monteiro**: se houver algo de belo em meu corpo enquanto ele dança, este algo foi estimulado por você. À **Cibele Cavalcanti** que me falou sobre o espaço, o tempo, o peso do movimento, e convidou-me a fazer o que mais gosto: criar.

Aos dançarinos, professores, coreógrafos com quem aprendi muito nestes tempos: **Lu Favoretto**, **Vera Sala**, **Mônica Montenegro**, **Adriana Grechi**, **Tica Lemos**, **Wellington Duarte**, **Eliana Santana**, **Marta Soares**, **Lara Pinheiro**. Em especial, a **Regina Mendes**.

Ao Laboratório de Dança da PUC que me ofereceu espaço para diálogos, em especial à **Helena Katz**.

Aos espaços em que pude trabalhar e desenvolver esta pesquisa: Estúdio A&B (André, Betty, Neiva), Atelier Campo Arte (Kiko e Rosângela), Escola Amor, Oficinas Oswald de Andrade, Estúdio Nova Dança, Centro Cultural São Paulo.

À toda equipe que me auxiliou a concretizar e registrar esta dança: **Céu** pelos desenhos e pelo estudo fotográfico “jogo das variáveis”; **Luiz Trazzi** pelas fotos; **Xavier** pela trilha; **Tamara Ka** e **Aline** pelo vídeo, **Roberto** e **Renato**, pela luz; **Adriana Vaz** e **Ana Maria** pela ajuda nos figurinos. Em especial, agradeço **Xavier** por dar tanto de sua sensibilidade ao diálogo com a dança. E a **Tamara**, por ter se tornado uma grande amiga.

Agradeço especialmente à FUNDAÇÃO DE AMPARO A PESQUISA do EST. de SÃO PAULO (FAPESP) a bolsa e os recursos financeiros que me permitiram realizar esta pesquisa.

“Nada se edifica sobre a pedra, tudo
sobre a areia, mas nosso dever é edificar como
se fora pedra a areia...”

Jorge Luis Borges

INDICE

INTRODUÇÃO.....	8
I. ORIGENS, FONTES E INFLUÊNCIAS: DE ONDE VEM ESSA DANÇA.....	15
II. O FAZER/REFLETIR/FAZER ... DA PESQUISA.....	29
II. 1. RECONHECENDO UM TERRITÓRIO, CONSTRUINDO UMA TRILHA.....	29
II. 2. AS FERRAMENTAS.....	32
II. 2. 1. COREOLOGIA e ANÁLISE DA DANÇA.....	32
II. 2. 2. FASES DA CRIATIVIDADE.....	42
II. 2. 3. A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA SEGUNDO SMITH-ARTAUD.....	46
II.3. OS REGISTROS	52
II. 4. INTEGRANDO AS FERRAMENTAS E OS REGISTROS.....	61
III. O PROCESSO... (A CRIAÇÃO).....	64
III. 1. ASSUNTOS PRELIMINARES.....	65
III.1.1. PAPÉIS, FUNÇÕES E TAREFAS NA CRIAÇÃO COREOGRÁFICA.....	65
III.1.2. O PROJETO.....	68
III. 2. AS BASES DA CRIAÇÃO.....	70
III.2.1. INSPIRAÇÃO BRUTA.....	70
III.2.2. COR E ELEMENTOS PANOS-ROUPAS.....	75
III.2.3. TRADUÇÃO CORPORAL.....	91
III.2.4. PREPARAÇÃO TÉCNICA CORPORAL.....	99
III.2.5. IMPROVISACÃO.....	112
IV. ... TORNANDO-SE PRODUTO (A FORMATAÇÃO)	131
IV.1. FORMULAÇÃO COREOGRÁFICA.....	132
IV.2. ARTICULAÇÃO DO ROTEIRO GERAL.....	160
IV.3. MONTAGEM CÊNICA.....	162
IV.4. O VÍDEO.....	170
V. DISCUSSÕES E CONCLUSÕES.....	177
ANEXOS.....	202
BIBLIOGRAFIA.....	206

RESUMO

Esta dissertação contextualiza, descreve e analisa um processo criativo tornando-se produto. Com auxílio de três ferramentas – os estudos coreológicos sobre a dança, as reflexões de George F. Kneller sobre as fases da criatividade e o estudo de Smith-Artaud sobre composição coreográfica – levantamos considerações gerais sobre *processo criativo na dança*. Com base nessas referências, concretizamos a sistematização dos procedimentos criativos envolvidos na realização do trabalho coreográfico *CORPO VESTE COR*, apresentado no vídeo que acompanha esta dissertação.

A sistematização dos procedimentos criativos trouxe como resultado uma nova dimensão da relação *CORPO VESTE COR*. Compreendemos que a criação é realizada como um jogo cinético, plástico e dramático a partir do qual criamos concomitantemente uma matéria (*subject matter*) e uma forma de dança (coreografia).

A realização deste estudo culminou em uma reflexão sobre a utilização de estímulos plásticos – visuais e táteis – na criação coreográfica.

INTRODUÇÃO

Em nossa formação artística, sofremos grande influência de experiências realizadas junto às artes plásticas. Durante alguns anos, trabalhamos como *modelo vivo* de artistas plásticos; o desenvolvimento desse trabalho tornou-se um processo de pesquisa articulado aos nossos processos criativos na dança.

Como modelo, desenvolvemos algumas *habilidades* corporais específicas. A primeira delas foi aprender a permanecer estática – parada numa determinada pose –, o que a princípio pode não ter relação com o que se espera de um corpo que dança. Mas aproveitávamos os momentos de “permanência estática” para a investigação de movimentos mínimos das musculaturas, procurando caminhos para salientar no corpo imóvel a própria mobilidade que o caracteriza como organismo vivo. A idéia era procurar manter em estado de latência a pulsação, as intenções e dinâmicas immobilizadas na forma de uma pose. O corpo permanecia estático apenas frente ao deslocamento no espaço-tempo.

A outra *habilidade* trabalhada relaciona-se ao processo de criação das poses. Quais os caminhos articulares percorridos para desconstruir uma pose e criar outra, diferente, logo em seguida? O trabalho como modelo envolvia uma verdadeira investigação da arquitetura corporal. Na relação com o olhar do observador – o pintor – nascia outro ponto de investigação: como e o quê nosso corpo está *mostrando*? Como organizamos as *massas* que constituem nosso corpo? Qual parte do corpo devemos projetar para esse olhar que nos procura ver? Tensão, projeção, ritmo eram aspectos observados na criação de cada pose.

Esses foram alguns dos focos trabalhados corporalmente nas sessões em que atuamos como modelo de pintores mais interessados no estudo anatômico ou na representação da figura humana.

Nossa atuação como modelo estendeu-se a uma experiência mais ampla. Durante um ano, trabalhamos com o artista plástico Dudu Santos¹, desenvolvendo um diálogo entre nossos processos criativos: através da improvisação, o fazer da dança e da pintura ocorriam em concomitância, no mesmo espaço-tempo de trabalho. Nesses encontros de criação conjunta, pudemos realizar uma série de experimentações corporais integrando elementos plásticos (panos, roupas e outros objetos) ao ambiente de trabalho.

Nesse período, tornou-se mais evidente o que significava para nós reunir condições básicas para desenvolver uma improvisação no processo criativo da dança. Percebemos que nosso ponto de partida eram imagens: como estaríamos vestida, com que cores, como estaria o espaço ao redor etc. A inspiração nascia dessa observação.

O processo de pesquisa com o artista plástico Dudu Santos foi extremamente rico por ter permitido a experimentação de alguns procedimentos inventivos com a dança; no entanto, a necessidade permanente de renovação, de oferecer ao pintor imagens e contextos diferenciados capazes de instigá-lo a criar, não permitia o aprofundamento da investigação gestual, algo primordial para a criação coreográfica. Além disso, a temática preferencial de Santos era a sensualidade do corpo feminino, o que limitava nossa atuação criativa na relação com os elementos trazidos para cada experimentação. Na função da modelo estava implícito a necessidade de, em algum momento da dança, exposição do corpo despido. Vestir e desvestir roupas também se tornou uma habilidade.

“ (...) as fontes de informação externas à dança foram igualmente importantes para as noções dos coreógrafos pós-modernos, os quais encontraram estruturas e atitudes performáticas na música nova, nos filmes, nas artes visuais, na poesia e no teatro – especialmente nos Happenings, Events, and Fluxus (um grupo neo-Dadá), onde

¹ Dudu Santos foi assistente de Marcello Grassmann e Mario Gruber no Ateliê de gravura da FAAP, vivendo intensamente os eventos artísticos dos anos 60. Além de marchand, como artista plástico vem desenvolvendo seu próprio trabalho ao longo dos últimos 30 anos.

os limites entre as formas artísticas foram burlados e novas estratégias formais para o fazer da arte emergiram”.²

Sally Banes destaca que o surgimento da dança pós-moderna norte-americana está diretamente relacionado a um período – anos 50 e 60 – de forte efervescência criativa, caracterizado por performances³ e acontecimentos que envolviam a integração de artistas de diferentes linguagens.

Na arte performática dos anos 60, o pintor Yves Klein utilizou-se das próprias modelos como co-executantes de suas obras. Na contemporaneidade, coreógrafos e artistas plásticos continuam a realizar espetáculos e eventos buscando a integração dessas linguagens. Mas nosso objetivo não era realizar performances interlinguagens e, sim, compreender as relações entre corpo e elementos plásticos no processo de criação da dança.

Entre 1992 e 1994, juntamente com Lu Favoretto e Renata Franco, criamos a *Cia. Panoptika de Dança*. Neste grupo, todas as integrantes eram intérpretes-coreógrafas interessadas em “(...) romper com a idéia da onipotência expressiva do bailarino e de seu movimento na criação coreográfica; trabalhar com a relação entre os seres e as coisas...”⁴. E foi a partir do encaminhamento desse ponto comum que as criadoras conceberam os espetáculos *Triade*⁵ (1993) e *Triade Op. Cit.*⁶(1994). No processo de criação desses trabalhos, começamos a desenvolver e delinear caminhos de investigação coreográfica a partir das relações entre movimento, cores e elementos plásticos.

² BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Houghton Mifflin, Company Boston, 1980, p. 6.

³ Para saber sobre história da performance, ver GOLBERG, RoseLee. *Performance art. from futurism to the present*. London, Thames and Hudson, 1979. Neste livro, a autora resgata as vanguardas (futuristas, dadaístas, surrealistas etc.) que no início do século XX realizaram inúmeros eventos articulando diferentes linguagens artísticas. Esses artistas foram pioneiros da idéia de que a criação artística é um fenômeno sinestésico, de integração dos sentidos.

⁴ Observações registradas no *caderno de campo*.

⁵ O espetáculo *Triade* foi apresentado no evento “Movimentos de Dança” do Sesc Consolação, São Paulo.

⁶ O espetáculo *Triade Op. Cit.* foi apresentado no evento “Feminino na Dança”, Centro Cultural-SP.

No processo de formulação da pesquisa que iremos apresentar, passamos por algumas etapas preliminares que devem ser consideradas. O primeiro passo foi analisar nossas experiências criativas anteriores (o *diálogo* com as artes plásticas e os espetáculos realizados junto à *Cia Panoptika*), procurando compreender a relação do elemento cor com a criação do movimento. Para isso, realizamos um estudo interdisciplinar sobre a *cor*⁷. Detivemo-nos no estudo deste conceito nas artes visuais, constatando que a concepção da cenografia e da iluminação do espetáculo cênico são os campos mais comuns de intervenção das artes plásticas nas artes cênicas.

Nosso estudos sobre a cor levaram-nos à realização de um estudo prático: *o jogo das variáveis*. Tomando como base *A Muçulmana*, uma figura-personagem de preto criada para o espetáculo *Triade*, realizamos experimentações buscando observar como a mudança da cor de sua veste poderia sugerir mudanças na *leitura*⁸ da movimentação. Em um primeiro momento, executamos a mesma seqüência gestual que caracterizava a personagem, procurando manter as mesmas qualidades de movimento (uso e combinação dos fatores peso, tempo e espaço), porém, vestindo três figurinos diferentes. Na verdade, a forma da vestimenta era a mesma, a diferença estava apenas na cor. Escolhemos as cores preto, branco e vermelho. Num segundo momento, redimensionamos o *jogo entre as variáveis* tendo como referência a mesma seqüência de gestos da *Muçulmana*, experimentamos diferentes qualidades de movimento indexadas para cada uma das três cores.

O *jogo das variáveis* significou um marco no delineamento de nossa pesquisa. Observamos que poderíamos tomar duas direções diferentes. A primeira seria enveredar por um estudo estético procurando identificar as relações estabelecidas entre as cores, figurinos e o movimento numa obra de dança. A segunda, que escolhemos, era entender, de fato, como a cor e as vestes levavam-nos a criar um trabalho coreográfico.

⁷ Esta revisão envolveu o verbete “cor” da Enciclopédia *MiradorInternacional*, e os seguintes autores: Fayga Ostrower, Rudolf Arnheim, Rodrigo Bonomé e Ana Maria Amaral, que aparecem indicados em nossa bibliografia.

⁸ A partir de um ensaio fotográfico, procuramos nos colocar na condição de “observador externo”.



“Jogo das Variáveis”

O objetivo desta dissertação é contextualizar, descrever e analisar um processo criativo tornando-se produto. Por esse percurso, procuramos a sistematização dos procedimentos criativos envolvidos na articulação do trabalho coreográfico *CORPO VESTE COR*.

Com auxílio de três ferramentas – os estudos coreológicos sobre a dança, as reflexões de George F. Kneller sobre as fases da criatividade e o estudo de Smith-Artaud sobre composição coreográfica – procuramos levantar considerações gerais sobre *processo criativo na dança*. Com base nessas referências, procuramos analisar os aspectos particulares de nossa poética artística.

Ordenamos a trajetória do desenvolvimento da pesquisa nos seguintes capítulos:

No capítulo I, procuramos mapear as principais questões do tipo de dança que fazemos, contextualizando, de forma sintética, nossa formação como dançarina e coreógrafa no cenário da dança contemporânea. Neste mapeamento localizamos mais detalhadamente as origens do processo criativo *CORPO VESTE COR*.

No capítulo II, apresentamos o processo de articulação da metodologia da pesquisa: a reflexão sobre como fazer um estudo acadêmico e artístico; as ferramentas escolhidas para viabilizá-lo; a organização e o registro dos *dados*.

Nos capítulos III e IV, descrevemos e analisamos o processo criativo desenvolvido. Este relato detalhado, oriundo do fazer/refletir/fazer..., expressa a sistematização dos procedimentos criativos.

Nas discussões e conclusões finais, considerando os resultados obtidos, compartilhamos com o leitor, as surpresas, os ganhos e as perspectivas abertas a partir do caminho trilhado.

O trabalho coreográfico desenvolvido foi registrado em vídeo que acompanha esta dissertação.

I. ORIGENS, FONTES E INFLUÊNCIAS: DE ONDE VEM ESSA DANÇA

Para situarmos o leitor, arrolamos de início algumas questões-chave que caracterizam o *tipo* de dança envolvido em nossa pesquisa.

O sujeito criador nesta dança define-se como intérprete-coreógrafa. Isso quer dizer que os papéis de executar e de criar coreografias estão interligados. Para tanto, a criadora procura caminhos específicos de preparação técnica corporal. No processo de criação da dança o procedimento criativo mais importante é a improvisação. Além do corpo, para realizar suas improvisações, a intérprete-coreógrafa seleciona elementos plásticos – objetos –, integrando-os ao ambiente. Cada criação coreográfica é considerada parte de um estudo mais amplo pois o propósito é investigar uma estética gestual (algo parecido com a idéia de ter uma caligrafia própria dentro da escrita de uma língua). Coreografar uma dança-solo significa a possibilidade de ir a fundo em tal investigação.

Neste capítulo o objetivo é esclarecer que nossa poética artística, além de ser uma *invenção* particular, é também um reflexo de nossa formação como dançarina-coreógrafa e das influências recebidas no contato com a multiplicidade de *danças* produzida na contemporaneidade.

“A dança moderna, que se desenvolveu historicamente em reação ao balé clássico, apresenta um forte contraste em relação a este. Sua presença na história da dança teatral ocidental a partir da virada do século é assinalada principalmente pelos princípios e práticas dos coreógrafos americanos e alemães. Falando de modo geral, a dança moderna defendia os pés descalços e uma relação mais concreta com o mundo, em oposição às qualidades etéreas do balé. Paralelamente à dança, enfatiza uma visão

*de mundo contemporânea, privilegia a emoção em vez da forma e uma busca de expressão tanto individual quanto universal.”*¹

Nas colocações de Kátia Canton encontramos uma forma sintética de dizer que no início do século XX a dança ficou moderna; parte das questões que indexamos no começo deste capítulo como características da dança que fazemos teve origem nas trajetórias desenvolvidas pelos pioneiros da dança moderna.

Escolhemos um exemplo para ilustrar essa afirmação: o trabalho desenvolvido pelo dançarino, coreógrafo e diretor alemão Kurt Jooss (1901-1979). Jooss – que estudou e trabalhou com Rudolf Laban – é considerado um dos pioneiros da dança expressionista alemã. No livro *La Danza Moderna. El Método Jooss-Leeder. Técnica de Interpretación. Ejercicios*², Jane Winearls apresenta de forma global o método desenvolvido por Kurt Jooss em colaboração com o dançarino, coreógrafo e professor Sigurd Leeder.

No prefácio dessa obra, Winearls refere-se a Rudolf Laban como “*experimentador do movimento*”, e prossegue afirmando que: “*Seu trabalho foi complementado pela colaboração de Kurt Jooss e Sigurd Leeder, os quais, partindo dos métodos e experimentos de Laban, levaram mais além o movimento de investigação até explorar o método Jooss-Leeder, com o qual foram adestrados os dançarinos dos balés Jooss.*”³

Um dos capítulos desse livro, “*Improvisação e Composição*”, aponta a improvisação como instrumento básico do aprendizado do dançarino, pois permite o desenvolvimento de sua potencialidade criativa: “*A improvisação, como parte da*

¹ CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Série Temas, vol. 44. São Paulo, Ática, 1994, p. 20.

² WINEARLS, Jane. *La danza moderna. El método Jooss-Leeder. Técnica de interpretación. Ejercicios*. Buenos Aires, Editorial Victor Lerú, 1975.

³ *Idem*. p. 12.

capacitação da dança...⁴. Para a realização das improvisações, o método indica a utilização de estímulos, por exemplo, as cores. Quanto ao aprendizado da composição coreográfica, primeiramente o dançarino deve experimentar realizar uma dança-solo, buscando a expressão do próprio sentimento, para depois coreografar duos ou trios.

Esse tipo de coreografia, realizada pelo intérprete-criador, passou a existir com o desenvolvimento da dança moderna, em contraposição às formas institucionalizadas dos balés românticos. Até o final do século XIX, as combinações de danças-solo e duetos apareciam, em geral, como parte das coreografias para grandes grupos (balés narrativos), em momentos específicos. Na tradição da dança clássica existe também uma rígida hierarquia entre os bailarinos quanto aos papéis a serem executados e, normalmente, apenas os primeiros bailarinos podem ser solistas, executando trechos da dança em absoluto destaque no palco.

A dança moderna rompeu com essas estruturas de número e gênero. Coreografias foram criadas para serem interpretadas por um solista ou por pequenos grupos: homens e/ou mulheres ocupando diferentes papéis.

Na tradição da escola moderna, fundada por Louie Fuller, Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis, ocorreu também uma flexibilização nas combinações entre as funções de criação e execução; estamos falando da tradicional separação entre o coreógrafo e os intérpretes no processo da criação de um trabalho. Para descobrirem uma *nova dança*, alguns criadores modernos *experimentaram nos próprios corpos*, muitas vezes atuando como intérpretes de suas coreografias. O corpo desses criadores, na maioria das vezes, tornava-se o veículo da dança, que estava ainda para ser *traduzida* para outros intérpretes. Em parte, acreditamos que o surgimento desses dançarinos-coreógrafos solistas esteve relacionado à necessidade de experimentação. Por outro lado, a idéia de uma “dança do indivíduo” expressava um pensamento fortemente presente na arte

⁴ *Idem*. P. 135.

daquele tempo: a própria individualidade, a subjetividade, passou a ser considerada fonte de inspiração e objeto temático da dança.

Em algumas correntes da dança moderna, o intérprete conquistou a possibilidade de ser um criador de sua movimentação e gestualidade; por meio da improvisação ocorria a experimentação de movimentos *novos* (fora dos códigos convencionais do balé). O intérprete deixou de ser um executante, chamado apenas para repetir *passos*. O papel do diretor ou coreógrafo exigia que este também fosse um *pedagogo*, pois era induzido a criar um método capaz de preparar intérpretes-tradutores para suas próprias investigações criativas. O espaço de criação e também de estudo técnico assumiu a configuração de *laboratório*, lugar de experimentação e pesquisa.

As bases de nossa formação como dançarina foram solidificadas a partir de duas referências: o método de estudo do movimento de Rudolf Laban e o trabalho desenvolvido por Klauss Vianna. Nestes dois caminhos percorridos, aparece em comum o estímulo à individualização no interior do processo criativo, a idéia de preparar o dançarino para que reúna à condição de intérprete a capacidade inventiva, ou seja, que ele se torne também um criador.

O dançarino, coreógrafo e pesquisador Rudolf Laban (1879-1958) foi o responsável pela articulação de um instrumental teórico para a observação e análise dos movimentos humanos, focalizando especialmente a dança. Suas pesquisas culminaram com a definição de dois campos básicos de estudo: a Eukenética, que envolve os estudos qualitativos do movimento (combinações e variações no uso dos fatores: tempo, espaço, peso e fluência), e a Coreutica, que envolve os estudos da forma e princípios de organização espacial do movimento.

Graças à contribuição de d. Maria Duchenes⁵, os estudos do movimento desenvolvidos por Laban foram bastante difundidos em São Paulo, conquistando muitos discípulos na área educativa e artística da dança, com os quais tivemos a oportunidade de estudar⁶.

Observamos que a partir deste aprendizado pudemos desenvolver habilidades para a exploração da criatividade do movimento; a arte de dançar foi vivenciada como investigação dos fatores do movimento – peso, tempo, espaço e fluência –, levando-se em conta o conhecimento das diferentes partes do corpo. Dança como expressão do corpo do dançarino, que é capaz de imprimir ao movimento diferentes qualidades e dinâmicas enquanto explora direções, níveis e dimensões no espaço geral que o envolve.

O principal instrumento neste tipo de treinamento, inspirado pelas pesquisas de Laban, é a improvisação ou experimentação, vivenciada no próprio corpo. Em alguns cursos que fizemos, o foco ampliou-se por vezes para a observação do movimento nos corpos de outros colegas. Tanto na experimentação quanto na observação, o que estava em questão era detectar a capacidade que o corpo apresentava de realizar com precisão e clareza o movimento, a partir de uma orientação definida, por exemplo: variar no uso do fator peso, deslocando-se em níveis do espaço.

Este exemplo é indicativo dos campos de estudo já mencionados – a Eukenética e a Coreutica. O domínio da variação no uso do fator peso relaciona-se com o tônus muscular, implica a definição de aspectos qualitativos do movimento (forte/leve) e define a intenção do movimento; deslocar o corpo entre os níveis alto, médio e baixo implica a organização de geometrias no próprio corpo (formas) e deste em relação com o espaço.

⁵ D. Maria Duchenes nasceu na Hungria no ano de 1922; estudou dança no Dartington Hall, por onde passaram os pioneiros Laban, Jooss e Leeder, entre outros. Chegou ao Brasil em 1940 e a partir de então segue difundindo as idéias dessa geração, influenciando a formação de inúmeros dançarinos contemporâneos.

⁶ Dentre eles destacamos: Cibele Cavalcanti, Lenira Rangel, Analivia Cordeiro, Lala Dahezelin e Denilto Gomes.

É importante destacar que esses procedimentos de estudo do movimento propõem um certo tipo de domínio e rigor na arte de dançar e isto não se relaciona à incorporação de passos ou seqüências codificadas de movimentos. No contexto de estudo ao qual estamos nos referindo, a dança estava mais relacionada à auto-expressão do indivíduo, que, estimulado, deveria elaborar sua própria movimentação. Além dos aspectos ressaltados anteriormente, o valor de uma improvisação de movimentos estava relacionada à capacidade do dançarino de criar e atuar de forma completa, organizando seu material interno – sensações, imagens, idéias – como dança. Portanto, nossa formação fortalecia a idéia do dançarino como alguém que trata o próprio corpo como um *instrumento expressivo/criativo*, alguém capaz de investigar um vocabulário de movimentos. Este fato foi fundamental em nosso desenvolvimento como *intérprete-coreógrafa*.

*“O teatro ocidental tem uma longa história de improvisação. Os trovadores da Idade Média e da Commedia dell’Arte da Renascença foram modos importantes e aceitos de performance teatral naqueles tempos. Em contraste, o recente ressurgimento da improvisação, florescendo na rebelião dos sessenta, não caiu confortavelmente em nossa tradição teatral. Ela quebrou regras do decoro da apresentação, violou formas tradicionais e usurpou o papel de coreógrafos e diretores...”*⁷

O tema desenvolvido pela autora é exatamente a improvisação. Morgenroth chama a atenção para a remota origem histórica da improvisação na arte teatral, indicando que apenas na primeira metade do século, com a dança moderna, que *“determinou uma quebra no ballet tradicional”*, abriram-se caminhos para o resgate da improvisação como procedimento da composição coreográfica.

Nos anos 50, o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, em parceria com o músico John Cage, rompeu com alguns conceitos norteadores da arte de coreografar. Sally Banes detalha a abertura das propostas de Cunningham:

⁷ MORGENROTH, Joyce. *Dance improvisations*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1987, p. XI.

“1) qualquer movimento pode ser material de uma dança; 2) qualquer procedimento pode ser válido no método de composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas; 4) música, figurinos, cenografia, iluminação, e dança têm suas próprias lógicas e identidades; 5) qualquer dançarino na companhia pode ser solista; 6) em qualquer espaço a dança pode ser executada; 7) dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primariamente a respeito do corpo humano e seus movimentos, começando com o deslocamento.”⁸

No início da década de 60, ocorreu em Nova York um evento de dança que se tornou um marco: uma performance pública dos alunos de Robert Dunn na Judson Memorial Church marcava o início da formação de uma geração de dançarinos e coreógrafos que utilizariam novos métodos de fazer danças, potencializando o uso da improvisação. A geração “Judson Church” é considerada a vanguarda da dança pós-moderna norte-americana.

Após a gigantesca abertura propiciada por Cunningham, a “*rebelião dos sessenta*” é o ponto máximo de resgate da improvisação, período em que “*uma nova sorte de trabalho estava aparecendo. Um espírito energético e antitradicional de exploração prevalecia. Tudo estava aberto a ser questionado: a idéia de frase, clímax coreográficos, proficiência técnica, continuidade ou lógica dramática, a separação entre performers e audiência, e transformação teatral*”.⁹

A geração Judson Church dos anos 60 e 70 pode ser identificada a partir de alguns princípios. Mostrar em cena o elemento mínimo do gesto cotidiano; fora da pretensão de chegar à construção de uma linguagem codificada, o movimento passou a ser um objeto *em si*. Foram descartadas as preocupações com a expressão e a significação do movimento; esta mesma postura revelou uma certa despreocupação com

⁸ BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Houghton Mifflin, Company Boston, 1980, p. 6.

⁹ MORGENROTH, Joyce. *op. cit.* pp. XI-XII.

cenários, figurinos e elementos cênicos: as roupas usadas para a dança poderiam ser as mesmas da vida cotidiana.

Em 1973, a dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, descendente da tradição da dança expressionista assumiu a direção do *Tanztheater*¹⁰, de Wuppertal, desenvolvendo sua Dança-Teatro a partir de princípios diferentes dos coreógrafos pós-modernos norte-americanos.

*“O principal lema de Bausch difere radicalmente daquele dos coreógrafos da dança norte-americana pós-moderna. Bausch não está interessada em como as pessoas se movem, mas no que move as pessoas. Mais do que a forma, focaliza a expressão.”*¹¹

Utilizando a fragmentação e a repetição dos gestos (de dança e do cotidiano), Pina Bausch desenvolveu trabalhos coreográficos que apresentam uma profunda reflexão do homem em sua existência social e histórica. Seus espetáculos realizaram a articulação de várias linguagens: movimento, música, teatro, dança, plástica. Seus dançarinos foram cuidadosamente vestidos para a dança, pois a composição plástica é fundamental em sua obra.

*“O Tanztheater caracteriza-se pela busca de uma expressão emocional essencial, não centrada no movimento em si, e sim numa combinação de meios – dança, representação, canto, cenografia – sem nenhum limite entre si. Incorpora uma narrativa fragmentada, semelhante à colagem, a subtextos que parecem diretamente formulados a partir de experiências cotidianas (...). Os intérpretes do Tanztheater substituem por ternos e vestidos as malhas e trajes típicos de dança...”*¹²

¹⁰ *Tanztheater* quer dizer literalmente Dança-Teatro. A acepção contemporânea do termo Dança-Teatro está diretamente vinculada à coreógrafa Pina Bausch, que teve formação com Kurt Jooss em Essen e com a dança moderna norte-americana nos anos que passou em Nova York.

¹¹ CANTON, Kátia. *op. cit.* p. 158.

¹² *Idem.* p. 21.

Pina Bausch desenvolveu uma metodologia própria de criação; seus intérpretes também são criadores que fornecem material para a coreógrafa criar suas danças. “*Nada em Pina Bausch é contra a dança, e em cada peça cada bailarino transporta a singularidade de seu ‘corpo próprio’ para ajudar a escrever as diversas cenas coreográficas.*”¹³

“*A estética pós-moderna não é monolítica, e nela podem ser encontradas relações e métodos contrastantes...*” Após apresentar diferentes coreógrafos para exemplificar essa multiplicidade, Bannes comenta que nos anos 70 “... *um novo expressionismo surgiu no trabalho de Meredith Monk, Kenneth King e outros*”.¹⁴

Podemos dizer que na segunda metade do século XX a dança, além de moderna e expressionista, ficou também pós-moderna, teatral, butohniana, nova e, como diria Antônio Pinto Ribeiro, “temporariamente contemporânea”. Na apresentação do livro de Ribeiro, o editor sintetiza os propósitos do autor ao utilizar a categoria de contemporaneidade: “*(...) vem responder ao fato de que as nossas formas de experiência estão em permanente processo de actualização, instabilizando radicalmente o existente, perturbando com a potencialidade devir-outro... Dai que o contemporâneo seja sempre temporário*”.¹⁵ O autor declara ter sido inspirado por uma epígrafe do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles: “*(...) a arte ali exposta é temporariamente contemporânea (...)*”¹⁶.

Esse vôo rasante permite-nos contextualizar o ambiente em que iniciamos nossa formação com Klauss Vianna¹⁷, no final dos anos 80. Durante seis anos, frequentamos

¹³ RIBEIRO, Antônio Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa, Passagens, 1994, p. 41.

¹⁴ BANES, Sally. *op. cit.* p. 18.

¹⁵ RIBEIRO, Antônio Pinto. *op. cit.* Trecho da contracapa do livro.

¹⁶ *Idem*. Trecho do prefácio do livro.

¹⁷ Klauss Vianna foi dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador de um método próprio de treinamento corporal utilizado tanto por dançarinos quanto por atores e também por leigos. Nosso contato com esse método ocorreu não apenas por intermédio de Vianna, mas pelo contato com alguns de seus reconhecidos seguidores: Rainer Vianna, Neide Neves, José Maria Carvalho e, fundamentalmente, Zélia Monteiro.

suas aulas técnicas e tivemos a oportunidade de conhecer alguns de seus “princípios coreográficos” sob a orientação de Zélia Monteiro, dançarina e coreógrafa que trabalhou como assistente de Vianna. Participamos de um grupo de estudos em improvisação (1989/1990) e de um projeto de montagem cênica (1991) coordenados por Zélia.

“Eterno pesquisador, Klauss trabalha nos terrenos do experimental – este campo de acertos e desacertos, de busca contínua de revelações (...) Intuitivo por natureza, Klauss tenta apreender a essência e os mistérios de sua arte, fazendo da perene insatisfação sua mola mestra. Embora restrito aos limites de formação e informação de seu país, conseguiu, através dos requintes de sua percepção, estabelecer um método de trabalho e ensino próprio, afinado com a filosofia dos grandes artistas da dança contemporânea (como Pina Bausch e Kasuo Ohno).”¹⁸

Nas aulas de Klauss, percebemos que o corpo tinha muitas subdivisões a serem observadas. Além da clássica divisão “cabeça, tronco e membros”, o corpo tem camadas: pele, músculos, ossos. Em suas orientações, o mestre procurava sugerir a possibilidade de que a consciência dessa interioridade física poderia se tornar presente na qualidade de execução do movimento.

Os princípios técnico-criativos defendidos pelo mestre Klauss Vianna deixaram-nos fortes influências. A mais importante é a idéia de que na unidade corpo/mente estão fundamentadas as bases de um intérprete que também é criador. Para Klauss, o *material* que cada bailarino tem para desenvolver como dança reside em seu próprio corpo; o ponto de partida são suas próprias sensações presentes na memória muscular e cinestésica. Para isso, o dançarino deve fazer um treinamento, priorizando a habilidade de observar essas *sensações e mensagens* inscritas no corpo, explorando-as expressivamente e, portanto, evitando a idéia de ser *tomado* por emoções despertadas nesse contato.

¹⁸ VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo, Siciliano, 1990, p. 140. Citação de Ana Francisca Ponzio.

A interiorização de todo esse aprendizado trouxe para nosso trabalho criativo algumas características usadas na investigação da gestualidade:

- fragmentação e reunificação das partes do corpo no desenvolvimento das ações corporais;
- focalização nas “camadas” do corpo (pele, ossos, músculos) como forma de alteração das qualidades do uso da energia ou dos esforços nos movimentos;
- busca da sutileza no domínio dos esforços, traduzida em uma pesquisa de gestos “mínimos”;
- o espaço pessoal como foco da improvisação; a forma do movimento tratada como consequência do domínio da distribuição da energia no próprio corpo. A exploração do espaço geral – direções, níveis, planos – trabalhada como uma “macroprojeção” dos caminhos percorridos pelos “micromovimentos” no corpo;
- estado de concentração física-mental onde se procura desenvolver a propriocepção como referência fundamental no processo de improvisação gestual;
- atenção à leitura corporal das condutas humanas, o que permite observar gestos que caracterizam estados de ânimo, intenções;
- atenção ao corpo enquanto universo “plástico”, espaço de deformações expressivas.

A pesquisadora Louise Steinman, desenvolve de forma poética e singular um estudo sobre a relação do performer contemporâneo com seu corpo. Seu olhar é de alguém que não apenas observou, mas participou da experiência de criar e executar danças. Ela foi contemporânea da geração de dançarinos norte-americanos surgida nos anos 80, geração esta influenciada pelos pioneiros da dança pós-moderna. A autora divide esses performers segundo a relação que eles estabelecem com o corpo nos seus procedimentos criativos: corpo investigado como casa, como personagem, como visionário, como possibilidade de vivência do inesperado e como contador de histórias.

Segundo a autora, a *propriocepção*¹⁹ é uma chave de compreensão do trabalho dos *performers* pós-modernos; estes artistas procuram no próprio trabalho técnico corporal as bases da integração corpo-mente ou física-psíquica. A propriocepção não é apenas um caminho de preparação do corpo, mas também fonte de investigação criativa. A autora destaca que, para esses *performers*, a busca de uma linguagem corporal própria é uma premissa.

*“Não existe um único caminho de se tornar um criador de performances. Com base em inúmeras disciplinas, o performer cria uma síntese individual. Quinze anos de balé podem formar uma bailarina . Quinze anos estudando movimento, entendendo a voz, aprendendo a prestar atenção à sua psique e ao mundo que o cerca podem formar um bom criador de performance dramática. O treinamento pode ser eclético, e assim poderá também ser a forma...”*²⁰

Na continuidade de nossa formação, buscamos uma renovação das fontes iniciais. Fazendo aulas de *Nova Dança*, *Contato Improvisação*, *Body Mind Center*, *Aikido* e *Voz* seguimos perscrutando uma perspectiva de construção técnica-criativa, que apesar de eclética está orientada por um princípio básico: investigar uma “(...) *dança conectada com o tempo em que vivemos. Mente e corpo trabalhando juntos...*”²¹. Voltaremos a esse assunto quando detalharmos o processo criativo desenvolvido.

Até aqui, acreditamos ter oferecido ao leitor uma localização das questões arroladas no início do capítulo. Apenas um dos pontos não foi salientado: integrar elementos plásticos no processo de criação da dança. De fato, um dos motivos que despertaram nosso interesse no desenvolvimento desta pesquisa foi exatamente procurar

¹⁹ STEINMAN, Louise. *The knowing body. Elements of contemporary performance & dance*. Boston, Shambhala, 1986, p. 11. Segundo a autora, “...propriocepção é literalmente como nos sentimos/percebemos a nós mesmos”.

²⁰ *Idem*. Prefácio.

²¹ Esta frase faz parte do folheto que apresenta o Estúdio Nova Dança. Este espaço, que funciona em São Paulo, foi criado em 1995 por Adriana Grechi, Lu Favoretto, Tica Lemos e Thelma Bonavita.

entender melhor o que vem a ser essa integração, que nos parece ausente da formação dos dançarinos.

Convivemos com muitos intérpretes-coreógrafos que trabalham utilizando não apenas o corpo, mas também objetos, elementos de cena, construindo pequenas cenografias no interior do processo criativo. Observamos que esta opção estética implica sem dúvida o levantamento de um repertório de movimentos específicos; além do corpo, a coreografia indica uma relação com um contexto plástico, que por sua vez necessita estar devidamente incorporado pela movimentação.

Mas, em dez anos de estudo, o único workshop de dança em que trabalhamos a relação corpo-objetos como uma investigação possível de se tornar um trabalho cênico foi em 1992, com Daniel Lepkoff. Este dançarino e coreógrafo, oriundo da geração pós-moderna norte-americana, lançou-nos propostas curiosas; no espetáculo apresentado naquela oportunidade, Lepkoff trabalhava no palco improvisando e criando situações cênicas mágicas e inusitadas com objetos diferentes: basicamente com sucata.

Segundo Valéria Cano Bravi, “(...) o termo *Nova Dança* universalmente refere-se a uma maneira de criar dança cênica que considera como princípio básico o desenvolvimento da potencialidade criativa de cada intérprete, estimulando-o a descobrir seu próprio vocabulário...”²².

O paradigma da *Nova Dança* ou da “*dança temporariamente contemporânea*” é a própria liberdade frente a qualquer modelo na composição coreográfica. Estão permitidas toda e qualquer relação e conexão entre os componentes da dança, a saber: movimento, dançarino, elementos visuais (figurinos, cenários etc.) e elementos aurais (som, voz, música, silêncio). Além da liberdade inventiva que caracteriza as escolhas de relações intercomponentes, a coreografia ou obra coreográfica pode estar estruturada a partir da combinação de diferentes repertórios, técnicas e estilos de dança.

²² NEWS DANCE. São Paulo, Estúdio Nova Dança, nov. 1996.

*“O mais interessante desta diluição de limites dos gêneros foram as múltiplas formas como os vários criadores, a partir de suas disciplinas de treino e de formação dos intérpretes, multiplicaram e diversificaram as suas intervenções, que acabaram por ser social e historicamente fixadas a partir da assinatura de cada um dos autores...”*²³

Não dá para definir o que é a dança enquanto uma verdade única. O que vemos é a existência de muitas danças, expressando diferentes caminhos e intenções estéticas dos seus criadores. Sendo assim, *composição coreográfica* é um conceito que, ao longo da história da dança, foi sendo ampliado, passando a abarcar diferentes procedimentos criativos: “jeitos de fazer danças”. Apesar das diferenças, pensamos que a idéia de *composição* ou *criação coreográfica* continua expressando uma organização e síntese do processo criativo da dança.

²³ RIBEIRO, Antônio Pinto. *op. cit.* p. 13.

II. O FAZER/REFLETIR/FAZER... DA PESQUISA

II. 1. RECONHECENDO UM TERRITÓRIO, CONSTRUINDO UMA TRILHA

*"Toda percepção é também pensamento, todo
o raciocínio é também intuição,
toda a observação é também invenção."*
Rudolf Arnheim

Neste capítulo, apresentamos os modelos teórico-metodológicos que adotamos para compreender a dinâmica do *fazer/refletir/fazer* em nossa pesquisa.

Dada a natureza de nosso trabalho, decidimos dedicar um capítulo para oferecer aos nossos leitores uma breve descrição dos métodos que escolhemos para articular esta tese sobre um processo criativo em dança. Nos Capítulos III e IV, focalizaremos a análise propriamente dita deste processo, realizada com o auxílio dos modelos descritos.

Consideramos importante problematizar essa etapa da pesquisa como *conteúdo* integrante de seu desenvolvimento. Observamos que a articulação artístico/acadêmico significava enfrentar o estabelecimento de um vínculo entre prática/teoria, e por que não dizer arte/ciência. Em última instância, um mestrado em Artes é um *território* que *coloca em foco* o artista no seu *fazer/refletir/fazer*...

No que se refere ao contexto acadêmico brasileiro, a pesquisa da arte realizada pelo próprio artista na universidade é algo recente; isto se acentua quando o assunto é a dança. Reconhecemos que ainda é incipiente a investigação desta linguagem dentro de parâmetros históricos, estéticos, filosóficos ou científicos nas pesquisas realizadas pelos próprios artistas. Nossas constatações baseiam-se na troca que estabelecemos, durante o desenvolvimento do mestrado, com outros colegas pesquisadores ligados ao próprio

Instituto de Artes da Unicamp e a outros departamentos¹, e também à quase inexistência, no Brasil, de teses ou publicações que tenham focalizado o dançarino em seu processo de trabalho, e que incluam uma criação artística.

Qualquer processo criativo – incluindo a dança – envolve a articulação do fazer/refletir, ocorre que nem sempre o artista pode se deter a observar como o seu fazer se organiza, se articula, se sistematiza etc. Enfim, ele pode estar desinteressado em reconhecer que a feitura de seu trabalho envolve determinadas etapas que podem ser consideradas dentro de uma lógica de procedimentos – um método – por exemplo. Este fazer artístico é uma forma de conhecimento e, no caso da dança, uma forma *corporificada* de saber.

O *fazer da arte* numa pesquisa acadêmica não tem como única meta a produção de uma obra; faz-se necessário a elaboração de uma reflexão sobre um processo ou produto artístico. O resultado desta reflexão é apresentado na forma de uma dissertação e aqui está uma tarefa importante e complexa a ser enfrentada pelo artista: familiarizar-se com o uso da metalinguagem verbal (*falar da arte*) para abordar e traduzir o signo estético.

Além disso, a realização de uma pesquisa no ambiente acadêmico pressupõe a constituição de um quadro metodológico, o que significa selecionar teorias, conceitos, ferramentas reconhecidas, capazes de intermediar a relação pesquisador-objeto. *A priori*, esses recursos deverão auxiliar o pesquisador na obtenção de seus objetivos.

Num sentido global, nossa pesquisa envolveu o *ir e vir* entre a prática criativa e reflexiva. Este procedimento refletiu-se na própria elaboração da dissertação; enfrentamos uma certa dificuldade em apresentar linearmente a produção da pesquisa

¹ Participamos de algumas atividades desenvolvidas pelo Laboratório de Dança do Departamento de Semiótica da Comunicação da PUC/SP. Nestes eventos, convivemos com pesquisadores/artistas da própria PUC, da USP, da Universidade Federal da Bahia, entre outras.

através de capítulos pois, cada uma das seções é fruto de um percurso temporal pendular.

Inicialmente, estabelecemos dois focos de atenção para articular o *fazer/refletir*:

– através do levantamento bibliográfico, proceder à contextualização histórica e estética da pesquisa no cenário da dança contemporânea; o objetivo aqui era reconhecer a especificidade de nossa pesquisa em dança levando em conta o *acúmulo* de experiências anteriores ou concomitantes de outros criadores;

– dar atenção às terminologias utilizadas no fazer artístico, buscando fundamentação conceitual; o objetivo aqui era explicar o uso que fazemos da metalinguagem verbal. Por exemplo: quando utilizamos o termo *improvisação*, estamos nos referindo a que procedimento? É comum na experiência prática com a dança depararmos-nos com a utilização de um mesmo conceito para explicar procedimentos diversos.

Cientes da necessidade de contextualização da pesquisa e da perspectiva de lapidar nossa *fala* sobre a dança, observamos a necessidade de uma fundamentação específica para tratarmos do cerne de nossa investigação.

Estávamos preocupadas em focalizar os procedimentos utilizados no trabalho coreográfico, com vista a torná-lo mais sistematizado e eficiente para a concretização de nossas *intenções* estéticas com a dança. Não era nosso objetivo estabelecer um *novo* método de criação, fundamentado numa pesquisa teórica específica, mas, sim, utilizar recursos teóricos capazes de nos colocar com uma visão mais ampliada frente à nossa produção criativa.

Em outras palavras, nosso objetivo era reconhecer *como fazemos dança*, aceitando os procedimentos criativos estabelecidos de forma *intuitiva* ao longo de nossa

experiência como coreógrafa e reformulando-os na medida em que fôssemos tomando consciência de suas propriedades.

Reconhecemos, então, qual era o nossa *trilha* de pesquisa artística/acadêmica: num primeiro momento, utilizamos a teoria para a observação da prática criativa e, a partir daí, a própria experiência foi-nos apontando novas perspectivas de utilização do diálogo teórico/prático na criação coreográfica.

II. 2. AS FERRAMENTAS

Denominamos os modelos teórico-metodológicos que adotamos de *ferramentas*, pois, eles foram utilizados como instrumentos específicos para nos auxiliarem a realizar a pesquisa.

Apresentaremos a seguir as ferramentas encontradas para descrição, análise e, fundamentalmente, sistematização de nosso processo criativo. Trataremos primeiramente de cada uma delas em particular, na ordem em que as encontramos, compreendemos e utilizamos no andamento da pesquisa.

II. 2. 1. COREOLOGIA

Para elevar um estudo coreográfico à condição de pesquisa acadêmica torna-se necessário uma atitude analítica *na própria dinâmica do processo de criação*. Esta atitude nada mais é do que *dialogar* com o material oriundo de nossas investigações criativas de forma fundamentada.

Em nosso caso, quando falamos em *dialogar* estamos nos referindo aos processos de observar, descrever, registrar e analisar um processo criativo em dança,

dentro e fora da prática corporal, conforme a necessidade e a pertinência em cada etapa de trabalho.

Levando em conta nossa formação em dança, os estudos de Rudolf Laban foram inicialmente cogitados como instrumental para este diálogo. Mas, conforme dissemos anteriormente, nosso conhecimento deste instrumental estava apenas relacionado ao estudo do movimento, à dimensão prática de nossa atuação como intérprete-criadora. E, como coreógrafa, não nos estimulava realizar um estudo que se caracterizasse apenas pela análise do movimento, única dimensão da teoria de Laban que conhecíamos até então.

Se nos movíamos pela inquietação de compreender e sistematizar nossos procedimentos coreográficos, e esses estavam intimamente relacionados com imagens plásticas, cores, panos e roupas, enfim, interação do movimento com outros elementos, como focalizar apenas o movimento?

Resolvemos este problema sem nos afastarmos dos recursos oferecidos por Rudolf Laban, já interiorizados em nossa prática de criação. Como instrumental metodológico específico para a abordagem da dança escolhemos a Coreologia, que enfoca o movimento em relação com os demais componentes da dança.

*Coreologia*² foi o termo resgatado por seguidores de Rudolf Laban para descrever os estudos estruturais da dança. Desde 1987, o Laban Centre Academic Board adotou o termo *estudos coreológicos*, compreendendo o estudo do movimento, a análise e a notação da dança. Como disciplina que estuda a dança, a Coreologia vem sendo utilizada por dançarinos, coreógrafos, críticos, historiadores etc.

² PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Choreology*. 1989 (mimeo). A palavra Coreologia pode abarcar múltiplos significados: “ciência da dança”, “estudo da dança”, “lógica da dança” e “estudo da estrutura da dança”.

O processo de estudo e compreensão da Coreologia como ferramenta desta pesquisa teve por referência as publicações de uma destacada estudiosa da obra de Laban – Valerie Preston-Dunlop³ – uma das principais responsáveis pela ampliação de seus estudos e pela solidificação da Coreologia. Esta autora dedica uma atenção especial ao processo de educação dos dançarinos e coreógrafos, buscando tornar clara e acessível a aplicação dos estudos coreológicos à prática da dança.

Ao estudo dos trabalhos escritos por Valerie Preston-Dunlop incorporamos a leitura de *Dance Analysis: Theory and Practice*⁴, de Janet Adshead, pesquisadora em dança vinculada à Universidade de Surrey. Neste livro, Adshead e seus colaboradores apresentam de forma clara e esquemática um método para descrever os componentes, discernir sobre a forma, avaliar e interpretar danças, demonstrando também como este pode ser usado pelo dançarino, coreógrafo, crítico, historiador etc.

Como encontramos pontos de convergência conceitual nas abordagens das pesquisadoras Valerie Preston-Dunlop e Janet Adshead, decidimos integrar algumas contribuições da análise da dança à nossa ferramenta central, a Coreologia.

Devemos destacar que – no contexto acadêmico brasileiro – a utilização da Coreologia na pesquisa em dança é recente e pouco conhecida⁵; exatamente por este motivo, indicamos mais detalhadamente nossas fontes, procurando divulgá-las. O que apresentamos aqui é resultante de um estudo que envolveu traduções e revisões bibliográficas de um conjunto de textos que nos pareceram significativos para o desenvolvimento de nosso trabalho.

³ Valerie Preston-Dunlop é pesquisadora do Laban Centre for Movement and Dance, fundado originalmente por Rudolf Laban, e que funciona em Londres como uma instituição de ensino e pesquisa da dança.

⁴ ADSHEAD, Janet (coord.) et. alii. *Dance analysis: Theory and practice*. London, Janet Adshead & Dance Books Ltd., 1988.

⁵ No Brasil, a dra. Isabel de Azevedo Marques e a dra. Marília de Andrade, ambas professoras da Unicamp, vêm atuando como grandes colaboradoras na divulgação e aplicação da Coreologia ao estudo da dança.

Apesar de a Coreologia ter se baseado na área de Estudos do Movimento, Preston-Dunlop ressalta que ambos “(...)são fundamentalmente diferentes porque Coreologia é o estudo da dança, e não apenas do movimento”⁶. E qual a diferença entre dança e movimento?

Preston-Dunlop esclarece que “nos estudos coreológicos, o *medium*⁷ da dança é o objeto de estudo” e, diante das variações de significados que esta terminologia adquire para dançarinos e escritores, torna-se fundamental para a autora defini-la com precisão:

“Nenhuma dança é possível sem algum tipo de dançarino, ou sem movimento. Estes são dois reconhecidos elementos do *medium*. Uma dança acontece em algum lugar e com algum tipo de som. O *medium* constitui-se então de mais dois elementos, o espaço do dançarino e o som do dançarino, formando assim quatro principais elementos do *medium*...”⁸

Em resumo, para qualquer dança existir é necessário o movimento, a presença de um dançarino num contexto, o qual envolve um espaço físico e a presença de algum som ou silêncio. *Movimento, dançarino*⁹, *espaço geral e som* são os elementos estruturais da dança.

⁶ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *op. cit.* p. 15.

⁷ A tradução exata da palavra inglesa *medium* para o português é *meio*. Entre os coreógrafos, na linguagem corrente, é comum o uso da terminologia “o meio da dança”, quando alguém quer se referir ao *meio* como ambiente de convivência artística. Preferimos usar a terminologia inglesa, conforme aceção de Valerie Preston-Dunlop, que não discute o termo *medium* em si, mas sim o significado do conceito *dance medium*.

Esses esclarecimentos tornam-se importantes pois as terminologias “mídia”, “meio”, oriundas da Teoria da Comunicação, vêm se incorporando como metalinguagem verbal das artes; na perspectiva desta teoria, *medium* (meio), que em inglês é substantivo plural de *media* (mídia), quer dizer canal ou cadeia de canais que ligam emissor a receptor na emissão de uma mensagem. Pela Teoria da Informação, a idéia de *medium* pode ser associada ainda a código; existe um emissor-dançarino/coreógrafo e um receptor público, intermediados pelo código-dança. A autora Isabel Marques (“Dança”. In: *Educação Artística – Visão de Área 2/7*. Doc. 5. São Paulo, Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Educação, 1992, p.6), por exemplo, traduz *medium* para código.

⁸ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *op. cit.*, p. 8.

⁹ Para Valerie Preston-Dunlop, o dançarino(a) é reconhecido como *material* da dança, pois seu corpo é também signo, seja por sua raça, cor, estatura, sexo, ou pelas especificidades técnicas que se colocam como sinais.

Focalizando a perspectiva de Janet Adshead¹⁰, verificamos uma conceituação semelhante, formulada com uma outra terminologia; os elementos essenciais ou estruturais do *medium* da dança apresentados por Preston-Dunlop são definidos como *os componentes* da dança, conforme podemos observar no quadro abaixo¹¹:

Habilidades – discernir, descrever e nominar os componentes da dança.

Conceitos - 1. COMPONENTES

1.1. Movimento : partes do corpo e ações corporais.

1.1.a. elementos espaciais

1.1.b. dinâmicas

1.1.c. combinações dos elementos do movimento/relacionamentos
ocorrência simultânea (1.1, 1.1.a., 1.1.b.)

1.2. Dançarino

1.2.a. número e sexo

1.2.b. papel, função, destaque etc.

1.2.c. agrupamento dos elementos em ocorrência simultânea
(1.1.a., 1.1.b.)

1.3. Entorno Visual

1.3.a. área da performance, cenários, ambiente

1.3.b. iluminação

1.3.c. figurinos e adereços

1.3.d. agrupamento dos elementos visuais em simultaneidade
(1.3.a., 1.3.b., 1.3.c.)

1.4. Elementos Aurais

1.4.a. som

1.4.b. palavra falada

1.4.c. música

1.4.d. agrupamento dos elementos em ocorrência simultânea
(1.4.a., 1.4.b., 1.4.c.)

1.5. Conjuntos: ocorrência simultânea dos elementos de todos
os agrupamentos

¹⁰ ADSHEAD, Janet. *op. cit.* pp. 21-32

¹¹ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *op. cit.* p. 118.

Este quadro nos permitiu uma primeira observação geral e conceituação das variáveis de nosso próprio processo criativo. Levando em conta a formulação dos eixos básicos da pesquisa *CORPO VESTE COR*, observamos:

– quando indicamos a variável *corpo*, estamos abordando o componente *movimento*;

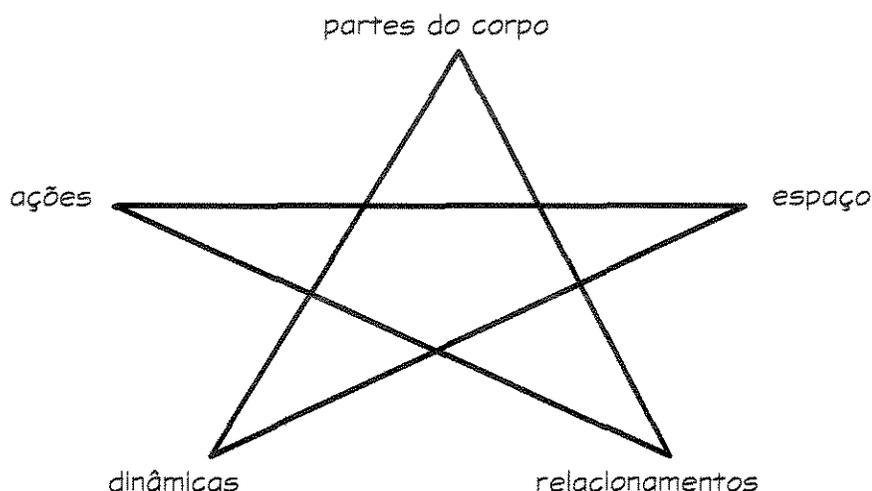
– na dança que criamos, quando tratamos da variável *cor*, estamos abordando o componente *entorno visual*; a influência da *cor* pode ser observada nos figurinos, nos elementos de cena (panos), na iluminação etc., que são considerados subcomponentes do *entorno*. A variável *veste* se coloca entre estes subcomponentes.

A partir da adoção da Coreologia como ferramenta de análise da dança, nosso olhar sofreu uma ampliação, uma reestruturação. Algo tão simples, aparentemente, mas fundamental: poder observar os *ingredientes* do processo criativo, reconhecendo-os como parte integrante do *medium* da dança. Discernir e nominar os componentes da dança significou para nós realizar um primeiro mapa do terreno criativo.

Dentro desta perspectiva, é necessário destacar que, para a Coreologia, os componentes da dança são considerados *hierarquicamente*; o movimento é o elemento central da dança, realizado pelo dançarino e *apoiado* por elementos aurais e visuais¹².

O movimento, por sua vez, pode ser subdividido em partes do corpo, ações corporais, espaço, dinâmicas e relacionamentos. Preston-Dunlop sugere a visualização desta subdivisão numa estrela:

¹² *Idem.* p. 4.



Dentre as pontas desta estrela, as dinâmicas e o espaço foram exaustivamente estudados por Rudolf Laban; durante o processo desta pesquisa, procuramos resgatar esses estudos¹³, já anteriormente presentes em nossa formação como dançarina, e agora incorporados pela Coreologia.

Devemos frisar que a delimitação de focos para experimentação, observação e análise do movimento é necessária a título de estudo, pois a dança, na prática, envolve a interação de todos esses aspectos: movimento no espaço, criado pelas ações corporais, que por sua vez adquirem qualidades através das dinâmicas, que são visíveis em partes específicas do corpo e que envolvem relacionamentos entre dançarinos e destes com o espaço, objetos etc.

Uma coreografia pode envolver diferentes arranjos entre o movimento e a música, entre o movimento e o espaço, entre o movimento e os elementos de cena etc.

¹³ Para o leitor interessado em aprofundar conhecimentos nestes estudos, indicamos as obras: LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo, Summus, 1971; *Idem. Dança educativa moderna*. Trad. Ana Maria Barros e Maria Silva Mourão. São Paulo, Summus, 1984; *Idem. Choreutics*. Anotado e editado por Lisa Ullmann. London, MacDonalld and Evans, 1966; PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language, isn't it?*. Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1982.

Focalizar o movimento isoladamente também é apenas uma perspectiva de estudo, pois o conhecimento da forma ou do material de uma dança ocorre a partir da observação do nexos estabelecido entre todos os componentes.

Toda coreografia tem uma *matéria* ou *substância* a que se quer referir; a Coreologia chama isto de *subject matter*: o assunto ou tema de uma dança. Esta *subject matter* pode ser uma idéia, uma emoção, uma imagem ... que vem de universos exteriores ao movimento, ou pode ser apenas um desejo de explorar aspectos do movimento. Em ambos os casos existe uma *subject matter*, sendo que no segundo exemplo o tema ou assunto é a própria linguagem da dança.

Um ponto de partida claro em nosso trabalho coreográfico foi considerar a criação do movimento em relação às cores e em concomitância à feitura de figurinos, as vestes. Ou seja, não trabalhamos com os componentes destacados (movimento e elementos do entorno visual) isoladamente; interessávamo-nos exatamente compreender melhor as relações estabelecidas entre eles na criação da dança, por exemplo, quais eram as implicações dessas relações na construção temática da coreografia.

Procurando dar conta das relações intercomponentes estabelecidas na dinâmica do processo *CORPO VESTE COR*, formulamos eixos relacionais de observação, dentre os quais indicamos:

movimento-cor

movimento-panos e roupas (elementos)

movimento-sons vocais¹⁴

movimento-música

¹⁴ Nossa pesquisa procurou enfatizar as relações *CORPO VESTE COR*; no entanto, focalizamos em nossos procedimentos e nas coreografias os *elementos aurais* (som, música, silêncio). No capítulo III, comentaremos especificamente o papel da utilização da voz e da trilha sonora na dinâmica de criação de nossas coreografias.

Tomemos como exemplo o eixo *movimento - panos e roupas*; levando em conta o modelo da *estrela*, criado por Preston-Dunlop, procuramos observar:

- Como utilizamos os panos e roupas? Qual o relacionamento estabelecido entre corpo e esses elementos?
- Quando estabelecemos contato entre o corpo e os elementos, quais as partes do corpo mais envolvidas?
- Como é trabalhada a gestualidade neste contato? Quais as qualidades da movimentação? Quais as ações corporais utilizadas?
- Os panos e roupas são utilizados no espaço?

Um leitor mais habituado à prática da dança poderá dizer que este conjunto de questões é um roteiro para uma experimentação. Outro poderá dizer que se trata de um roteiro para observação de uma experiência já realizada, um ponto de partida para uma análise. Numa perspectiva coreológica, as duas possibilidades podem ser articuladas, pois o método coreológico “(...) *consiste na prática da teoria e na teoria da prática*”¹⁵.

As perguntas apresentadas acima foram surgindo a partir da observação das sessões de improvisação; conseqüentemente, constituíram-se em um momento seguinte como indicações para exploração, ampliação e aprofundamento das relações *movimento-panos e roupas*, o que apresentaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Em documento elaborado para o Movimento de Reorientação Curricular da Secretaria Municipal de São Paulo, a pesquisadora Isabel Marques¹⁶ demonstra como a Coreologia pode ser utilizada no *fazer*, na *apreciação* e na *história* da dança, dentro de uma perspectiva integrada. Nesta apresentação dos estudos coreológicos, a autora

¹⁵ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *op. cit.* p.4

¹⁶ MARQUES, Isabel. *op. cit.*

formula uma indicação constante ao seu leitor, bastante válida para nós: “*Faça... Observe... Reflita...*”.

Segundo Preston-Dunlop¹⁷, o método coreológico é essencialmente prático quando utilizado pelo dançarino no próprio ato de dançar. No percurso de uma improvisação, o dançarino pode focalizar sua atenção em uma das pontas da estrela do movimento, por exemplo, nas dinâmicas. Experimentando variações do uso do fator peso, e percebendo como estas variações implicam mudanças nas qualidades de seu movimento, ele pode estar estudando, elaborando, solucionando aspectos específicos da criação ou interpretação de uma coreografia. Este trabalho focalizado deve ser alternado com momentos de percepção total da experiência do movimento, até que a movimentação seja bem assimilada pelo corpo.

O método coreológico também é analítico. O dançarino e/ou coreógrafo pode focalizar uma estrutura ou subestrutura da dança. Reutilizemos o exemplo anterior: a relação entre *movimento-panos e roupas*. No processo de criação coreográfica, investigamos inúmeras possibilidades de retirar e colocar roupas no corpo e no espaço. Segundo Preston-Dunlop¹⁸, análises podem ocorrer a partir de diversos níveis de desconstrução do nexos estabelecido entre os materiais de uma dança. Observamos então que cada uma das nossas experiências práticas poderia ser considerada uma tentativa de análise do nexos estabelecido entre movimento e elementos cênicos na criação coreográfica.

A perspectiva analítica envolve a soma da experimentação com a observação consciente e dirigida. E, quando a consciência ultrapassa o campo da vivência do movimento para a compreensão do nexos da dança, “*o elo entre interpretação, improvisação, composição, apreciação, documentação é simples e óbvio*”.¹⁹

¹⁷ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *op. cit.* p. 5.

¹⁸ *Idem.* p. 7

¹⁹ *Idem.* p. 7

Segundo Janet Adshead²⁰, o coreógrafo pode utilizar-se da estudos da dança como parte do processo criativo, para examinar criticamente o produto final e ainda para observar o trabalho de outros criadores.

Fundamentalmente, a análise é utilizada por pesquisadores que têm como objetivo compreender o trabalho de um coreógrafo ou uma determinada dança. Coreógrafos e dançarinos podem realizar seu trabalho sem se utilizar conscientemente deste instrumental, mas, como Adshead²¹ adverte, a análise da dança é, na verdade, extremamente importante na formação do dançarino e do coreógrafo:

“Se pretendem trabalhar de uma forma inteligente, que consigam compreender os procedimentos que tipificam o ato coreográfico e as avaliações expedidas por aqueles incumbidos de apreciar seu trabalho(...)”

Com auxílio dos estudos coreológicos sentimo-nos melhor instrumentados para considerar a *alquimia* coreográfica; passamos a pensar as relações *CORPO VESTE COR* como um diálogo intercomponentes. Além de nos orientar no *mapeamento* dos ingredientes presentes no processo criativo, esta ferramenta nos auxiliou a encontrar outros *caminhos* para fazer, observar, explorar, descrever, analisar relações entre eles.

II. 2. 2. FASES DA CRIATIVIDADE

No segundo semestre de 1993, no Instituto de Artes da Unicamp, cursamos a disciplina Metodologia do Processo de Criação, ministrada pelo Prof. Júlio Plaza. Nesse curso, fomos estimulados a refletir sobre *criatividade, processo criativo e metodologias de criação*, dentro de um âmbito mais geral, procurando reconhecer pontos comuns ou recorrentes às diferentes artes. Essas reflexões foram fundamentais para a aproximação do tema *Processo Criativo em Dança*.

²⁰ ADSHEAD, Janet. *op. cit.* p. 15.

²¹ *Idem*, pp. 188-189.

Entre as referências bibliográficas desse curso, destacamos o trabalho de George F. Kneller, *Arte e Ciência da Criatividade*. Segundo o autor:

*“O estudo da criatividade exerce crescente atração em nossos tempos. Uma das razões consiste em ser ele um dos raros pontos de encontro da ciência e da arte que dão aos profissionais uma aguda visão do ramo a que os outros se dedicam. Outra razão está na própria natureza esquiva do processo criador, que intriga o espírito indagador, permitindo-lhe mais do que a costumeira liberdade de especular.”*²²

Identificamo-nos com as principais razões que Kneller aponta para o interesse no estudo da criatividade: *pontos de encontro da ciência e da arte e natureza esquiva do processo criador*. Ainda nesse livro, o autor anuncia seu propósito de *colocar em perspectiva teórica*²³ alguns conceitos sobre criatividade e indicar os meios pelos quais ela possa ser, mais e mais, estimulada no ambiente educacional.

*“Existirá um padrão no ato de criação? Haverá processos similares, em ordem similar, sempre que haja criação? Quais são, afinal, as condições que parecem necessárias para que ocorra a criação?”*²⁴

Com essas perguntas, F. Kneller introduz o tema que muito nos interessa: *o ato criador e as fases da criatividade*. O autor informa que diversas teorias reconhecem a existência de quatro fases no processo criador: *preparação, incubação, iluminação e verificação*. Nas notas de rodapé, cita como primeiro formulador de categorias indicativas das etapas da criação o pesquisador Graham Wallas²⁵. Comenta que alguns estudiosos da criatividade rejeitam esta subdivisão mas, reconhecendo que o processo

²² KNELLER, George F. *Arte e ciência da criatividade*. São Paulo, Ibrasa, 1973, p. 9.

²³ *Idem*, p. 9.

²⁴ *Idem*, p. 62.

²⁵ Graham Wallas é autor do livro *The art of thought*, publicado em 1926.

criativo se desenvolve no tempo, ele considera importante, a título de estudo, a delimitação de estágios no processo de criação.

A seguir, apresentamos uma síntese das *fases da criatividade* segundo este autor²⁶, formulação que incorporamos a nosso estudo como ferramenta que nos auxiliou a perceber etapas no nosso processo criativo:

- 1) *apreensão* – surgimento (por *insight*) de uma idéia a ser desenvolvida ou problema a ser resolvido; noção de algo a fazer.
- 2) *preparação* – investigação das possibilidades da apreensão; processo exploratório; preparação do meio criador; levantamento de dados.
- 3) *incubação* – período de ação do inconsciente.
- 4) *iluminação* – momento clímax da criação; descoberta e solução de problemas; encontro com conceitos fundamentais para o desenvolvimento do propósito.
- 5) *verificação* – momento de correção, adequação, revisão, refinamento e viabilização final de um produto para a última etapa: comunicação.

Essas são as etapas nas quais artistas ou cientistas transitam, diferenciadamente, em seus processos de investigação. É fundamental, segundo o autor, esclarecer que essas etapas não são estanques e que podem se inter-relacionar em diferentes momentos na atividade criadora.

Vejamos: alguns coreógrafos gostam de colecionar fotos e do contato com estas imagens surge um tema ou idéia para fazer uma dança. Este *momento*, marcado pelo encontro de um elemento que desperta seu interesse, está relacionado à etapa da *apreensão*. Num momento seguinte, como ele passa a investigar o tema escolhido? Talvez primeiro se preocupe em compreender mais as imagens escolhidas, por exemplo, numa perspectiva simbólica e, depois, talvez passe para um processo imediato de

²⁶ KNELLER, George F. *Op.cit.* pp 62-73.

improvisações, relacionando-se muito indiretamente com as imagens coletadas. Neste percurso, ele está envolvido com a *preparação*, a exploração de sua idéia inicial. Após um período inicial de pesquisa corporal, descobre um repertório de movimentos interessante. Ainda desconhece o rumo exato a seguir, e quais são as conexões deste material descoberto com a pesquisa simbólica realizada de início. Pode ser que as sessões de improvisação, ou mesmo de exploração de seqüências de movimentos, tornem-se difíceis e surja a necessidade de pausa da ação: a *incubação*, o período de *ação* do inconsciente. A partir desta assimilação interna surgem novas idéias de encaminhamento – *insights* –, que caracterizam a etapa da *iluminação*; o desenvolvimento do trabalho coreográfico ganha maior clareza. Pode ser que esse coreógrafo realize muitos ensaios, através dos quais lapidará e refinará o movimento criado; pode ser que ele olhe para o resultado obtido e reconheça muitas mudanças frente ao momento inicial, pois no percurso de trabalho idéias inesperadas foram surgindo...

No processo de convivência com outros coreógrafos, observamos que diversos criadores, à sua maneira, identificam *momentos* em seus processos criativos, mas nem sempre eles têm a dimensão da importância desses *momentos* no conjunto da elaboração criativa.

Em nosso caso, tratando-se da criação de uma dança-solo, onde atuamos como intérprete e coreógrafa, a somatória de papéis que assumimos exigia rigor na auto-observação: o que estávamos fazendo a cada momento? Por que e para quê? Qual era o foco? O que estava em jogo a cada etapa do fazer da obra?

Apoiados na conceituação das *fases da criatividade*, fomos respondendo a essas perguntas. Sentíamos-nos mais *confortáveis*, compreendendo melhor nossas atitudes como criadora, por exemplo, dando crédito a momentos de suposto vazio de soluções como espaços para *insights*. Ao mesmo tempo, organizamo-nos, entendendo que diante de uma determinada idéia era hora de *arregaçar as mangas* e concentrar-se na preparação do corpo para executá-la.

Seguindo os aspectos envolvidos em cada uma das *fases da criatividade*, passamos a observar *o sentido de nossas ações a cada etapa do processo criativo realizado*. Em continuidade, passamos a refletir sobre a ordem de desenvolvimento e articulação entre elas, levando em conta os procedimentos criativos utilizados. Como resultado, localizamos as etapas principais na criação coreográfica – levantamento, exploração, desenvolvimento, articulação, lapidação e/ou refinamento, síntese – das quais trataremos nos capítulos seguintes.

Em resumo, esta ferramenta ofereceu-nos um caminho para a compreensão de aspectos importantes do desenvolvimento de nosso método de trabalho.

II. 2. 3. A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA SEGUNDO J. SMITH-ARTAUD

Nossos estudos teóricos mais aprofundados sobre Composição Coreográfica surgiram como um terceiro instrumental; não estávamos buscando uma ferramenta para aprender a coreografar²⁷, mas para compreender quais procedimentos já se encontravam assimilados a partir de nossas experiências anteriores como coreógrafa.

Além de estudarmos a conceituação coreológica dos componentes que formam o *medium* da dança e o modelo de observação do processo criativo como fenômeno que ocorre em etapas, procuramos explorar uma bibliografia específica sobre Composição Coreográfica, o que resultou na leitura das seguintes obras:

1. O livro da coreógrafa norte-americana Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*²⁸, é um estudo básico para aqueles interessados em conhecer uma das fontes do pensamento da dança moderna dos Estados Unidos. O texto, escrito em 1958, apresenta

²⁷ Conforme tratado na Introdução e no Capítulo I, esta pesquisa é uma continuidade de investigações na dança que vimos realizando na condição de intérprete-coreógrafa.

²⁸ HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. New York, Rinehart, 1959.

os elementos e *ingredientes* a partir dos quais o coreógrafo desenvolve seu ofício. Para Humphrey, o sucesso de um trabalho coreográfico, a partir de uma idéia, depende das combinações de desenho, dinâmica, ritmo e motivação, os *ingredientes* e, por sua vez, “... *requer bastante estudo*”²⁹.

2. O livro *La Danza Moderna. El Método Jooss-Leeder. Técnica de Interpretación. Ejercicios*³⁰, de Jane Winearls, apresenta o referido método, focalizando a técnica da interpretação e propondo exercícios de preparação do corpo. A improvisação e a composição coreográfica são apenas um dos temas do método. Nesse caso, o objetivo é “*buscar normas para o desenvolvimento da potencialidade criativa do dançarino e do professor*”³¹.

3. O livro *Dança em Processo/A Linguagem do Indizível*, da coreógrafa brasileira Lia Robatto³², publicado em 1994, trata de vários aspectos da dança: contextualização sociocultural, histórica e estética; natureza da linguagem; relação forma *versus* função *versus* conteúdo; criatividade; processo coreográfico; trabalho com elenco (papéis, funções, e necessidades); integração da dança com outras linguagens etc. O Processo Coreográfico é o tema mais importante, pois o objetivo da autora é exatamente pensar e refletir sobre seus processos criativos, oferecendo uma sistematização global, a partir de suas experiências.

²⁹ *Idem.* p. 47.

³⁰ WINEARLS, Jane. *La danza moderna. El método Jooss-Leeder. Técnica de interpretación. Ejercicios*. Buenos Aires, Editorial Victor Lerú, 1975.

³¹ *Idem.* p. 47.

³² ROBATTO, Lia. *Dança em processo/ a linguagem do indizível*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, 1994.

4. O livro *Dance Composition. A Practical Guide for Teachers*, da coreógrafa e pesquisadora Jacqueline M. Smith-Artaud³³, que foi publicado em 1976, tem como propósito responder à seguinte questão: “(...)quais são as diretrizes ou ‘regras’ assimiladas e refletidas dessa forma nos trabalhos daqueles que alcançaram um domínio de sua arte?”³⁴. Ela acredita que o conhecimento das diretrizes para a composição coreográfica é parte fundamental do aprendizado daquele que quer fazer danças. Dirigido para estudantes e jovens professores da área, este guia é um convite ao estudo da *natureza da composição coreográfica*, dos *elementos materiais* e dos *métodos de construção* de uma dança.³⁵

Apesar das diferenças nos contextos históricos, nas abordagens e nas referências estéticas de cada uma dessas autoras, encontramos algo em seus trabalhos que nos pareceu relevante: todas apresentam a composição coreográfica como um processo passível de ser descrito, organizado, sistematizado, compreendido. Uma área de estudo.

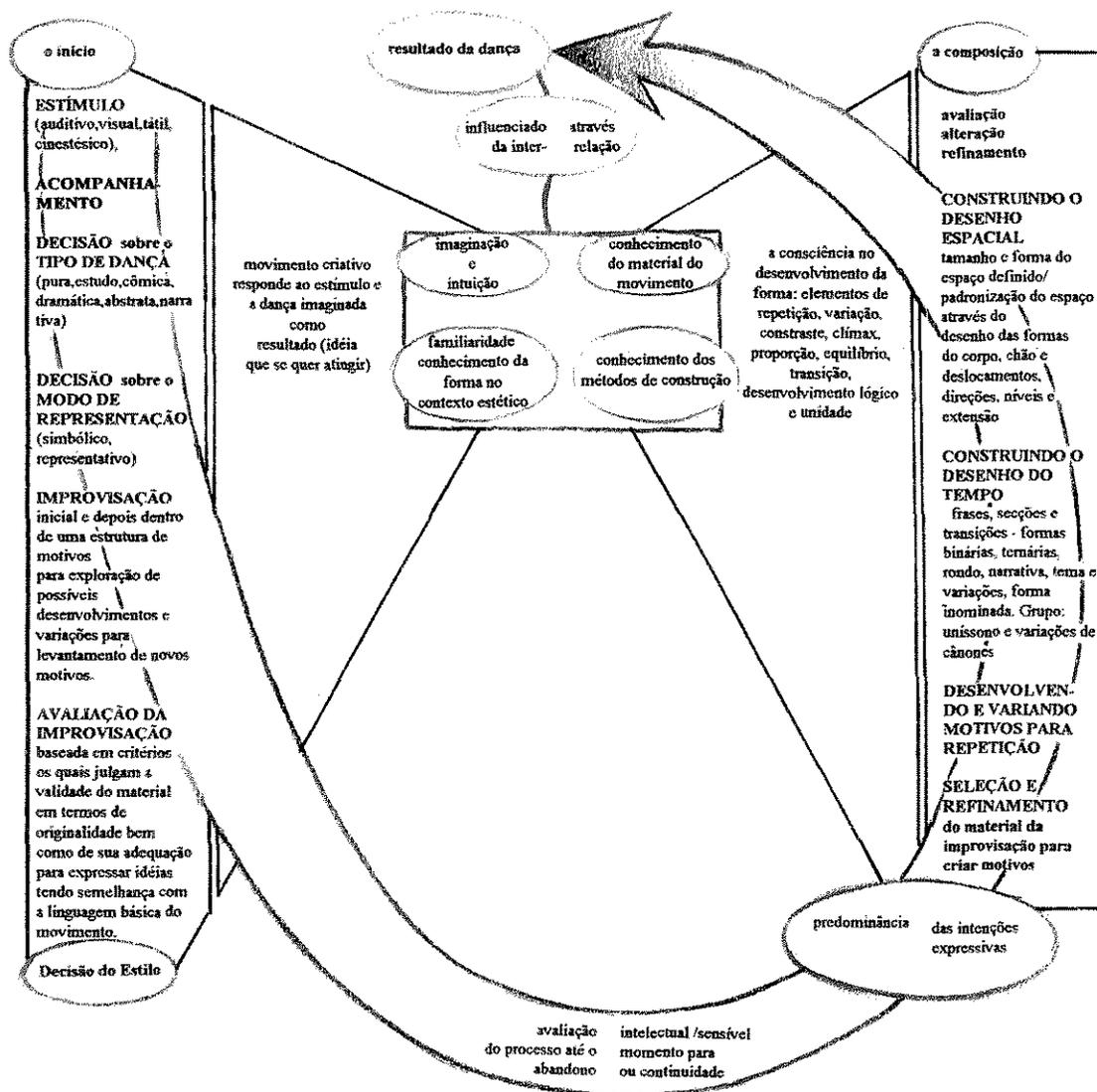
Dentre as obras, resolvemos adotar como guia a publicação da pesquisadora Jacqueline Smith-Artaud, que apresenta um quadro que nos pareceu extremamente adequado como síntese do processo de composição:

³³ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *Dance composition. A practical guide for teachers*. 2ª ed.. London, A&C Black, 1992.

³⁴ *Idem*. p. 6.

³⁵ Os termos *materiais* e *métodos de construção* aparecem em itálico pois são usados pela autora.

O PROCESSO DA COMPOSIÇÃO NA DANÇA



A utilização deste quadro atendia ao nosso desejo de observar o processo criativo coreográfico com amplitude e dentro de uma noção de evolução no tempo.

Identificamos imediatamente a possibilidade de articulação entre a análise de Smith-Artaud do processo de composição com as demais ferramentas teórico-metodológicas que estávamos interessadas em utilizar. Analisando o quadro acima, verificamos a possibilidade de localizar *as fases da criatividade* propostas por Kneller, relacionando-as especificamente ao processo criativo da dança. A autora trabalha com a

perspectiva de ver a evolução da criação, identificando um momento inicial mais aberto e intuitivo que caminha para outro mais consciente, intermediado por avaliações constantes do criador.

Focalizando os *elementos materiais* da composição, coreologicamente, procuramos observar como esta autora aborda os componentes do *medium* da dança. O primeiro componente localizado, obviamente, foi o *movimento*.

Smith-Artaud resgata a perspectiva de análise do movimento formulada por Laban, considerando-a adequada para o coreógrafo “*pois classifica o movimento segundo conceitos amplos*”. E “*cada conceito sugere um espectro de movimento que pode ser explorado...*”³⁶. Este foi um outro ponto importante para nossa identificação com a autora: a integração da abordagem coreológica³⁷ ao contexto da composição coreográfica.

A autora analisa o processo da composição coreográfica indicando *métodos de construção* que englobam os diferentes itens presentes no quadro apresentado: como dar início à criação, como levantar e selecionar os motivos, como estruturar a forma da dança etc. Através dessas indicações, Smith-Artaud vai demonstrando ao leitor quais são os *elementos materiais* da composição, focalizando o movimento. E onde estariam os demais *componentes* do *medium* da dança?³⁸

Esta primeira fase de perguntas e comparações foi uma *experimentação* das possibilidades de uso da nova ferramenta, e intuíamos que ela seria bastante útil. A

³⁶ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *Dance composition. A practical guide for teachers*. 2ª ed.. London, A&C Black, 1992, p. 18.

³⁷ Nas referências e indicações bibliográficas deste livro, de fato encontramos as obras das pesquisadoras Valerie Preston-Dunlop e Janet Adshead.

³⁸ No Capítulo III, esclareceremos as relações entre *estímulos, acompanhamento e componentes*, demonstrando como somamos a perspectiva de Smith-Artaud e da Coreologia na análise de nossos procedimentos criativos.

própria autora, ao comentar o quadro do *processo de composição da dança*, oferece uma perspectiva mais clara de sua aplicação:

*“Não existe uma ordem distinta de eventos durante o processo de composição. A curvatura da flecha indica uma direção geral, embora certamente ocorra um retorno a um estágio particular a qualquer momento. Por exemplo, até o último movimento ser selecionado, o coreógrafo constantemente necessita improvisar e explorar um arranjo de possibilidades.”*³⁹

Cada coreógrafo estabelece um método de trabalho. Nosso objetivo não era simplesmente seguir os métodos sugeridos pela autora, mas de utilizar suas propostas como uma referência geral, a partir da qual poderíamos aperfeiçoar nossa própria trajetória. Resolvemos então prosseguir levando em conta o percurso *desenhado* por ela:

estímulo
acompanhamento
decisão sobre o tipo de dança
decisão sobre o modo de representação
improvisação
avaliação da improvisação
seleção e refinamento de motivos
desenvolvendo e variando motivos para criar repetição
construção do desenho do tempo e do espaço
avaliação, alteração, refinamento

Elegemos esta trajetória como uma referência para observarmos o desenvolvimento do nosso processo criativo realizado: dialogando com a autora,

³⁹ *Idem.* p. 108.

verificando possibilidades de redimensionamento de cada uma dessas etapas, a partir das observações de nossos próprios procedimentos. e procurando somar com as outras ferramentas metodológicas.

Com o auxílio do *guia prático para professores*, de Smith-Artaud, sentimos uma ampliação, mais um mapa para continuar nossa jornada...

II. 3. OS REGISTROS

O objetivo de realizar a análise de um processo criativo, como em qualquer pesquisa, pressupõe levantamento e organização de *dados*.

É necessário refletir primeiramente sobre a definição de *dados* a serem registrados, sistematizados e analisados, levando em conta que o objetivo da pesquisa é criar uma coreografia e simultaneamente observar como se cria. O que significa estabelecer uma compreensão dos *dados* se *o pesquisador está dentro e fora da própria experiência investigativa?*

Na publicação *Cultura Pós-Moderna*, Steven Connor⁴⁰ reflete sobre um fenômeno recorrente no processo cultural ocidental: a separação entre *experiência* e *conhecimento*. Ele chama a atenção para o fato de que este "hiato" assume diferentes configurações no processo histórico.

“De fato, se uma maneira de caracterizar a cultura modernista e a modernidade em geral é a partir de sua descoberta da experiência, outra é vê-las como o momento em que a autoconsciência invadiu a experiência. Se uma sensibilidade moderna caracteriza-se por um sentido do urgente e doloroso hiato entre experiência e consciência e pelo desejo de povoar a consciência racional com as intensidades da

⁴⁰ CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo, Loyola, s.d., p. 12.

*experiência, essas mesmas características marcam uma percepção da dependência necessária e inescapável entre experiência e consciência, e vice-versa. Todo tipo de separação entre experiência e autocompreensão é em si um produto de formas de conhecimento, ou de autocompreensão...*⁴¹

Suas reflexões ressaltam ainda a necessidade de estarmos conscientes da história e da natureza “*constructa*” do nosso sentido do que são experiência e conhecimento, e para se realizar esse propósito de tentativa de se compreender os “*eus*” contemporâneos, ele conclui:

*“...Não há postos de observação seguramente afastados, nem na ciência, nem na religião, nem na história. Estamos no e pertencemos ao momento em que tentamos analisar, estamos nas e pertencemos às estruturas que empregamos para analisá-lo...essa autoconsciência(...)caracteriza nosso momento contemporâneo ou pós moderno...”*⁴²

Estas observações foram relevantes para o entendimento e contextualização de nossa condição de pesquisadora e objeto da própria pesquisa.

Definir as formas de registro do processo de criação foi o primeiro passo na sistematização de nossos procedimentos criativos: como vamos ordenando nossos dados no andamento da própria experiência?

A documentação e o registro da dança são áreas de interesse da Coreologia. Segundo Valerie Preston-Dunlop⁴³, os sistemas de notação, por exemplo, a *Labanotation*⁴⁴, contribuem para a documentação do movimento em uma coreografia,

⁴¹ *Idem.* p. 12.

⁴² *Idem.* p. 13.

⁴³ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *op. cit.* p. 18.

⁴⁴ Sistema de notação da dança por símbolos cinéticos, criado por Rudolf Laban.

mas não dão conta de registrá-la por completo; do ponto de vista do impacto visual, os registros em vídeo ou filme são mais indicados.

“(...)a cinese é melhor registrada em um dos sistemas de notação, ou provavelmente uma notação complementada por gráficos das dinâmicas e dos aspectos coreuticos, o conteúdo conceitual para uma dança é melhor registrado em palavras, o som em notação sonora e gravações, os figurinos em desenhos, o cenário ou espaço em fotografias ou maquetes...”⁴⁵

Na criação coreográfica, organizamos nossos registros em três níveis diferenciados: no *corpo*, na *escrita* e nos *videos*, sendo que esses dois últimos níveis envolvem formas de tradução da linguagem corporal.

O *corpo* é o lugar privilegiado da elaboração criativa na dança. Sem ele, não existe o processo, nem o produto e, portanto, a análise. A cada sessão de trabalho prático, através da improvisação, laboratórios ou ensaio de uma movimentação definida, o que está em foco é o levantamento de *dados* (repertório) que constituem o arcabouço básico da própria coreografia. Sendo a dança algo efêmero, que se materializa no espaço-tempo da própria apresentação, como procedemos na tentativa de registrar os *dados* que se fizeram presentes no corpo no momento da experimentação?

“Improvisação é espontânea, criação transitória/efêmera – não é fixada nem formada. Durante a improvisação, existem momentos quando um movimento ‘parece certo’ e se ajusta à imagem do coreógrafo. Quando isso ocorre, a frase do movimento improvisado pode de ser resgatada para fornecer os ingredientes básicos para a composição...”⁴⁶

⁴⁵ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *op. cit.* p. 18.

⁴⁶ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.* p. 36.

Qualquer coreógrafo que esteja envolvido em sua criação necessita observar como procede corporalmente no sentido de registrar suas experimentações. Este é um dos focos de nossa atenção: aguçar o desenvolvimento proprioceptivo e exteroceptivo que em última instância constituem a experiência cinestésica do dançarino. Procuramos trabalhar num estado de concentração corpo/mente que envolve uma atitude consciente no próprio processo de execução do movimento. As técnicas que perfazem nossa formação corporal nos fornecem, num certo sentido, este suporte.

Tratando-se do corpo, a primeira idéia de registro e memorização de uma movimentação é a própria repetição dos gestos e movimentos.

Utilizamos-nos da improvisação como instrumento básico no levantamento do repertório gestual; nosso procedimento coreográfico não se aproxima da idéia da criação de seqüências de “passos”, dado que não trabalhamos dentro de um código de movimentação já estabelecido. Trabalhamos segundo o levantamento de *temas corporais* (investigação do movimento) e *pautas de movimentação* (organização e combinação de temas corporais dentro de uma cena ou fragmento coreográfico).

Segundo Jacqueline Smith-Artaud⁴⁷, *motif* é aquele movimento ou frase de movimento escolhido como ponto de partida na criação coreográfica. O coreógrafo, na continuidade da criação, parte para a lapidação deste ponto de partida, cria outros *motivos*, que são por sua vez desenvolvidos e arranjados na composição. *Tema corporal* é uma terminologia encontrada por nós como a mais apropriada quando nos referimos aos *motivos* dentro da particularidade de nossa abordagem coreográfica.

Segundo o dicionário Aurélio, *pauta* é:

“...5. Lista, relação, rol...6. Ordem do dia...8. Bras. Nos meios de comunicação e divulgação, roteiro dos fatos que devem ser dados pela reportagem, e que

⁴⁷ *Idem*, p. 36.

*representam um resumo do assunto, no caso de suíte (6), e a indicação ou sugestão sobre como o tema deve ser tratado.*⁴⁸

Quando falamos numa *pauta de movimentação*, estamos nos referindo à idéia de um roteiro que articula os arranjos dos temas corporais na composição.

A gestualidade criada nos interessa essencialmente no que se refere aos aspectos da intenção do movimento: suas qualidades. Isto envolve também a ordenação dos seus aspectos formais, o que não equacionamos, em nosso processo de criação, pela repetição exata dos mesmos movimentos a cada realização. Para nós a improvisação continuava a se fazer presente, mesmo após a definição da estrutura coreográfica básica. Exemplificamos: na movimentação da figura-personagem *Modelo de Preto*, trabalhamos com a idéia de *construção e desconstrução* de poses corporais; neste caso, nossa atenção estava mais voltada à utilização das partes do corpo, do tônus, do ritmo, da relação com o espaço etc., que revelam as nuances de intenções da personagem. Assim, não estávamos preocupados com a repetição exata das poses, as quais podiam apresentar variações dentro da *pauta de movimentação* previamente interiorizada.

Este tipo de procedimento em dança – que implica a construção de uma *escrita* gestual singular – instiga-nos à reflexão; percebemos que, ao mesmo tempo em que estamos criando uma movimentação, temos de observar o caminho corporal que nos levou até ela, para poder resgatá-la novamente após uma improvisação. Não se trata apenas de saber que levantamos um braço, uma perna, a cabeça etc.; percebemos como fundamental observar o momento anterior: o que gerou a ação de levantar o braço ou a perna, e com que qualidades executamos tais gestos.

Enfim, em nosso trabalho enfrentamos duas tarefas importantes nessa dimensão de *registro corporal*.

⁴⁸FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 1.286.

A primeira referiu-se ao nosso aprimoramento para realizar concomitantemente a criação e a observação no próprio momento de execução do movimento. Percebemos que esta tarefa, na dança, nada mais é do que o criador se apropriar (registrar) de seus procedimentos corporais/criativos específicos.

A segunda tarefa foi compreender que as terminologias específicas utilizadas no dia-a-dia da criação eram significativas e não deviam ser abandonadas, pois expressavam aspectos importantes da organização interna da nossa prática criativa. Ou seja, nossa maneira de *falar* sobre o corpo e o movimento expressavam aspectos importantes do *como fazemos dança*.

Em continuidade, percebemos que essas nomenclaturas particulares deveriam ser compreendidas dentro de referências mais amplas. Por exemplo, com auxílio de Smith-Artaud, identificamos os “*temas corporais*” com o que ela denominou “*motivos*” e as “*pautas de movimentação*”, com a ordenação do “*desenho espacial e temporal*”⁴⁹ dos temas corporais.

Paralelamente ao trabalho corporal, elaboramos *cadernos de campo*; este foi o lugar de fomentação da *escrita*. Para cada sessão de trabalho prático/criativo anotávamos nossas propostas de investigação; esta primeira escrita podia envolver um teor subjetivo, poético, sintético, bruto. O que isto significa? Uma transcrição mais direta e intuitiva de imagens/idéias/temas/focos a serem desenvolvidos: a tentativa primeira de traduzir o germe da concepção criativa. Na verdade, no próprio desenvolvimento da pesquisa esta escrita foi se aprimorando qualitativamente; além de idéias e imagens, apontávamos caminhos de procedimento; os temas/focos a que nos referíamos em conjunto se delineavam como indicações para a pesquisa no *medium* da dança: a pesquisa corporal e plástica com os elementos que utilizamos (panos-roupas).

⁴⁹ Conforme apresentamos no quadro “O Processo da Composição na Dança”.

Após a realização das sessões práticas, voltávamos ao *caderno de campo* para anotar os resultados do trabalho, registrando o que considerávamos significativo em relação ao desenvolvimento da proposta planejada e observando também o que havia surgido de material *não planejado*.

Um segundo procedimento era o *dialogar* com este *caderno de campo*. Este segundo momento envolvia uma leitura mais atenciosa, buscando uma organização e análise crítica dos *dados*, ou seja, um salto qualitativo na observação da prática criativa. Procurávamos descrever o processo criativo dentro da terminologia coreológica, levando em conta o discernimento e análise de cada componente – movimento, entorno visual, elementos aurais – e suas inter-relações.

Tomando como exemplo uma das anotações realizadas no processo de criação, podemos localizar os seguintes itens de observação frente à investigação da *Modelo de Preto*:

- descrição do figurino e elementos utilizados;
- descrição do movimento: ações corporais e detalhamento do uso de partes do corpo; qualidades de uso do peso, espaço, tempo, fluência; uso de níveis do espaço; intenções e estados de ânimo;
- descrição da relação corpo/movimento com os elementos (panos-roupas) presentes na cena;
- descrição da relação som/movimento e suas implicações na definição de um pulso/ritmo da movimentação;
- descrição da investigação corporal como composição coreográfica: temas de movimento articulando-se como pauta de movimentação; registro de imagens e fragmentos retidos para a continuidade investigativa; observações sobre relações com outros fragmentos; observações gerais dos procedimentos frente ao todo da pesquisa.

O registro de cada sessão de trabalho prático teve como referência a *figura/personagem* que estava sendo trabalhada na ocasião, o que por sua vez se colocava como um fragmento ou *núcleo coreográfico*: *Modelo de Preto*, *Modelo de Vermelho* e *Modelo de Branco*. Esta divisão pode ser entendida como uma característica central de nosso processo de composição coreográfica: núcleos foram trabalhados em separado, para depois serem reunidos.

A organização das anotações (*diálogo com os dados*) foi a via de acesso à compreensão do material criativo que serviu para análise dos procedimentos utilizados em sua gestação. O aprimoramento das anotações foi decorrente da própria capacidade de sistematização da prática criativa, em nosso constante diálogo com as ferramentas metodológicas de observação e descrição.

O *caderno de campo* foi um instrumento de registro constantemente reciclado, ou seja, é nele que fomos aprimorando nossa escrita, procurando cada vez mais uma transcrição satisfatória das observações realizadas na prática criativa.

Devemos observar ainda que utilizamos os *cadernos de campo* para registrar nossas reflexões sobre os aspectos estéticos da dança que fazemos e daquelas que assistimos, realizadas por outros coreógrafos, durante o período de elaboração desta tese.

Além do *corpo* e da *escrita*, utilizamo-nos do *vídeo* como instrumento de registro e recurso para análise. O vídeo é um instrumento primoroso para a dança, pois permite que se resgate sua *efemeridade*; com certeza, as imagens registradas em vídeo são uma tradução da dança através de uma outra linguagem. Não é nosso propósito problematizar este trânsito, mas no processo de trabalho ele se impôs como um foco de atenção, pois escolhemos o vídeo para registrar e apresentar os resultados obtidos na pesquisa⁵⁰.

⁵⁰ O processo de utilização do vídeo como registro das coreografias criadas está descrito no capítulo IV.

No que se refere à criação corporal/coreográfica o vídeo nos permitiu o acesso a uma *visão de fora* do nosso corpo, dos temas corporais em investigação, da relação que estabelecemos com os elementos utilizados etc. Percebemos a necessidade de tomar cuidado para não incorrer no aprisionamento do trabalho corporal frente às imagens filmadas, pois assim poderíamos correr o risco de resgatar as *formas* executadas, e não os princípios corporais que as animam. Isto exige uma tomada de atenção para a memória corporal, cinestésica, como caminho de resgate de uma movimentação; estando isto garantido, sem dúvida, o vídeo nos auxiliou a registrar o trabalho criativo.

Os registros em vídeo foram utilizados a partir do estabelecimento de dois focos: o primeiro estava voltado para a análise dos procedimentos criativos. No processo criativo do núcleo *Modelo de Preto*, gravamos⁵¹ o percurso de algumas sessões de trabalho – aulas, exercícios de transição para a criação, as improvisações, os ensaios de cenas mais definidas –, o que nos permitiu analisar o processo de articulação entre cada uma destas etapas. O segundo foco envolveu a esfera das escolhas estéticas; neste caso, nos colocamos em diálogo – criador e criatura (obra). Observando as imagens registradas, refletimos sobre a inter-relação dos fragmentos coreográficos, assim como nos detivemos nos aspectos de concepção musical e cenográfica final.

Devemos destacar que no processo criativo dos núcleos *Modelo de Vermelho* e *Modelo de Branco* os registros em vídeo se tornaram mais escassos, por motivos de *ordem prática*: falta de recursos. Na fase final da pesquisa, voltamos a utilizar o vídeo com maior intensidade, buscando uma perspectiva de sua utilização para o registro final do trabalho coreográfico.

⁵¹ Estas gravações específicas foram realizadas pela pesquisadora Valéria Cano, que estuda o processo criativo de alguns intérpretes/criadores da dança contemporânea em São Paulo.

II. 4. INTEGRANDO AS FERRAMENTAS E OS REGISTROS

As três ferramentas básicas que escolhemos para nos auxiliar nesta pesquisa – a Coreologia, as reflexões de George F. Kneller sobre as etapas do processo criativo e o estudo de Smith-Artaud sobre Composição Coreográfica – contribuíram diferenciadamente em cada fase do estudo. No processo conclusivo do trabalho elas puderam ser de fato integradas para atingirmos nossos objetivos.

Na fase final do nosso processo criativo, realizamos uma releitura atenciosa de todos os cadernos de campo, intermediada pelas ferramentas descritas acima. Resgatando a terminologia que utilizamos nestes registros, reconhecemos e selecionamos as *palavras-chave* do processo criativo *CORPO VESTE COR*:

inspiração bruta

cor e elementos (panos, roupas)

tradução corporal

preparação técnica corporal

improvisação

formulação coreográfica

articulação do roteiro geral

montagem

Cada *palavra-chave* implica em uma fase do processo, e por sua vez, em determinados procedimentos criativos-coreográficos. Cada *palavra-chave* foi

devidamente compreendida a partir dos modelos teórico-metodológicos escolhidos. Estaremos apresentando nossa trajetória coreográfica particular, apoiada nessas referências gerais sobre o *medium* da dança, o processo criativo e a composição coreográfica.

Neste sentido, a ordenação das *palavras-chave* constitui um roteiro de descrição e análise do processo criativo.

Segundo o dicionário Aurélio, *descrever* é “relatar, expor minuciosamente, contar...” uma experiência, por exemplo⁵². *Analisar* é *decompor um todo em suas partes componentes; submeter à crítica; conhecer a natureza, proporções, funções, relações*⁵³. *Sistema* é “...conjunto de elementos materiais ou ideais entre os quais se possa encontrar ou definir alguma relação; ... reunião coordenada e lógica de princípios ou idéias relacionadas de modo que abrangem um campo de conhecimento...; ... conjunto coordenado de meios de ação ou idéias tendente a um resultado; plano, método, sistema de trabalho...”⁵⁴. *Sistematizar* é *reduzir diversos elementos a um sistema* ...⁵⁵

Nos Capítulos III e IV, vamos descrever e analisar aspectos do processo criativo *CORPO VESTE COR*. Através da descrição e análise da experiência, a criação coreográfica é reconhecida dentro da sua própria lógica de procedimentos: um sistema de trabalho. Esta soma entre o descrever e o analisar foi o caminho escolhido para que pudéssemos visualizar a sistematização dos procedimentos que utilizamos. E, como já dissemos, esse caminho envolveu uma articulação do fazer/refletir/fazer, na qual a prática e a observação intermediadas por ferramentas teórico-metodológicas estão em interação, e de onde esperamos crescimento, amadurecimento e renovação daquilo que sabíamos *intuitivamente*.

⁵² *Op. cit.* p. 554.

⁵³ *Idem.* p. 113.

⁵⁴ *Idem.* p. 1.594.

⁵⁵ *Idem.* p. 1.596.

Uma visão de conjunto do processo criativo desenvolvido fornece possibilidades de compreendermos nosso método de trabalho (um sistema); através das *palavras-chave* descobertas, localizamos as etapas e os procedimentos criativos empregados ao longo de nosso processo. Esta é, aliás, a mesma perspectiva que tem como base as fases da criatividade e o quadro de Smith-Artaud sobre “O Processo da Composição na Dança”; uma tentativa de ver tudo o que está acontecendo no fazer de uma dança.

Nesta pesquisa, nosso processo de criação nasceu como *CORPO VESTE COR*; colocamos em foco uma questão específica: o que vem a ser a relação *CORPO VESTE COR* no fazer de uma dança? *Coreologicamente*, focalizamos a criação coreográfica como fenômeno intercomponentes.

Ao tratar do processo criativo global, estaremos trazendo a experiência da criação dos núcleos coreográficos *Modelo de Preto*, *Modelo de Vermelho* e *Modelo de Branco* localizando os aspectos específicos do desenvolvimento formal e temático de cada coreografia. O que é diferente entre elas é exatamente como procedemos na investigação da relação corpo-cor-elementos.

Ou seja, estaremos tratando do procedimento criativo e da matéria criativa: somando descrição e análise do processo *CORPO VESTE COR* ativado na criação coreográfica.

III. O PROCESSO... (A CRIAÇÃO)

*O imenso poema épico Mahabarata foi ditado pelo poeta Vyasa a Ganesha.
O deus aceitou transcrever o poema, treze vezes mais longo que a bíblia,
com a condição de que Vyasa não parasse de improvisar
seus versos até que a gigantesca lenda fosse inteiramente contada.*

*Vyasa concordou, sob a condição de que Ganesha escrevesse
apenas o que pudesse entender.
Se não entendesse alguma coisa, teria que parar e pensar sobre ela até compreendê-la.*

*Costumamos pensar que a Musa seja uma força eterna de inspiração
que se manifesta por intermédio do poeta,
mas o mito de Ganesha inverte este relacionamento.
Mostra-nos que a inspiração brota diretamente do coração do poeta
e não precisa de qualquer explicação, nem prova, nem fonte divina;
o que precisa ser explicado é a técnica
(da palavra grega techne, que significa "arte").*

O fenômeno divino não é a inspiração, mas a arte com que a inspiração se realiza.

Stephen Nachmanovitch

Neste capítulo, além de situarmos a organização geral e os pontos de partida de nosso processo criativo, trataremos das seguintes palavras-chaves: inspiração bruta, cores e elementos panos-roupas, tradução corporal, preparação corporal e improvisação

Estaremos assim, considerando os procedimentos mais relacionados às etapas de levantamento, preparação, exploração e desenvolvimento da criação coreográfica.

III.1. ASSUNTOS PRELIMINARES

III.1.1. PAPÉIS, FUNÇÕES E TAREFAS NA CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

Quando decidimos compreender melhor todos os aspectos envolvidos num processo de criação, uma série de itens que usualmente passavam despercebidos desabrocharam diante de nossos olhos, revelando que por trás da obviedade repousam preciosidades.

A multiplicidade estética no cenário contemporâneo de criação coreográfica pode ser vista pelo viés da organização de papéis e funções no processo criativo. Já falamos sobre o surgimento histórico do intérprete-coreógrafo ou intérprete-criador. Cada coreógrafo ou grupo estabelece diferentes combinações entre quem cria, executa, dirige, comanda, etc. Fizemos parte de uma geração altamente influenciada por processos criativos autogestionários, sem divisórias claras entre papéis: todos criavam, todos executavam, todos opinavam sobre os rumos do trabalho. Em nossa própria experiência, praticamente desconhecemos a relação mais tradicional: ser intérprete-executante da criação de um coreógrafo. No decorrer dos trabalhos artísticos que realizamos, iniciados com um grupo de dez integrantes¹, passando por trios e duos, fomos percebendo o quanto era importante ter clareza desta organização, não por motivos hierárquicos ou autorais – quem manda? de quem é a criação? – mas, fundamentalmente, para o processo não se perder com desgastes desnecessários.

¹ Participamos como integrante do grupo *Panoptikos & Cia.*, no período de 1987 a 1989; em continuidade, trabalhamos em parceria com a dançarina Lucilene Favoretto entre 1990 e 1991. De 1992 a 1994, constituímos a *Cia. Panoptika de Dança*, juntamente com esta dançarina e Renata Franco.

Nesta tese, vivenciamos o momento mais solitário e independente de criar e executar uma dança-solo e foi exatamente quando mais refletimos sobre o assunto!

A condição de intérprete-criadora/coreógrafa caracteriza-se pelo acúmulo de papéis; dentro da perspectiva de somá-los, passamos a considerar a dimensão das funções e tarefas implicadas nesses papéis, no tipo de *dança que fazemos*:

coreógrafo

responsável pela concepção da idéia, pelo desenvolvimento da abordagem coreográfica e pela orientação *pedagógica* do processo criativo entre outras tarefas, define o tipo de preparação do corpo

intérprete-criador

cria corporalmente
 responde a perguntas, a propostas
 elabora criativamente idéias, temas, sugeridos ou levantados por ele mesmo ou por outro criador
 relaciona-se com limites corporais/físicos na criação
 diferencia-se do *intérprete* que apenas executa criativamente seqüências coreográficas
 é agente na criação da movimentação/coreografia

Na dinâmica do processo, pelo simples fato de sermos uma única pessoa na execução das funções, muitas vezes os canais se cruzaram. No percurso de uma improvisação, a intérprete-criadora enveredava pelo universo sensorial, envolvendo-se com um tema de investigação corporal e, de repente, o plano de trabalho da coreógrafa se dispersava! Algumas vezes, este acontecimento foi bem-vindo, outras vezes, não. Foi importante perceber que esses conflitos expressavam uma busca de critérios para as relações entre o que estava planejado para a criação e o material que surgia a partir da

experiência. Em nosso caso, a utilização da improvisação estava relacionada à própria construção temática da dança, e, nesse sentido, atuar como intérprete-criadora significava participar inteiramente com a subjetividade no levantamento do repertório coreográfico.

Por outro lado, atuar na função de coreógrafa estava mais relacionado à leitura e observação desse material levantado e, conseqüentemente, ao estabelecimento de caminhos para a exploração e para o desenvolvimento dos mesmos dentro de uma organização. Percebemos que nossa faceta *intérprete-criadora* abria muitas possibilidades a partir de uma idéia; enquanto a *coreógrafa* procurava limitar as variáveis para aprofundar as combinações entre os elementos.

Considerar papéis, funções e tarefas significou dar continuidade à reflexão sobre como é possível o fato de que “*o pesquisador está dentro e fora da própria experiência investigativa?*”. Somar papéis na criação coreográfica de uma dança-solo não é uma tarefa fácil. Cada papel exige um treinamento específico e mobiliza, por vezes, dimensões diferenciadas da unidade mente/corpo.

*“Quando está fazendo um trabalho solo, tem de ser o ator, o diretor, o escritor. E é importante conhecer a si mesmo em todas essas funções e saber em que momento cada um predomina. Então, eu posso estar improvisando, trabalhando arduamente, suando muito e achando aquilo muito bom, quando de repente, o escritor surge e eu começo a ouvir palavras e começo a me mover menos e penso: ‘Oh, seria melhor eu colocar essa imagem em palavras’. E o que é diferente agora de quando comecei a trabalhar é que eu posso retomar o trabalho diretamente. E, se é o momento do diretor aparecer, eu fico atrás e olho para a aura que ficou no espaço um pouco mais... E tudo isso em contraste com toda a ansiedade inicial e o constrangimento, toda a coragem está justamente em ir para o estúdio sozinho e superar o constrangimento...”*²

² Depoimento de Bob Ernst feito à Louise Steinman; a autora realizou entrevistas com esse *performer* em São Francisco (EUA), em 1983, e outras conversas informais no período de 1979 a 1984. STEINMAN, Louise. *The Knowing body. Elements of contemporary performance & dance*. Boston, s.ed., 1986, p. 41.

Para ter clareza desses trânsitos, tão bem descritos por Bob Ernst, organizamos o processo criativo com os seguintes focos de trabalho:

– *preparação técnica do corpo* intérprete-criador, envolvendo todas as necessidades de *trabalho prático*: aulas, aquecimentos e exercícios técnicos;

– *organização da criação coreográfica*, envolvendo todas as atividades mais relacionadas à ação do coreógrafo: *planejamento* de cada sessão prática, direcionamento das improvisações, observação do repertório de movimento e procedimentos relacionados à sua organização, desenvolvimento, lapidação e refinamento;

– *o processo se tornando produto* é a denominação que melhor expressa o momento de passagem que exige maior distanciamento das referências do intérprete e do envolvimento do coreógrafo; é a tentativa de distanciar-se da obra a ponto de poder *dirigi-la*, buscando a integração entre todos os elementos que a compõem.

III.1.2. O PROJETO DA CRIAÇÃO

Diante das fortes conexões com processos criativos anteriores, é difícil precisar as fronteiras para dizer exatamente quando iniciamos o processo criativo deste trabalho. Estabelecemos, então, como referência, o momento em que escolhemos as três cores – preto, vermelho e branco. Como suporte da cor, os elementos cênicos panos e roupas e o resgate da experiência como modelo das artes plásticas, em especial, o tema corporal *fixidez e mobilidade*.

Estabelecemos como objetivo construir um todo. A pesquisa coreográfica foi dividida em três núcleos, correspondentes a cada cor. Conforme relatamos na Introdução, o *estudo da cor* e o *jogo das variáveis* foram etapas preliminares à criação coreográfica

propriamente dita, que indicaram alguns pontos de partida: relacionamos às cores intenções dramáticas, traduzidas em dinâmicas diferenciadas de movimento. Esta delimitação orientou a subdivisão dos núcleos coreográficos *Modelo de Preto*, *Modelo de Vermelho* e *Modelo de Branco*. A cada contexto de cor, uma investigação gestual, um estudo coreográfico.

Quanto à pesquisa corporal com os panos e roupas, não sabíamos exatamente ainda por onde ela se desenvolveria. As experiências anteriores de *vestir* e *desvestir* estes elementos e trazê-los para o contexto de criação do movimento eram um ponto de partida. O que estava aberto e ainda desconhecido era a relação entre a utilização dos elementos, as cores e a modelo.

Pensamos na figura da modelo como um elo e ponto de partida para o surgimento de outras figuras-personagem a partir da relação corpo-elementos. Esta foi a idéia inicial para a criação coreográfica como obra, e mais, cerne da investigação da dinâmica intercomponentes:

“Cada cena como um processo orgânico, onde os elementos se transformam ao se inter-relacionarem, dinamizados pela movimentação do corpo...”³

Fechamos um primeiro plano de trabalho com o propósito de desenvolver a *modelo* nas três cores – preto, branco e vermelho. E, quando falamos em cores, estamos nos referindo ao figurino básico da figura – a veste – e também aos panos que acompanham a construção do contexto plástico que a envolve.

A princípio, a criação coreográfica seria trabalhada por núcleos, cada qual com sua vida própria; de certa forma, tomamos este rumo, porém, sentimos a necessidade de trabalhar por comparação, exatamente para ir clareando as diferenciações das qualidades de movimento trabalhadas em cada cor. Durante todo o processo, confrontamos

³ Observação do *caderno de campo*.

criativamente os acontecimentos em cada um dos núcleos, trabalhando por concomitâncias.

III. 2. AS BASES DA CRIAÇÃO

III.2.1. INSPIRAÇÃO BRUTA

De forma geral, a *inspiração bruta* está relacionada ao início do processo criativo. Retomando as fases da criatividade, este é o momento da apreensão: ...surgimento de uma idéia, ...noção de algo a fazer.

CORES, PANOS E ROUPAS , UMA MODELO

Que tipo de matéria criativa é este? Muitas vezes, no início do processo, tornava-se difícil responder a perguntas do tipo “*Qual o tema que você está pesquisando?*”... Tínhamos um quadro geral, no qual estavam articulados estímulos e um *background* de experiências corporais-criativas anteriores que *clamavam* por uma continuidade: a sensação era de que precisávamos fechar uma fase de investigação, fazendo uma dança com esse intercruzamento de variáveis. E isto era a noção mais clara e forte sobre o que fazer! Apesar das experiências anteriores, observamos nossas escolhas por trabalhar com cores, panos-roupas e a modelo como uma junção estranha; *não sabíamos* exatamente como, mas esta matéria bruta nos incitava e estimulava a desenvolver o processo da criação.

Segundo o dicionário Aurélio, inspiração é “...*qualquer estímulo ao pensamento ou à atividade criadora*”⁴. Em continuidade, bruto é o estado da matéria não trabalhada ou modificada; ... não lapidada ou polida: matéria bruta.

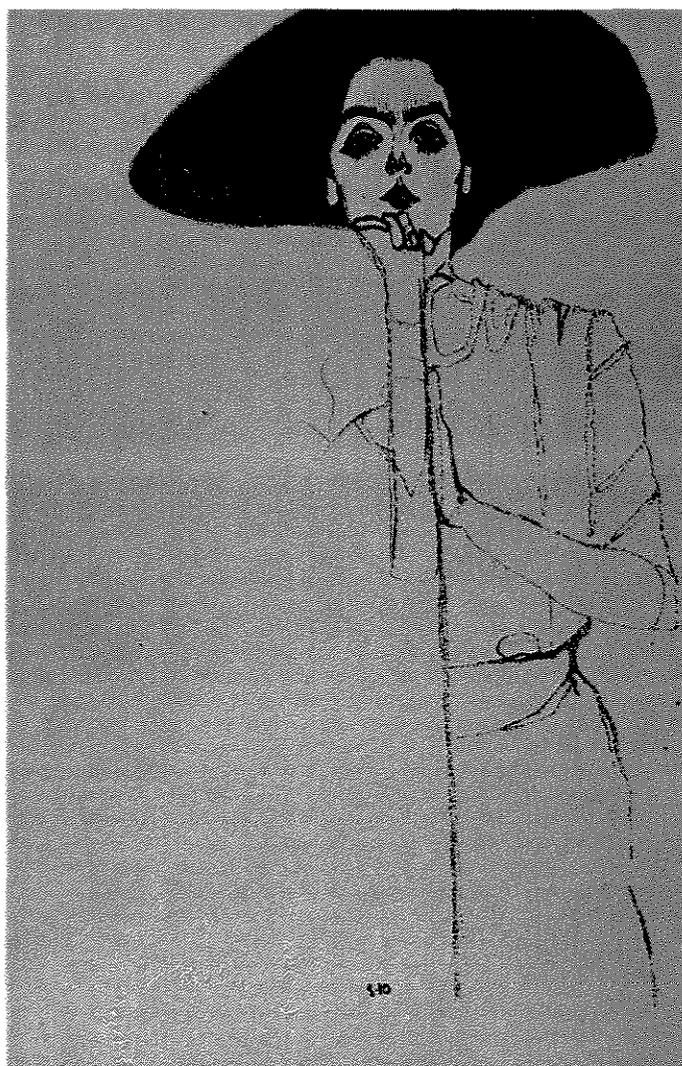
Estes esclarecimentos tornam simples a compreensão do que chamamos de *inspiração bruta* em nossos procedimentos criativos. No item anterior, apresentamos o projeto de criação desenvolvido nesta pesquisa, devidamente formatado e capaz de ser compreendido em seus objetivos. A *inspiração bruta* faz parte do momento anterior à gênese desta articulação. Inicialmente, as idéias e as imagens eram muito vagas, e o campo de possibilidades, muito amplo.

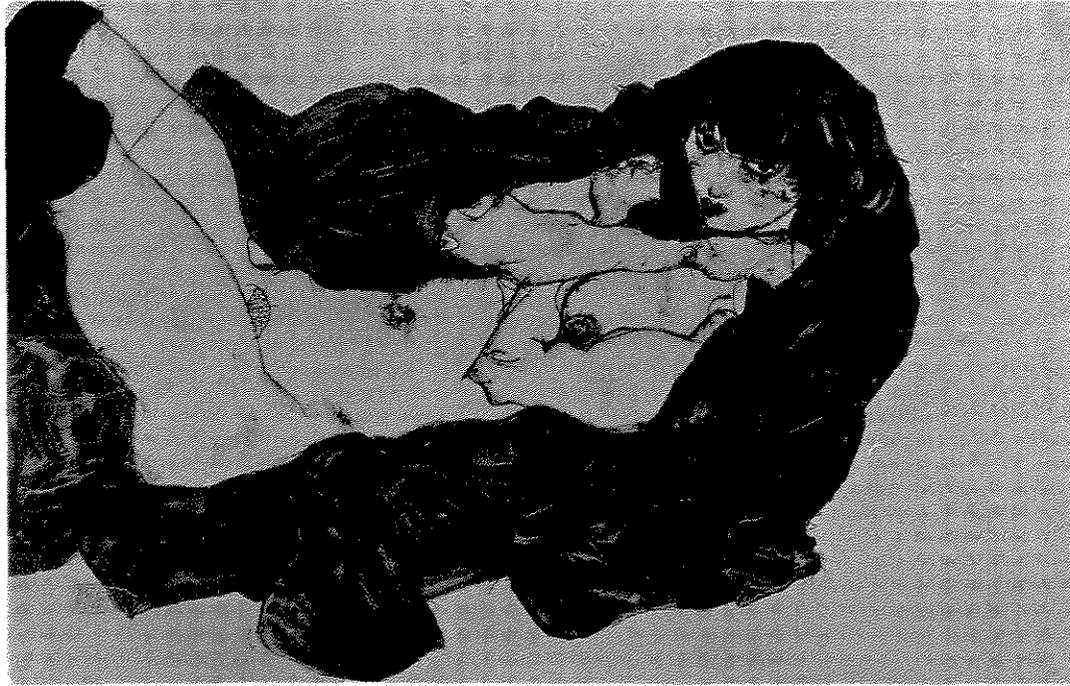
Percebemos que este momento vago, amplo, impreciso, no qual temos *insights* estimulantes e identificamos um material a ser trabalhado, mas ainda não reconhecemos claramente o caminho para desenvolvê-lo como dança, é parte integrante de nosso processo coreográfico.

As fontes de nossa inspiração são essencialmente plásticas. Há anos, temos uma pasta para arquivar fotos, postais, recortes de jornais, programas de dança, reproduções de pinturas e esculturas. Cores, formas, figurinos, corpos, espaços... composições plásticas que, por algum motivo, chamaram a nossa atenção. Sempre que lidamos com esse material, instaura-se um processo interno de visualização de imagens, surgindo inúmeras idéias para a criação coreográfica.

⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p.952.

Desenhos de Egon Schiele





Esse exercício lúdico – a visualização de imagens – esteve bastante presente no processo, estimulando-nos a imaginar “*composições*” que estabeleciam relações entre *as cores, os panos-roupas* e a *modelo*. Observamos que em tal plano imagético ocorria a formulação de um contexto para a criação coreográfica. É bastante interessante, mas a sensação é de que *entramos em contato* com imagens-síntese, capazes de articular aspectos essenciais do que deveria ser desenvolvido posteriormente. Compreendemos que o estado *bruto* deste tipo de inspiração traz, em estado latente, o que não conseguimos visualizar de início: a própria coreografia.

Verificamos que esse tipo de fenômeno ocorreu não apenas no momento de iniciar o processo criativo global, mas também no início de cada núcleo e, às vezes, em momentos de mudanças e revisões das metas estabelecidas. Como exemplo, podemos trazer a figura-personagem *O Homem* da coreografia *Modelo de Preto*. Já tínhamos a cor e as vestes que a compunham, tínhamos algum material gestual básico, mas a figura-personagem estava disforme e sem identidade até o momento que este conjunto *embalado* numa respiração específica nos remeteu a uma imagem: uma *locomotiva afundada num rio*. A partir desta imagem-*bruta* definimos aspectos fundamentais da movimentação de *O Homem*. Trabalhamos a movimentação com fortes inspirações e expirações, como uma locomotiva a vapor que *cospe* fumaça com interrupções até deslocar-se fluentemente. O movimento passa pelas articulações do corpo num ir e vir, sugerindo uma rigidez comum às engrenagens de uma máquina que começa a funcionar após um longo tempo imobilizada.

Ao longo do processo, passamos por vários outros momentos nos quais procuramos resoluções para o material coreográfico em desenvolvimento através da visualização de imagens. Este é um campo muito envolvente e, por isso mesmo, perigoso; na esfera da imaginação, tudo é possível. Com o tempo e a experiência, fomos aprendendo a lidar melhor com esse fenômeno, reconhecendo-o como um processo de estimulação importante, principalmente se formos capazes de ver o que se esconde atrás

das imagens, o que é possível ser realizado no *medium* da dança e dentro dos limites dos meios de produção, incluindo aqui o próprio corpo-intérprete.

O termo *inspiração* sempre nos levou a pensar no esteriótipo dos artistas românticos, em suas musas e espíritos inspiradores; foi bastante importante romper com qualquer *pré-conceito* relacionado a esta referência, compreendendo o que está por trás deste termo. Não importa de onde ou como venha a inspiração, ou mesmo se o artista reconhece esse fenômeno em seu método de trabalho: pensamos que a elaboração criativa vem necessariamente acompanhada de um processo de estimulação que as vezes pode ser discriminado.

III.2.2. AS CORES E OS ELEMENTOS PANOS-ROUPAS ⁵

*“Um estímulo pode ser definido como alguma coisa que excita a mente, ou o espírito, ou incita à atividade.”*⁶

Para Smith-Artaud, o processo de criação da dança é iniciado quando o coreógrafo escolhe os estímulos que irá utilizar. Os estímulos podem ser classificados segundo as relações com os sentidos humanos, os quais recebem o impacto. A autora classifica os estímulos em *auditivos*, *táteis*, *visuais*, *cinestésicos* e *imaginativos* ou *evocativos*.

Na bibliografia consultada sobre composição coreográfica, encontramos algumas variações nesta classificação; o método Jooss-Leeder⁷, citado anteriormente, considera os estímulos como *visuais*, *táteis*, *auditivos* e *literários*.

⁵ Os panos são tecidos sem acabamentos, apenas recortados da peça original, ou descosturados de alguma vestimenta; as roupas são itens do vestuário cotidiano. Preferimos usar o binômio *panos-roupas* pois estes elementos, em geral, foram utilizados da forma articulada e com a mesma função: como vestes e como contexto cenográfico.

⁶ SMITH-ARTAUD. Jacqueline M. *Dance composition. A practical guide for teachers*. 2ª ed. London, A&C Black, 1992, p. 26.

Neste item, trataremos fundamentalmente das *cores* e dos elementos *panos-roupas*, os principais estímulos da fase inicial do processo criativo. Antes, devemos esclarecer uma questão: se, coreologicamente, consideramos anteriormente as *cores* e os *panos-roupas* como subcomponentes do entorno visual, porque agora considerá-los como estímulos?

Segundo Smith-Artaud⁸, no andamento do trabalho de criação, o coreógrafo deve observar se os estímulos utilizados no processo adquiriram relevância na abordagem coreográfica. Neste caso, estes devem ser incorporados à coreografia, passando à condição de *acompanhamento*. Por exemplo: o coreógrafo escolheu trabalhar com estímulos sonoro-vocais; inicialmente, apenas considerou-os relacionados a uma fase de levantamento do repertório de movimento; num momento posterior, verificou que o uso da voz tornou-se um elemento fundamental de diálogo com a movimentação, incorporando-o, então, ao produto final.

Preferimos considerar a idéia de *acompanhamento* dentro da perspectiva coreológica: numa coreografia, além do movimento, podem ser observados outros *componentes*. Se algum estímulo de ordem auditiva – uma música, por exemplo - está incorporado à coreografia, estaremos observando-o como um elemento aural; se, a partir de um estímulo imaginativo, o dançarino criou um figurino, estaremos observando-o como um subcomponente do entorno visual. E assim sucessivamente. Relembrando, na perspectiva coreológica cada coreografia pode envolver diferentes arranjos intercomponentes, e neste caso, uma música ou figurino não *acompanha* a dança, mas sim, integra a coreografia.

Para compreendermos as características do processo criativo *CORPO VESTE COR*, foi importante estabelecer essas diferenciações. Particularmente, *CORPO VESTE COR* é um processo criativo no qual os elementos plásticos – cores, panos e roupas –

⁷ WINEARLS, Jane. *La danza moderna. El método Jooss-Leeder. Técnica de interpretación. Ejercicios*. Buenos Aires, Editorial Victor Lerú, 1975, pp. 135-141.

⁸ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.* p. 29.

utilizados como estímulos são totalmente incorporados à coreografia. Se numa fase inicial do processo de criação do repertório de movimento utilizamos as cores e os elementos panos-roupas como *estímulos*, no desenvolvimento do trabalho coreográfico eles se tornam parte integrante da coreografia: são *componentes* da dança que criamos. Voltaremos a este assunto quando falarmos sobre *improvisação*.

Consideramos a escolha das *cores* e dos *panos-roupas* como uma etapa de *preparação* do meio criador, no qual realizamos um *levantamento de dados* a partir dos quais desenvolvemos o processo de investigação do movimento. Vejamos então o que são, como escolhemos e qual a relação que estabelecemos com esses estímulos. Começaremos pela *cor*.

Para Smith-Artaud⁹, objetos, formas, retratos, quadros, esculturas, são *estímulos visuais*. A partir da imagem visual, o coreógrafo pode estabelecer conexões entre o movimento e os aspectos da forma, tamanho, textura, ritmo, cor de um determinado elemento escolhido como estímulo. Neste sentido, a cor é um estímulo visual.

O método Jooss-Leeder é bastante claro quanto a esta classificação; ao tratar dos estímulos visuais, Jane Winearls indica em primeiro lugar o uso de cores para exercícios de improvisação. E, sobre o propósito de utilização da *cor* como estímulo à exploração do movimento por um dançarino, sugere que sejam usadas as mais diferentes gamas e tonalidades de cores para que ocorra a percepção de contrastes; além disso, devem ser utilizados diferentes suportes, nos quais a cor apareça associada a diferentes superfícies e texturas. Como resultado, espera-se que o dançarino responda com “(...)um sentimento interno de humor ou atmosfera com menor quantidade de movimento externo que numa etapa posterior...”¹⁰.

⁹ *Idem.* p. 27.

¹⁰ WINEARLS, Jane. *op. cit.* p. 137.

Como qualquer outro artista, às vezes estabelecemos um caminho intuitivo, desconhecendo as bases de fundamentação que nortearam uma determinada escolha. Trabalhamos muito tempo com a cor antes de conhecer as inúmeras perspectivas de estudo desse conceito. Conforme falamos anteriormente, na introdução dessa dissertação, antes de iniciarmos este processo criativo realizamos um estudo interdisciplinar sobre a cor, buscando compreender como se caracterizava a relação entre a criação do movimento e esse estímulo particular visual.

*"(...)Quando o artista seleciona determinadas cores em seu trabalho, elaborando-as em determinadas relações, ele o faz por processos que são intuitivos (parcialmente conscientizados ou mesmo não-conscientes), a partir de uma motivação pessoal que tampouco precisa ser consciente..."*¹¹

De certa forma, escolhemos o preto, o vermelho e o branco a partir de uma motivação pessoal. Já havíamos pesquisado intensamente o preto, construindo várias figuras-personagens com esta cor; já havíamos pesquisado o branco, no solo *Estátua* (1991), e em um estudo coreográfico realizado junto à Cia. Panoptika de Dança. Dentro da mesma idéia triádica desenvolvida nos espetáculos realizados com este grupo, escolhemos o vermelho para ocupar a intermediação entre o preto e o branco. O vermelho já havia sido experimentado em algumas improvisações, e intuitivamente para nós esta tríade fazia um enorme sentido. Este foi o processo básico pelo qual escolhemos as cores: para nós, elas se articulavam e se conectavam, nos estimulando na direção de um universo temático, de início, desconhecido¹².

Em relação às considerações que um artista plástico poderia fazer ao pensar a relação entre cores na sintaxe de uma composição plástica, nosso critério na escolha das cores preto, vermelho e branco pode ser visto como arbitrário. A artista plástica Fayga Ostrower¹³ ressalta que alguns pintores trabalham com a idéia de estabelecer relações

¹¹ OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro, 1987, p. 329.

¹² Uma análise mais detalhada das interações entre as cores, será apresentada no capítulo 5.

¹³ *Idem*. pp. 238-239.

semânticas a partir do uso de determinadas cores em suas composições; Picasso é um dos seus exemplos. Em algumas fases de seu trabalho, esse pintor utilizou-se das relações tonais estabelecendo conexões *temáticas* a partir de uma determinada cor (fase azul, fase rosa etc.); a idéia de se relacionar a cor a um estado emocional, que se procura traduzir na composição plástica, deve ser observada a partir dos aspectos formais da elaboração da obra. Para esta autora, *a priori* uma cor não traz em si uma emoção correspondente e sim uma possibilidade de *expressar* diferentes sentimentos dentro de um “*contexto colorístico*”¹⁴. Concordando com a autora, em nosso caso, pensamos que este contexto poderia ser construído pela movimentação.

Nossa opção foi trabalhar com cada cor separadamente, acentuando um determinado isolamento; devemos lembrar que, se tratando de uma dança-solo, nossa única opção de relação entre as cores seria utilizarmo-nos do espaço ao redor. Por exemplo, utilizando as diferentes cores na iluminação ou em uma cenografia. No processo inicial de criação, decidimos não estabelecer essas relações, o que consideramos uma perspectiva das artes visuais, presente no trabalho de alguns coreógrafos, fundamental para os cenógrafos e iluminadores.

Para Rudolf Arheim¹⁵, a cor é possibilidade de discriminação. A percepção da cor é a mesma para as pessoas de diferentes idades, raças ou culturas, pois excetuando as patologias como o daltonismo, temos o mesmo tipo de retina, o mesmo sistema nervoso. Mas, isto não implica que existam padrões idênticos de identificação, nomenclatura, harmonização e combinação entre diferentes observadores, pois aqui entramos no âmbito da cultura. O ponto de partida do autor é observar que a uma mesma possibilidade *fisiológica* de percepção da cor interpõem-se os fatores de desenvolvimento cultural dos seres humanos – observadores do fenômeno. A cultura insere-se no esquema de organização mental do mundo observado e percebido.

¹⁴ *Idem.* p. 235.

¹⁵ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo, Pioneira/ Edusp (co-edição), 1980.



A Muçulmana e as fontes de inspiração



Durante a investigação do *preto* nos deparamos com nosso universo cultural de origem – a Espanha. Convivemos por toda infância com as fotos de nossas *abuelas* de luto; como filha de imigrantes, participávamos de reuniões familiares nas quais relatos e lembranças eram compartilhados com dor e angústia: estava sempre presente a saudade da terra forçosamente deixada. A Espanha que conhecemos primeiramente era *negra*... O universo subjetivo associado a esta cor sempre foi fortemente dramático.

Trabalhamos com a livre-associação: o intérprete-coreógrafo utilizando-se da cor como estímulo no levantamento de sensações, impressões, sentimentos, imagens, memórias.

A princípio, não desenvolvemos um estudo simbólico ou iconográfico sobre a *cor* fundamentado por referências bibliográficas; partimos da idéia de reconhecer conexões presentes em nosso universo subjetivo e inconsciente. E, quando falamos neste universo, obviamente estamos nos reconhecendo como indivíduo influenciado por referências sociais, culturais e religiosas sobre a cor.

Encontramos duas referências interessantes, que traduzem, numa perspectiva inversa à nossa, a mesma conexão estabelecida entre cor e movimento nesta pesquisa:

*“No momento em que o dançarino executa concretamente o movimento, deve ter algum sentimento em relação ao mesmo. Mesmo que o dançarino não consiga nomear um estado de ânimo ou emoção evocados quando o movimento lhe parece simplesmente ‘belo’, ‘bom’, ou ‘inteligente’, este traz em seu bojo uma ‘cor’ e um modo de ser. Todos os movimentos possuem propriedades expressivas, as quais são empregadas como meios de se comunicar idéias acerca de sentimentos ou acontecimentos humanos, ou mesmo acerca dos próprios movimentos”*¹⁶.

¹⁶ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.*, p. 23.

“O ritmo e as dinâmicas dão o colorido aos movimentos, modificando-os e dando mais significado a eles...”¹⁷.

Para tratar das propriedades expressivas do movimento, as autoras recorrem à cor, ou à idéia do *colorido*. Reconhecemos em nosso processo criativo uma clara associação entre a cor e determinados estados de ânimo; é a partir desses estados de ânimo que passamos a investigar as *intenções* da movimentação da *modelo* em cada um dos núcleos coreográficos. Por sua vez, cada um dos núcleos configurou-se um *contexto dramático*. Na exploração e criação do repertório de movimento, percebemos que esta trajetória encaminhou-nos a priorizar o estudo das dinâmicas (qualidades, o *como* o movimento acontece). Nos fragmentos coreográficos, a movimentação é um índice de aspectos subjetivos associados à cor no processo criativo.

No percurso da pesquisa reconhecemos que um grande campo de estudo poderia se abrir a respeito das reações fisiológicas frente à percepção das cores¹⁸. Por exemplo, a cromoterapia¹⁹ tem utilizado enormemente estes conhecimentos, bastante em voga neste momento. Observamos que não era este nosso campo de investigação, apesar de por vezes esbarrar nele. Se partimos de improvisações nas quais o movimento é criado a partir de conexões com uma determinada cor, sem dúvida, não estamos isentos de reações neurofisiológicas diante do estímulo cor. No entanto, não estávamos procurando verificar cientificamente se a uma determinada cor corresponde uma determinada reação e, conseqüentemente, uma específica qualidade de movimento; constatamos que nosso procedimento criativo realizava tais associações com o propósito de criar uma obra de dança dentro de parâmetros estéticos.

¹⁷ MARQUES, Isabel de A. Dança. In.: *Educação Artística – Visão de Área – 2/7, documento 5*. São Paulo, Prefeitura Municipal, Secretaria Municipal de Educação, 1992, p. 15.

¹⁸ Na bibliografia consultada, citada anteriormente, é comum tanto na perspectiva das artes visuais como nos estudos filosóficos e nas diferentes teorias sobre o fenômeno cor ocorrerem considerações sobre as reações humanas frente à percepção das diferentes cores. Em especial, o trabalho de Rudolf Arnheim (*op. cit.*) traz importantes contribuições para os interessados nesta abordagem de estudo.

¹⁹ Segundo o dicionário Aurélio (*op. cit.* p. 502), cromoterapia é uma *terapêutica que utiliza luzes de várias cores*. Além da cromoterapia, vem se tornando comum outras aplicações do estudo das cores nas áreas de alimentação, esoterismo e espiritualidade. Alimentos, cristais, roupas, mentalizações etc. podem envolver a escolha e a combinação de cores para a saúde e o bem-estar da pessoa.

Até aqui falamos de *cores* incorrendo num certo isolamento, apenas a título de análise pois, conforme demonstramos anteriormente, as cores não habitaram apenas nossa imaginação, mas estiveram presentes no ambiente de criação através dos panos e roupas utilizados no corpo como vestes e no espaço como elementos cênicos.

Definidas as cores com que iríamos trabalhar, passamos a uma segunda etapa, quando *selecionamos* panos e roupas pretos, vermelhos e brancos.

Em nossas experiências anteriores, esses elementos tinham sido recolhidos para o processo de criação de forma casual. Desde o processo desenvolvido como modelo/dançarina, passando pelos espetáculos junto à Cia. Panoptika de Dança, preferencialmente, trabalhamos com roupas e panos usados; a compra de tecidos e adequação de vestimentas apenas se concretizou em momentos de finalização dos espetáculos citados. Em certa medida, o acaso na definição dos materiais era ao mesmo tempo um limite e um desafio: em vez de concebermos um figurino de forma planejada, procurávamos investigar sua feitura a partir do que estava em nossas mãos.

Na criação de *CORPO VESTE COR*, a seleção dos panos e roupas foi definida a partir de dois critérios: sem estabelecer expectativas *a priori*, acolhendo os elementos que estavam à nossa disposição, inclusive aqueles que tinham sido utilizados em outras experiências; providenciando elementos (usados ou novos) levando em conta necessidades sugeridas pela relação com o estímulo cor. Percebemos que a escolha inicial dos panos e roupas de cada núcleo coreográfico teve suas particularidades.

Para o núcleo *Modelo de Preto*, escolhemos um vestido preto, o qual já havíamos utilizado em experimentações anteriores, ainda como modelo/dançarina. Este vestido era para nós uma referência bastante forte, pois estava *carregado* de vivências corporais.

Para as primeiras improvisações, acoplamos a *trouxa* de panos e roupas que havíamos utilizado no espetáculo *Triade Op. Cit.*, formada por cinco peças de roupa

(duas saias, um chapéu, uma calça, um paletó), mais 11 panos (alguns já arranjados no formato de vestes, outros não). Muitos destes elementos tinham sido utilizados como figurinos das várias figuras-personagens daquele espetáculo.

Começamos a trabalhar o núcleo *Modelo de Vermelho* utilizando apenas roupa de ensaio vermelha: uma camiseta e calça de malha. Num primeiro momento, deixamos de lado uma pequena trouxa de panos e roupas da mesma cor, também adquirida junto aos materiais da Cia. Panoptika. Particularmente, estes elementos não nos despertavam muito interesse. Eram na sua maioria retalhos grandes e pesados, sem muitas possibilidades de serem arranjados e vestidos no corpo. Havia poucas peças de roupa: uma ou duas peças de lingerie, uma blusinha bastante feminina e um chapéu. O pano mais interessante, o qual seguimos utilizando até o final do trabalho, era um longo tecido fino e mole, utilizado no período de trabalho como modelo, e que permaneceu cheio de marcas de tinta.

O núcleo *Modelo de Branco* teve um início semelhante. Primeiramente, associamos ao branco o despojamento total de elementos; procuramos compor uma roupa básica, um pouco mais sofisticada do que a utilizada no núcleo *Modelo de Vermelho*. Providenciamos uma calça e blusa transparentes, numa tonalidade sépia, com mangas e pernas largas e longas. Apenas mais tarde, coletamos outros elementos da Cia. Panoptika de Dança, utilizados nos espetáculos *Triade* e *Triade Op. Cit.*, os quais foram incorporados na coreografia.

*“A cor é o estímulo primeiro, que detona sensações e imagens... A veste é uma delimitação desta informação, uma configuração que nos remete a figuras humanas, a condutas, a ações...”*²⁰

²⁰ Observação registrada no *caderno de campo*

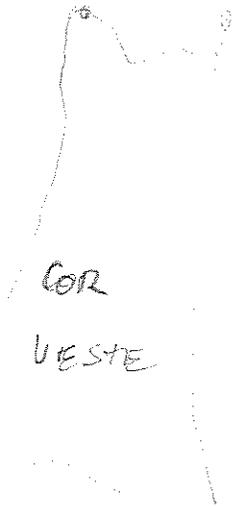
caderno de campo



ESTIMULO PRIMEIRO

que elementos traz ao mov?}

algumas associações



+ LIMITE DE INFORMAÇÃO CONFIGURAÇÃO

que elementos traz ao mov?}

remete à figuras... humanas à condutas à ações



CORPO ACENTUA

"CONFIGURAÇÃO"



COREOGRAFICAMENTE

c/ que elementos o mov para a se desenvolver? coreograficamente

Esta frase, presente em nossas anotações de trabalho, resume o que procuramos quando coletamos roupas e panos.

Ao estudar o fenômeno da percepção da cor, Rudolf Arnheim observou que as pessoas reagem diferenciadamente quanto aos estímulos da cor e da configuração. O autor resgata a pesquisa de Ernest Schachtel que sugeriu que *“a experiência da cor se assemelha à do afeto ou à da emoção...”*; a emoção nos atingiria como faz a cor, e a configuração, por contraste, exigiria uma resposta mais ativa. Isto levaria, segundo Arnheim a idéia de que *“a visão da cor a ação parte do objeto e afeta a pessoa; mas para a percepção da forma a mente organizadora vai ao encontro do objeto”*. Continuando, o autor considera que uma aplicação literal desta teoria, no que se refere à arte, poderia levar a uma idéia estreita de que a cor produz uma experiência puramente emocional, e a forma corresponde ao controle intelectual.²¹

*“Ao invés de falar de respostas à cor e respostas à forma, podemos, com maior propriedade, distinguir entre uma atitude receptiva aos estímulos visuais, que é encorajada pela cor mas que se aplica também à forma, e uma atitude mais ativa, que prevalece na percepção da forma mas que se aplica também à composição de cor...”*²²

Resgatando mais uma vez o método Jooss-Leeder, em uma improvisação, a cor pode despertar no dançarino um sentimento interno de humor ou atmosfera expressa com uma movimentação mínima que poderá ser explorada numa etapa posterior. Se a cor nos estimulou na definição das qualidades fundamentais da movimentação de cada um dos núcleos coreográficos, os panos-roupas foram estímulos sempre mais relacionados à investigação do repertório de ações corporais.

Segundo o dicionário Aurélio, veste é *“(...)1. peça de roupa, em geral aquela que reveste exteriormente o indivíduo e, em grau menor ou maior, o caracteriza...”*²³. A

²¹ ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*

²² *Idem.* p. 327.

²³ HOLANDA, Aurélio Buarque de. *op. cit.* p. 1.771.

escolha do termo *veste* é anterior ao desenvolvimento deste trabalho; no processo criativo do espetáculo *Triade*, os figurinos e as figuras-personagens criados eram bastante inusitados, não indiciando exatamente referências histórico-geográficas muito definidas. Entre as intérpretes, havia um sentimento de que as figuras-personagens eram bastante arquetípicas, e os figurinos, neste caso, tinham um peso tão significativo em tal construção que pareciam exigir uma nomenclatura mais apropriada. O termo *veste* foi adotado.

Hoje reconhecemos que o termo *veste* talvez fosse uma tentativa de traduzir de imediato a idéia com a qual trabalhamos. Quando criamos uma *veste* – e isso geralmente acontece durante o percurso de uma sessão de improvisação– e nos vestimos, reconhecemos a configuração de *um outro*. Através da combinação dos panos e roupas utilizados, distanciamos-nos de nosso vestuário cotidiano. Para nós, cada *veste* indica caminhos de investigação gestual pois se configura como materialização de uma pergunta ao corpo-criador: *quem é? Como se move esta figura?* E essas perguntas não são respondidas apenas na imaginação: as vestes são usadas pelo corpo, que se transforma com elas.

Sempre estivemos muito atentas para o uso de roupas em qualquer momento do trabalho com a dança; este sempre foi um estímulo capaz de interferir em nossa performance corporal, tanto numa aula quanto numa improvisação.

Os panos/roupas foram considerados elementos que trazem *algo* para ser lido e observado; isto aconteceu tanto no momento em que construíamos com eles uma vestimenta no corpo, ou quando investigávamos corporalmente ações e relações com esses elementos no espaço.

Segundo Smith-Artaud²⁴, os *estímulos táteis* podem ser oriundos do contato do dançarino com outros parceiros, com objetos e com o próprio espaço. Nesta definição, podem ser incluídos os panos-roupas.

*“Estímulos táteis frequentemente produzem respostas cinestésicas, as quais tornam-se motivação para danças. Por exemplo, a sensação suave de um pedaço de veludo pode sugerir suavidade como uma qualidade de movimento a qual o coreógrafo usa como base para a dança. Ou a sensação e o movimento de uma saia rodada podem provocar rodopios, giros, fluência libertada, movimentos de expansão, os quais podem depois se tornar o principal impeto para o coreógrafo.”*²⁵

Figurinos podem ser utilizados como estímulos táteis, a partir dos quais o dançarino explora qualidades de movimento levando em conta as sensações despertadas pelas texturas e pelas possibilidades de mobilidade corporal oferecidas pela vestimenta. Além das roupas, a autora ressalta que, quando são utilizados materiais que podem ser manipulados pelos dançarinos, verifica-se a possibilidade da exploração de diferentes ações corporais.

Nas artes cênicas denomina-se figurino qualquer peça ou elemento que sirva de vestimenta ao ator ou dançarino. Qualquer objeto não utilizado no corpo, mas no espaço teatral, pode ser visto como elemento cênico. Às vezes, um elemento cênico está totalmente incorporado como cenário; outras vezes, além de cenário, ele está sendo manuseado pelo corpo do ator ou do dançarino. Normalmente, o elemento cênico diferencia-se do figurino por não ter a função de vestir os intérpretes.

Falamos de nossas escolhas iniciais dos panos-roupas de cada núcleo coreográfico. Naquele momento, o estímulo cor era predominante na definição de nossas escolhas, o que levou-nos, por exemplo, a iniciar os núcleos *Modelo de Vermelho* e

²⁴ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.* p. 28.

²⁵ *Idem.*

Modelo de Branco apenas utilizando uma roupa básica no corpo. Mas para os três núcleos definimos mais tarde um critério comum de utilizar um conjunto de panos-roupas além daquele que de fato veste o corpo como figurino. Ou seja, além de trabalhar com estes estímulos no próprio corpo, investigamos relações do corpo com os elementos no espaço. Basicamente, cada *modelo* teve seu repertório de elementos – seu *mundo* – o que chamamos de contexto cenográfico.

Somando as observações até aqui traçadas, podemos dizer que utilizamos os panos-roupas não apenas como estímulos táteis, mas também como estímulos visuais. Coletamos informações pela pele, observando as sensações despertadas pelas texturas dos tecidos, pelo peso, pela elasticidade, pela espacialidade da roupa etc. Mas, mesmo não trabalhando em salas de ensaio com espelhos, captamos visualmente nossa presença com as vestes, além de vê-las fora de nosso corpo, no espaço. Pelo sentido da visão, fomos capazes de integrar a percepção da cor nos panos-roupas utilizados.

Retomando a classificação anteriormente indicada, além dos estímulos *visuais* e dos estímulos *táteis*, teríamos ainda os *auditivos*, os *cinestésicos* e os *imaginários* ou *evocativos*.

Os *estímulos auditivos* chegam a nós por meio do ouvido; podem ser sons (e mesmo silêncio) oriundos de qualquer fonte: instrumentos musicais, objetos, voz humana, músicas etc. Quando um dançarino utiliza *estímulos cinestésicos*, significa que ele está concentrado no próprio corpo como fonte de investigação, priorizando a exploração dos aspectos qualitativos/dinâmicos e espaciais do movimento. Trataremos dos *estímulos auditivos ou sonoros*, e dos *estímulos cinestésicos* posteriormente neste capítulo, quando focalizarmos as improvisações realizadas no percurso da criação.

Os *estímulos imaginativos ou evocativos* são as idéias: o que está na mente do dançarino e não está incorporado na forma de som, imagem (foto, quadro etc.), objeto.

Smith-Artaud²⁶ associa o uso deste estímulo à criação da dança apoiada por intenções narrativas. Verificamos que a idéia de *estímulo literário* do método Jooss-Leeder²⁷ se aproxima deste conceito, complementando-o. A partir do estabelecimento de uma atmosfera, situação, ou temperamento, o dançarino cria uma imagem mental, a ser traduzida para uma sensação corpórea. Isto pode acontecer fora de um contexto de movimento e ser desenvolvido, por exemplo, *a posteriori* de uma improvisação.

Verificamos que a *inspiração bruta*, conforme expusemos anteriormente, pode ser entendida como um estímulo desta ordem, pois ela é a sugestão de um contexto para a ação. Em nosso caso, *montamos* um contexto através dos elementos plásticos descritos – as cores e os panos-roupas. Tanto a *cor* como os *panos-roupas* provocaram o resgate de lembranças pessoais, da memória cultural e de imagens oriundas de um plano mais inconsciente. A idéia de trabalhar a *modelo*, também pode ser vista como um ingrediente a mais na construção desse contexto.

A eleição de cores e dos panos-roupas pode ser comparada à escolha de um poema, uma música, uma foto, ou seja, estímulos que *inspiram* a criação. Imagens, impressões e sensações decorrentes, por sua vez, são exploradas corporalmente. Em nosso caso, são esses panos-roupas nas cores escolhidas que vestidos no corpo e colocados no espaço são considerados como a “materialização” de aspectos do imaginário visual/plástico a ser explorado corporalmente. Tratando-se de um material plástico com possibilidades diretas de uso e manuseio no e pelo corpo, e também fora dele, a criação do movimento em relação ao elemento envolve de fato uma imbricada cinestesia: os estímulos são ao mesmo tempo visuais, táteis e imaginativos.

²⁶ *Idem*, p. 28.

²⁷ WINEARLS, Jane. *op. cit.* p. 141.

III.2.3. TRADUÇÃO CORPORAL

Para nós, a tradução corporal foi um campo de reflexão e ação que acompanhou diferentes etapas da pesquisa coreográfica. Falando da *inspiração bruta*, tratamos de salientar a importância de se observar em que medida uma imagem sugere indicações para um processo de criação coreográfica e se ela é executável, levando-se em conta os limites de realização do próprio corpo. Da mesma forma, ao tratarmos dos *estímulos*, procuramos relacioná-los com aspectos do movimento: estados de ânimo, intenções, dinâmicas e ações são conceitos pertinentes ao estudo do movimento na dança. A tradução corporal é basicamente isto: a atenção constante em observar como uma imagem ou estímulo é trabalhado na investigação da gestualidade, do movimento.

Como primeiro exemplo, podemos tratar da intenção de pesquisar a *modelo*. Observamos alguns aspectos fundamentais que caracterizam esta figura-personagem: a função primordial de *se dar a ver*, realizando pausas no movimento, construindo poses. Nos três núcleos coreográficos, estas características foram trabalhadas na investigação da gestualidade.

O exercício *Jogo entre Variáveis*, descrito no capítulo introdutório, foi a primeira experimentação com as cores preto, vermelho e branco, realizada num momento anterior à decisão de incorporar a *modelo* como figura-personagem central da pesquisa coreográfica. Através desse exercício, a cada cor pudemos perceber o delineamento de diferentes intenções e qualidades de movimento:

Preto – Movimento firme, direto, rápido, controlado. O movimento caminha do centro do corpo para a periferia (extremidades), remetendo à idéia de *espasmos*. O olhar extremamente focado remete à idéia de que a figura está presa no seu universo interior.

PELE

Mov
↑
mov

ausência de AR
contencão

ossos + músculos

músculos
massas em
contração
externas

parque
coração

ossos
respiração

↓
Ar. particular
esp. =

Vermelho – A ênfase são as variações no uso dos fatores do movimento: flexível e direto, rápido e lento, leve e firme. O movimento relaciona-se com pausas. O olhar direciona-se para o espaço, remetendo à idéia de que a figura procura alguém que observe seus gestos. A figura está no *aqui/agora* e busca estabelecer comunicação;

Branco – movimento leve, lento e sustentado. O movimento é contínuo, permitindo que se visualize cada passagem pelas articulações do corpo; caminha do centro para a periferia do corpo e da periferia para o centro. O olhar procura ver "180 graus", remetendo a um estado onírico.

O estudo destacado em cada cor foi realizado a partir do levantamento de qualidades de movimento observadas no percurso de outras experimentações. O preto indicava o universo dramático árabe-hispânico, algo incorporado em nossas origens culturais. O vermelho estava relacionado ao sensual, ao feminino, à idéia da "*mulher que se dá a ver*", exatamente como a modelo das artes plásticas. O branco aparecia associado à idéia de espiritualidade e também ao universo da escultura, pesquisado anteriormente no solo *Estátua* (1991).

Consideramos essas referências como uma primeira indexação das qualidades básicas do movimento, exploradas a partir do estímulo cor; não ficamos presos a este levantamento mas observamos mais tarde que muitas das características da movimentação se mantiveram, por exemplo, a intenção do olhar da *modelo* de cada núcleo coreográfico.

Ou seja, não estabelecemos um plano *a priori*, por exemplo: *construir a modelo de preto como figura-personagem que expressa dor*. Este caminho implicaria a idéia de investigação do movimento como *tradução* de um sentimento. Pelo contrário: observávamos as qualidades da movimentação, verificando se as intenções do movimento indicavam conteúdos subjetivos específicos relacionados à cor que estava sendo trabalhada. Ao trabalharmos com o preto, fazia-se presente uma forte introspecção, um

clima de densidade, de austeridade. A figura *modelo* parecia transitar entre o abandono do peso (como uma desistência) e a retomada da ação, como uma resignação. O universo dramático parecia indicar uma luta entre servidão e libertação (fazer ou não fazer), entre entrega e delimitação. Pudemos de fato certificar a relação entre esse universo subjetivo e a cor no processo de trabalho com o branco e o vermelho, quando se delinearam contextos dramáticos diferenciados.

O que queremos salientar é que nosso procedimento era observar o movimento para perceber por onde construímos um estado de ânimo ou intenção capaz de sugerir a um espectador determinados sentimentos humanos. Voltando ao exemplo do olhar, no núcleo *Modelo de Preto* ele é extremamente focado durante toda a coreografia. Esta focalização extrema, quando acontece, pode sugerir a idéia de que a figura não vê, não enxerga, que não existem muitos horizontes e que ela está presa ao passado. Neste caso, detectamos a importância da projeção do olhar na definição da figura-personagem. É desta maneira que trabalhamos com a idéia da *tradução corporal*.

Através deste procedimento, adentramos mais claramente no componente *movimento*, variável mais importante do *medium* da dança. O movimento pode ser investigado a partir de uma sensação, idéia, imagem ou sentimento; o movimento pode ser vivenciado e observado, despertando no sujeito e/ou observador da experimentação sensações e sentimentos, sugerindo imagens, revelando e formulando idéias. Como intérprete-coreógrafa percebemos que sensações, imagens e idéias apenas adquirem importância para o processo de criação da dança quando podem ser observadas, construídas, sugeridas pelo movimento do dançarino.

Podemos dizer que esta reflexão indica como conduzimos as relações entre concepção e realização na criação coreográfica. O trabalho realizado em cada núcleo não seguiu um roteiro prévio; as decisões foram acontecendo no decorrer do próprio processo criativo. Antes, durante e depois de cada improvisação, surgiam novas imagens e idéias para a concepção geral do trabalho coreográfico. Procuramos constantemente

adequar esta efervescência criativa à observação do material corporal surgido em cada sessão de trabalho. Nesse sentido, tornou-se fundamental avaliar e planejar constantemente diretrizes para as improvisações.

No percurso da pesquisa, consideramos as questões relacionadas ao trânsito da concepção para a prática corporal e coreográfica como parte integrante da investigação de uma estética gestual. A partir do modelo teórico oferecido por Smith-Artaud, encontramos um prisma mais claro para aprofundar esta reflexão, compreendendo outras dimensões da idéia de *tradução corporal*.

Para esta autora²⁸, a escolha dos estímulos no processo de criação coreográfica está diretamente relacionada com a decisão sobre o *tipo de dança*²⁹; para classificá-los, a autora recorre a terminologias também utilizadas por outras artes: pura, estudo, abstrata, lírica, dramática, cômica e representação dramática através da dança (*dance-drama*). Nesta classificação, poderíamos nos inserir dentro da categoria *dança dramática*:

*“Danças dramáticas implicam que a idéia a ser comunicada é poderosa e excitante, dinâmica e tensa e provavelmente envolve conflito entre pessoas ou dentro do próprio indivíduo. A dança dramática se concentrará sobre acontecimentos ou estados de ânimo/humor que não desenvolvem uma história...”*³⁰

Na *dança dramática* o que estaria em evidência seriam as relações emocionais entre pessoas e/ou entre um indivíduo e objetos; tais relações não devem ser confundidas, nem confinadas ao espaço pessoal e vivencial dos intérpretes. O coreógrafo tem de utilizar recursos técnicos específicos para essa abordagem da dança, de forma que o público encontre uma identificação com as *“relações dramáticas na dança”*³¹.

²⁸ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.* p. 29.

²⁹ Continuamos seguindo a ordem do quadro apresentado no capítulo II, em que após os estímulos e o acompanhamento a autora introduz a decisão do tipo de dança.

³⁰ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.*

³¹ *Idem.*

“Como a dança dramática e a dance-drama envolvem emoções e acontecimentos relacionados com pessoas, a caracterização é um traço proeminente...”³²

Segundo Smith-Artaud, o coreógrafo que trabalha com a *dança dramática* tem de aprender como “*dramatizar o conteúdo do movimento da dança...*”. Isto seria possível através da amplificação das ações, das características espaciais e qualitativas do movimento, do desenvolvimento singular de padrões rítmicos e da ênfase nas posturas corporais.

Associamos à idéia de *caracterização* a construção de nossas *figuras-personagens*. No corpo, a relação *cor-veste* é explorada como “*transformação*” que nos estimula a conceber gestualmente *figuras-personagens e seus mundos...* Nosso propósito foi buscar um afastamento da dança como “auto-retrato” da criadora. Acreditamos na possibilidade de que o corpo, tecnicamente desenvolvido, pode investigar o gesto como *leitura* do mundo que o cerca. Em nosso caso, o mundo nos chama atenção nos seus aspectos plásticos: os corpos, as vestes e ambientações que nos cercam.

Assim, identificamos as características da *dança dramática* em nossa abordagem coreográfica; no entanto, preferimos considerar que o tipo de dança que fazemos se identifica com uma vertente coreográfica que se orienta para a articulação *dança-teatro*³³, pois integra procedimentos oriundos destas linguagens.

Nem sempre um coreógrafo decide ou escolhe com clareza o tipo de dança que irá nortear seu processo criativo. Às vezes, tomar consciência desta escolha estética é algo que acontece no andamento da criação e ao longo da experiência de coreografar diferentes trabalhos. Isto acontece principalmente com criadores envolvidos com a busca de *novos horizontes*, em que a pergunta “que tipo de dança quero fazer?” está em

³² *Idem.*

³³ Conforme discutimos no capítulo I.

questão. Para nós, o fazer coreográfico deve estar sempre acompanhado desta reflexão estética.

Em continuidade à discussão sobre tipos de dança, Smith-Artaud encaminha a próxima questão a ser enfrentada pelo coreógrafo na composição coreográfica:

*“Agora, é necessário discutir o modo como o conteúdo do movimento é apresentado pelo coreógrafo...”*³⁴

Talvez a mais difícil e polêmica questão na dança³⁵ seja conceituar se o gesto ou o movimento quer ou pode dizer alguma coisa além de si mesmo, além de sua *formatividade*. Emprestamos este conceito do filósofo e esteta Luigi Pareyson, que argumenta:

*“...A obra de arte é expressiva enquanto forma, isto é, organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter... A forma é expressiva enquanto o seu ser é um dizer e ela não tanto tem quanto, antes é um significado. De modo que se pode concluir que em arte o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de formar”*³⁶.

Identificamo-nos com o pensamento deste autor, que debatendo com outras correntes filosóficas procura discutir a idéia da inseparabilidade da forma e conteúdo, do ponto de vista da forma. *“.. Na arte, expressividade e produtividade coincidem... A arte nasce do ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo...”*³⁷. E é importante ressaltar que Pareyson afirma que nem sempre as

³⁴ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.* p. 33.

³⁵ Caso o leitor queira aprofundar esta reflexão, sugerimos a leitura do capítulo 11 “Poderes Virtuais” do livro *Sentimento e Forma*, no qual Suzanne Langer esclarece as diferenças entre *auto-expressão* e *expressão da dança* e entre *emoção pessoal* e *emoção balética*.

³⁶ PAREYSON, Luigi. *Problemas de estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 30.

³⁷ *Idem*. P. 58

obras de arte “...representam objetos ou exprimem sentimentos, porque nenhum objeto real ou possível e nenhum sentimento determinado está contido num arabesco, numa música... não obstante tem um significado e uma ressonância espiritual...”³⁸

Smith-Artaud considera que a *decisão no modo de representação* é uma etapa no processo criativo, na qual o coreógrafo escolhe um caminho *representacional* ou *simbólico* na abordagem coreográfica da temática escolhida.

“O coreógrafo, então, estimulado por sua própria experiência do significado do movimento, decide quanto ao modo de como apresentar o significado, representando-o tal como ele aparece na vida real, ou simbolicamente retratando-o de uma forma original”.³⁹

Compreendemos o sentido e a importância da reflexão proposta por Smith-Artaud mas discordamos da perspectiva apresentada pela autora. Será que o coreógrafo reconhece tão separadamente um determinado *conteúdo* a ser traduzido planejadamente numa determinada forma ?

Levando em conta a experiência que vivenciamos, observamos que qualquer decisão nesta esfera está efetivamente relacionada com a formação técnica do intérprete-coreógrafo, com a preparação corporal utilizada no processo coreográfico, o que caracteriza a definição estética de sua dança. Para nós, a reflexão sobre o *modo de representação* poderia ser articulada com algumas perguntas: como estabelecemos a ponte entre preparação técnica do corpo e criação coreográfica? Que tipo de movimentos compõem o *repertório* coreográfico? Movimentos codificados ou não codificados?

A decisão sobre o *modo de representação*, implica em uma reflexão estética da dança que está sendo criada pelo coreógrafo. No percurso desta pesquisa, não

³⁸ PAREYSON, Luigi. *Op. Cit* p. 55

³⁹ SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *op. cit.* p. 34.

encontramos uma conceituação satisfatória para nominar as características da estética gestual com que trabalhamos. Por hora, poderíamos dizer que trabalhamos com *movimentos não codificados*, a partir de um trabalho técnico específico, o qual descreveremos a seguir.

III. 2. 4. PREPARAÇÃO TÉCNICA CORPORAL

No modelo apresentado por Smith Artaud não há referência direta à preparação técnica-corporal do dançarino. Como já dissemos, para nós, esta discussão está intimamente relacionada às decisões sobre o *tipo de dança e modo de representação*, abordados no item anterior.

Um contexto plástico – cores, panos e roupas – inspirou-nos na concepção de núcleos coreográficos. Já observamos que nossa perspectiva de trabalho com esses elementos parte da premissa de que o corpo em movimento é o elemento primordial, pois nossa linguagem é a dança. No decorrer do processo criativo, percebemos que nossas escolhas exigiam uma investigação corporal específica: um universo imaginário e visual se concretiza pela junção de elementos no corpo formando *figuras-personagens*, e elementos no espaço sugerindo *mundos*; como preparamos nosso corpo para a criação gestual neste contexto?

Reconhecemos, como já dissemos, o papel das cores e das vestes como estímulos à investigação do movimento e como fontes de inspiração. Feito isto, os procedimentos de preparação do corpo para a invenção criativa passaram a ser o foco seguinte no desenvolvimento da pesquisa.

No Capítulo I, apresentamos algumas das técnicas corporais que integraram nossa formação como dançarina. Para os intérpretes-coreógrafos que pesquisam uma estética gestual que não se apóia em códigos corporais preestabelecidos, a reflexão sobre o tipo

de preparação corporal a ser desenvolvida num processo criativo, é fundamental. A partir da localização de alguns *hiatos* corporais em algumas de nossas experiências coreográficas, lançamos como uma questão a ser investigada neste processo a preparação corporal específica para a relação corpo-elemento cênico.

Primeiramente, o planejamento de nossa preparação técnica-corporal baseou-se em nosso *background* de experiências; em um segundo momento, levamos em conta as idéias levantadas durante o curso de desenvolvimento deste processo criativo específico. Para tanto, consideramos as etapas anteriores: a inspiração bruta, o propósito de trabalhar com os panos e roupas, a escolha por prosseguir a pesquisa com as figuras-personagens. Assim, quando iniciamos o processo criativo propriamente dito, levando em conta o resultado das improvisações, a preparação técnica-corporal foi sendo redimensionada numa direção mais objetiva: base do trabalho coreográfico.

A priori, cada coreógrafo estabelece as diretrizes de preparação técnica levando em conta a dança que deseja realizar, dentro dos moldes de sua pesquisa estética. Neste sentido, a idéia de uma preparação técnica do corpo pode remeter à combinação de diversos recursos. O ponto comum é que o corpo, instrumento primordial da dança, tem de estar preparado para a execução (interpretação) e, em alguns casos (nosso caso), para a criação do movimento.

As instâncias de criação e interpretação do movimento colocaram-se de maneira bem articulada em nossos procedimentos criativos. Estar preparado para executar implica estar preparado para criar, para responder ao *momentum* da realização do movimento, pois utilizamo-nos da improvisação como recurso básico ao coreografar e, em certa medida, durante a própria apresentação da obra.

O sentido inverso também é verdadeiro: estar preparado para criar implica condições de executar. Muitas vezes, observávamos claramente como o corpo não alcançava um objetivo desejado e questionávamos se deveríamos desistir da idéia e

aceitar os limites técnicos, ou se deveríamos encontrar caminhos de ampliar as condições da performance corporal. Esta reflexão é dolorosamente rica: o que significa perceber limites? São limites físicos ou são marcas da própria formação técnica ? Diante dos limites, devemos incorporá-los criativamente? Devemos desafiá-los procurando renovação do repertório de habilidades corporais? Percebemos que essas perguntas no dia-a-dia da criação fizeram parte do delineamento da pesquisa estética-gestual.

No desenvolvimento do processo criativo fomos lapidando este foco de trabalho, procurando articular recursos técnicos para dar conta de nosso condicionamento físico e, ao mesmo tempo, potencializar o corpo para o cotidiano da criação.

Na fase inicial do processo criativo cada sessão de trabalho era iniciada com um *aquecimento*. Pensamos o *aquecimento* como o momento de acordar, sensibilizar, ampliar, aguçar... a ação e integração dos diferentes sistemas que perfazem a unidade corpo/mente.

Resumidamente, estruturamos um *aquecimento* global a partir dos seguintes objetivos:

- sensibilização corporal;
- organização da estrutura corporal: alongamento, alinhamento ósseo, centralização e equilíbrio no uso dos esforços ;
- aprimoramento nos deslocamentos corporais nos níveis e direções do espaço, na projeção do movimento, na fluência e no ritmo;
- respiração e sensibilização vocal.

Evidentemente, essa era a ordem geral de nossos *aquecimentos*, havendo variações conforme os objetivos da sessão de trabalho e levando-se em conta nossas condições físicas gerais no dia-a-dia. Por exemplo, diante de um estado de ansiedade, trabalhávamos mais com a respiração, com a percepção do peso, com a desaceleração; quando esta ansiedade estava sendo gerada por uma presença desenfreada de

pensamentos, por vezes fazíamos mais exercícios de voz, verbalizando diferentes palavras e sons para *gastar* esses pensamentos.

“...*Ontem, durante meu aquecimento, fiquei falando ao me mover; tudo o que vinha à mente, eu deixava sair e me impregnar. Foi bom. Gerou um esvaziamento real, que se transformou em espaço para o surgimento de matéria criativa. Vou praticar este exercício. Em alguns momentos, redescobri a sensação de não ser mais eu mesma, ser apenas um corpo/instrumento de uma outra dimensão... A frase mais usada foi: (...) 'não posso parar; se eu paro, eu penso, se eu penso, eu choro'...*”⁴⁰

Para a preparação dos aquecimentos, articulamos nossa bagagem resgatando princípios e práticas da consciência corporal, de técnicas orientais e técnicas de dança e do trabalho de expressão vocal desenvolvido com Mônica Montenegro.

Mônica Montenegro⁴¹ é fonodíologa, e estendeu sua atuação da área das patologias, para a *pesquisa expressiva do universo sonoro-vocal* com atores e dançarinos. Influenciada por trabalhos corporais como o Chi Kun e a técnica de Klauss Vianna, esta pesquisadora procurou ir a fundo nas conexões da voz com o corpo na esfera do movimento. Em sua abordagem, o contato com a respiração é sugerido dentro de uma grande amplitude. Montenegro se utiliza de terminologias próprias para sugerir possibilidades diferenciadas de percepção e direcionamento da respiração: *biológica, fluxo, do movimento e expressiva*.

Em suas aulas, a respiração e os exercícios sonoros-vocais acontecem em sintonia com a investigação dos *espaços (interno e externo)*. Por sua vez, movimentos corporais são sugeridos para a ampliação do contato com a respiração e a capacidade vocal; por

⁴⁰ Observação registrada no *caderno de campo*, em julho de 1995: momento de tentativa de trabalhar o núcleo *Modelo de Vermelho*.

⁴¹ Todas as informações foram coletadas em entrevista realizada por esta pesquisadora em fevereiro de 1997.

exemplo, trabalhar alterações dos centros de gravidade do corpo como apoios para a projeção da voz.

Como na dança, onde pensamos em deslocamentos do movimento através das articulações, e da troca de apoios levando o corpo pelo espaço, a voz pode ser pensada dentro de um repertório de percursos sonoros e rítmicos no corpo e no espaço.

Dentre as técnicas de *consciência corporal*, utilizamos aquelas que já estavam incorporadas em nossa bagagem como dançarina e educadora: a técnica de Klauss Vianna (Brasil), alguns princípios de organização psicomotora de M. M. Béziers (França) e algumas seqüências e práticas de Body-Mind Centering (BMC), desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen (EUA). Esta articulação esteve relacionada ao desenvolvimento sensorceptivo: estimulação das diferentes camadas do corpo – pele, ossos, músculos, órgãos –, mobilidade e ampliação nos espaços articulares; exploração de variações do uso do peso e, conseqüentemente, do tônus muscular. O trabalho com a técnica de Klauss Vianna e os princípios de M. M. Béziers forneceram-nos referências sobre a organização da estrutura corporal, a qual está diretamente relacionada com o uso adequado dos esforços na execução do movimento.

Dentre as técnicas orientais, nas quais também nos baseamos, destacamos as artes marciais aikido e tai chi chuan⁴². Nossa experiência com esses trabalhos não era extensa, mas alguns princípios foram assimilados e se tornaram presentes em nossa prática corporal. Um elemento comum nestes trabalhos é a ênfase na percepção do centro da energia vital do corpo, localizado na bacia. Os membros inferiores são trabalhados a partir da idéia de *enraizamento*, ou seja, dentro de uma noção de fortalecimento da base de apoio do corpo e de sua conexão com a gravidade. No tai chi, o eixo do corpo é

⁴² Praticamos tai chi em difentes oportunidades; no ano de 1993, a Cia. Panoptika de Dança incluiu esta prática no seu trabalho de preparação corporal, quando treinamos, então, de forma mais sistemática com a professora Laís Volner. Quanto ao aikido, no ano de 1994, participamos durante quatro meses das aulas do mestre Ohno (São Paulo); o que nos aproximou dos princípios do aikido, mesmo que indiretamente, foram as aulas de Contato Improvisação com a dançarina Tica Lemos, entre 1992 e 1993. O aikido está relacionado às origens do Contato Improvisação, e esta professora é praticante desta arte marcial.

mantido na posição vertical, havendo deslocamentos no plano médio e alto; no aikido, a queda e recuperação está presente nos diferentes “golpes”, ocorrendo uma grande fluência do movimento entre todos os níveis do espaço. Em nossa experiência com essas práticas, percebemos novas possibilidades de expansão dos movimentos – partindo do centro e da base do corpo e se projetando pelas extremidades superiores.

No período de desenvolvimento desta pesquisa realizamos aulas da técnica *Nova Dança* com Adriana Grechi⁴³. Este aprendizado forneceu novos recursos à nossa preparação corporal, providenciando um caminho de condicionamento técnico, dentro das qualidades (princípios) de movimento buscadas na dança que fazemos. Observamos a possibilidade de dar continuidade ao trabalho técnico vivenciado junto ao mestre Klauss Vianna: as noções de uso do peso, direção óssea, percepção da pele, etc, fazendo parte da condução e realização do movimento. Devemos registrar, que não tratamos de incorporar o repertório de sequências - o código - desta técnica, para coreografar.

A partir de algumas sequências de movimentos utilizados no *Contato Improvisação*⁴⁴ e na técnica *Nova Dança*, ordenamos um repertório visando à preparação corporal específica para a relação movimento-espaco; nosso objetivo era atingir fluência e precisão nos deslocamentos entre os níveis baixo, médio e alto.

Articulamos um repertório de exercícios para trabalhar com a respiração, um aspecto importante na pesquisa gestual realizada. Vimos recolhendo e criando propostas de preparação e investigação da relação respiração-movimento, contando com uma supervisão geral de Mônica Montenegro. Observamos até o momento algumas características desta investigação:

⁴³ Adriana Grechi é dançarina, coreógrafa e professora de dança. Residiu na Holanda entre 88 e 94, onde coreografou diversos espetáculos e se graduou pela “School of New Dance Development”. Atualmente, é uma das coordenadoras do Estúdio Nova Dança em São Paulo.

⁴⁴ *Contato Improvisação* é uma técnica e uma forma de dançar, criada por Steve Paxton no início dos anos 70 nos Estados Unidos.

– utilizamos a respiração como instrumento de sensibilização/percepção da estrutura óssea, mapeando os percursos articulares e os volumes internos a esta estrutura (espaço pessoal); em continuidade, este trabalho é pensado nas direções e níveis de expansão do corpo no espaço geral;

– a respiração torna-se um caminho de aprimoramento da qualidade do movimento, principalmente do domínio do fator peso com maior economia no uso dos esforços; encontramos maior sustentação através do contato estabelecido com o próprio volume corporal, a partir da imagem de que a respiração pode se expandir para além dos limites orgânicos (pulmões, diafragma), ou seja, *circulando e/ou saindo pelas extremidades do corpo*⁴⁵. Assim, buscamos também a respiração como caminho para trabalhar a projeção do movimento dentro da intenção de que *o corpo inteiro respira*;

– a respiração está diretamente relacionada à pesquisa dos ritmos e das dinâmicas do movimento; nesse caso, focalizamos especialmente os fatores do movimento *tempo e fluência*.

A percepção da relação entre respiração e movimento foi uma constante nos exercícios realizados, porém quando associada aos exercícios de expressão vocal, essa relação ganhava outra amplitude. Em sintonia com o aquecimento da voz, visualizávamos e percorríamos caminhos na estrutura corporal com diferentes sonoridades: “BRU”, “TRU”, vogais, consoantes e outras combinações entre elas.

O trabalho realizado com a voz, geralmente no encerramento do *aquecimento*, gerava uma sensação de ampliação da expressividade corporal. Combinando sonoridades vocais com a exploração do movimento, sentíamos uma ampliação do repertório gestual, da utilização de ritmos e dinâmicas diferenciadas. Nessa etapa, procurávamos atingir,

⁴⁵ Essas imagens são comuns em diferentes técnicas corporais, tanto ocidentais orientais, onde propõe-se a conexão entre respiração e expansão do corpo. Pudemos vivenciar esta proposta, por exemplo, nas aulas de *aikido*.

através da relação movimento-voz, a unidade entre todos os aspectos trabalhados anteriormente no aquecimento.

Após a realização do *aquecimento*, praticávamos os *exercícios de transição*. Estes exercícios envolviam estudos de exploração do movimento, nos quais trabalhávamos aspectos técnico-corporais que estivessem diretamente relacionados com a criação coreográfica: um trabalho técnico diretamente direcionado para os temas corporais em investigação nos núcleos coreográficos. A idéia da *transição* refere-se exatamente à passagem do *aquecimento*, mais relacionado ao condicionamento físico global, para a improvisação, base da criação coreográfica.

Os *exercícios de transição* eram trabalhos de investigação dos temas corporais, na verdade uma dissecação ou segmentação dos aspectos técnicos envolvidos no repertório de movimentos que surgia de forma bruta no decorrer de uma improvisação. Tratava-se de uma exploração técnica-criativa, porém ainda sem o comprometimento direto com o desenvolvimento do desenho dinâmico e espacial da coreografia.

O levantamento dos *exercícios de transição* foi uma etapa fundamental da pesquisa. Resgatando, agora, nossa experiência, observamos que eles foram os procedimentos corporais que forneceram a base de sustentação para a pesquisa gestual.

Normalmente, em cada sessão, trabalhávamos com um ou no máximo dois núcleos coreográficos; apenas realizávamos as três coreografias quando o foco estava voltado para a percepção das diferenças entre elas ou, mais tarde, quando atingimos um todo e estávamos pesquisando as transições entre elas. Assim, o habitual era que a preparação corporal fosse sempre mais direcionada para um núcleo, o qual estava em foco naquela sessão de trabalho.

Assim, para cada núcleo coreográfico estabelecemos prioridades no desenvolvimento dos *aquecimentos* e articulamos um conjunto de *exercícios de transição* específicos.

O núcleo coreográfico *Modelo de Preto* foi o primeiro de todos a ser trabalhado e, por isso, os registros do processo inicial desta coreografia demonstram que ainda estávamos procurando firmar um caminho de trabalho corporal. Naquele momento, estávamos fazendo aulas de *Nova Dança* e, paralelamente, participando do curso “*Nova Teatralização do Corpo*”, com Vera Sala⁴⁶. Nosso corpo estava bastante *vivo*, e *refletindo* as questões da pesquisa numa prática criativa quase que diária.

A partir das seqüências experienciadas nas aulas de *Nova Dança*, buscávamos maior domínio, fluência e ampliação do repertório de deslocamentos no solo, bastante importantes neste núcleo. Paralelamente, nas aulas de Vera Sala encontrávamos novos recursos para trabalhar uma das chaves da pesquisa gestual: a sutileza e clareza na passagem do movimento nos caminhos articulares, buscando conexões com ritmos e dinâmicas respiratórias.

O tema corporal *fixidez-mobilidade*, que *a priori* estava associado à caracterização básica da *modelo*, assumiu no contexto do preto uma qualidade específica: cada pausa/pose da figura estava relacionada à idéia de *congelamento*, *morte*, gesto *sem continuidade*... Observamos que esta qualidade poderia ser trabalhada por duas vias. A primeira, era a precisão da pausa do movimento, o que envolvia um domínio do tônus e de todos os apoios do corpo no espaço. No *aquecimento*, trabalhávamos bastante com a

⁴⁶ No período de abril à julho-95 participamos do curso “*Uma Nova Teatralização do Corpo*”, coordenado pela dançarina-coreógrafa Vera Sala e pela antropóloga Valéria Cano. Vimos acompanhando atentamente o desenvolvimento da pesquisa desta coreógrafa, principalmente, por nos identificarmos com os aspectos estéticos de *sua dança*. Vera Sala coreografa fora de uma codificação de movimentos, o que a leva a focalizar a ponte *preparação corporal-criação coreográfica*. Observar como ela realiza esta passagem nos estimulou na organização de nossos próprios procedimentos. Neste curso, entendemos a abordagem da dança como teatro se definindo pela idéia de “*fisicalidade dramática*”, o que em última instância, reflete o princípio básico da pesquisa da coreógrafa: “... *é o corpo que essencialmente se faz texto e roteiro da representação estética do movimento*”. (Fragmento do programa de curso).

repetição de pequenas seqüências de movimento no chão, nos quais a ênfase era a organização máxima do movimento a cada pausa; buscávamos a observação dos caminhos articulares e dos apoios. A segunda via de treinamento técnico-expressivo era a respiração. Aprendemos a coordenar as pausas da respiração com o movimento; procurávamos ligar a duração da inspiração e expiração com os momentos de locomoção, deixando as poses com uma certa *falta de ar, de vida...* Na verdade, aprendemos tecnicamente a usar essa imagem, mantendo uma respiração sutil, pouco perceptível, não enfatizada. O treinamento desta coordenação específica entre gesto e respiração fazia parte dos *exercícios de transição*; explorávamos esta conexão na movimentação de partes do corpo, assim como do corpo em deslocamento no espaço.

Quando a estrutura coreográfica foi se tornando mais nítida, o tema corporal *mãos conduzindo o corpo* – que trataremos mais adiante – foi extensivamente explorado nos aquecimentos e *exercícios de transição*. Através da massagem e de exercícios utilizados no *Aikido*, procurávamos liberar articulações e tensões das mãos. Utilizando as mãos em diferentes ações e com graduações diversas do tônus muscular, precisávamos tê-las despertas e descondicionadas. Aliás, todo o aquecimento geralmente iniciava com toque das mãos no corpo, conduzindo e dando direção, por exemplo, nos alongamentos. Nos *exercícios de transição* exploramos um repertório vasto de movimentos a partir das mãos, em especial, envolvendo contato desta parte do corpo com alguma outra, gerando impulso através do toque.

Houve um momento em que trabalhamos mais insistentemente com o núcleo *Modelo de Preto*, quando inclusive conseguimos finalizá-lo. Foi um longo período trabalhando no nível baixo e médio do espaço, e com deslocamentos realizados numa fluência absolutamente controlada, características do movimento nesta coreografia. Por outro lado, a retomada da criação do núcleo *Modelo de Vermelho* exigiu um treinamento bastante específico. Precisávamos preparar as pernas para os deslocamentos espaciais no nível alto, mais amplos e *explosivos*. Para atingir este objetivo, nos *aquecimentos* lançamos mão de nossa experiência com a dança clássica, buscando aumentar o tônus, a

qualidade de extensão e precisão nas transferências do peso; quanto aos aspectos *explosivos* lançamos mão de seqüências básicas da dança clássica indiana *Odissi*, batendo os pés em diferentes ritmos e qualidades percussivas.

No núcleo *Modelo de Vermelho* a qualidade das pausas do movimento era totalmente diferenciada da do núcleo *Modelo de Preto*. Não queríamos pausas com terminações *congeladas* mas, exatamente o contrário, queríamos indiciar que, por trás de cada pose ou pausa, um turbilhão de movimento estava prestes a explodir. Procuramos trabalhar bastante com a conexão centro-extremidades; focalizando e tonificando o centro do corpo – a bacia – e deixando que o movimento fosse percorrendo braços e/ou pernas a partir de impulsos dessa região central. Nestes *exercícios de transição*, exploramos percursos do movimento da bacia para as pernas e braços; experimentamos muito as dinâmicas de chicotear e sacudir procurando trabalhar o movimento flexível e rápido, e alternando o peso do forte para o leve.

Durante os *aquecimentos* e *exercícios de transição* do núcleo *Modelo de Vermelho* tivemos como foco constante a exploração de diferentes ritmos como variação de um pulso encontrado nas primeiras improvisações. Trabalhar com o vermelho exigiu fôlego, energia a ser expandida no espaço, e o apoio encontrado para esse tipo de movimentação era ativado pelo ritmo, pela voz, desde o início do aquecimento.

Em determinadas fases do processo criativo, passávamos algum tempo apenas trabalhando com a preparação corporal, antes de iniciar ou dar continuidade às improvisações. Foi o que aconteceu com o núcleo *Modelo de Branco*. Como este núcleo foi o último a ser trabalhado, já tínhamos acumulado experiências suficientes para saber da importância da preparação na criação coreográfica. Com base nas fontes de inspiração e nas idéias gerais das figuras-personagens a serem trabalhadas, planejamos uma série de exercícios específicos.

Para este núcleo, trabalhamos a relação movimento-respiração a partir da sugestão (imagem) de que “*o ar percorre os espaços ósseos, fazendo com que o movimento caminhe do centro do corpo para as extremidades dos membros superiores e inferiores, obedecendo ao ritmo de uma respiração suave e sutilmente entrecortada... como rajadas de vento...*”⁴⁷. Essa frase é um estímulo imagético trabalhado tecnicamente, fisicamente. Realizamos diferentes exercícios de conexão movimento-respiração, até atingir a qualidade de movimento desejada: a cada respiração, focalizamos uma parte do corpo, buscando ampliação do espaço ósseo e da sensação de volume. Posteriormente, realizamos a seguinte conexão: inspiração na pausa do movimento, expiração no momento da ação, o que sugere um ritmo.

No levantamento dos *exercícios de transição*, foram importantes as influências da pesquisa gestual de Vera Sala e o trabalho de expressão vocal de Mônica Montenegro. O contato com o trabalho de Vera Sala influenciou-nos a pensar melhor a articulação entre o *aquecimento* e os *exercícios de transição* na criação coreográfica. Observamos que quanto mais ocorria uma integração desses dois tipos de trabalho, melhor se tornava nossa prontidão corporal na relação execução-criação, eixo básico de atuação do intérprete-criador nas improvisações.

Um dos aspectos importantes desta integração está relacionado à construção do universo ou contexto da figura-personagem e à lapidação das intenções do movimento trabalhadas principalmente no olhar e no uso do tônus (fator peso). Para nós, era extremamente importante ir realizando o *aquecimento-transição* integrando as características básicas das qualidades de movimento relacionadas a cada cor.

O trabalho corporal foi dinamicamente modificado conforme o avanço das etapas na criação coreográfica; quanto mais definida a estrutura coreográfica, mais o aquecimento, integrado aos exercícios de transição, tinha como foco o resgate de elementos essenciais da movimentação. Como exemplo, podemos citar um exercício

⁴⁷ Observação registrada no *caderno de campo*

muito utilizado, no qual, seguindo a pauta de movimentação estabelecida, procurávamos trabalhar os temas corporais focalizando as intenções, as dinâmicas e o ritmo, sem nos preocuparmos com a duração do tempo ou a espacialidade utilizada na coreografia.

Localizamos a exploração técnica-criativa da relação movimento-elemento cênico no tênue fio que separa os territórios *exercícios de transição e improvisação*.

Não podemos dizer que realizamos um treinamento puramente técnico da relação corpo-panos/roupas; neste caso, mais do que nunca, a preparação técnica estava inteiramente aliada à criatividade. Nunca trouxemos para as experimentações elementos que não estivessem relacionados aos núcleos coreográficos, ou seja, estávamos nos relacionando todo o tempo com os estímulos criativos. Portanto, estes exercícios de transição estavam sempre muito próximos do terreno da improvisação.

As primeiras experimentações corporais foram realizadas com os elementos do núcleo *Modelo de Preto*, a partir das quais levantamos um repertório de relações: diferentes possibilidades de vestir e desvestir as roupas; ações corporais, tais como jogar, pegar, esparramar, dobrar, estender etc.; maneiras de colocação dos elementos no espaço e, conseqüentemente, possibilidades de relações entre deslocamento do corpo e estes territórios demarcados pela presença dos elementos.

Naquele momento, nosso objetivo era o de realizar uma investigação ampla e, de fato, começaram a surgir relações entre corpo e elementos muito diversificadas, e nem sempre compatíveis com imagens e intenções da *Modelo de Preto*. Foi nesse caos inicial do núcleo *Modelo de Preto* – momento em que tudo parecia possível, sem limites claros – que entendemos que a cada contexto-cor a relação corpo-elementos deveria ser diferenciada. Percebemos claramente que ao lidar com os elementos de um núcleo coreográfico, deveríamos estar mais fortemente relacionadas com as intenções dramáticas associadas ao estímulo cor.

É importante registrar que parte do repertório de relações corpo-roupas/panos levantado nesta fase exploratória foi retomado nas improvisações seguintes, em especial nas do núcleo *Modelo de Vermelho*.

Finalmente, enfatizamos que o trabalho técnico-corporal-criativo da relação corpo-elementos ocorreu na incorporação dos elementos (no espaço) e das vestes (no corpo) nos *exercício de transição* e não apenas nas improvisações ou ensaios. Fomos desenvolvendo um treinamento para explorar e investigar o movimento incorporando este contexto (entorno visual), o que, em última instância, facilitou a apropriação das qualidades da movimentação de cada figura-personagem trabalhada.

III.2.5. IMPROVISACÃO

No capítulo anterior tratamos desta palavra-chave, a *improvisação*, refletindo sobre o levantamento e o registro dos *dados* da pesquisa, especificamente o repertório de movimentos criado ao longo do processo criativo. Como coreógrafa que não trabalha com um código de dança definido e que se utiliza da improvisação para pesquisar uma estética gestual, observamos a necessidade de dar atenção especial aos caminhos de preparação corporal e investigação do movimento a cada sessão de trabalho.

Trabalhar com a improvisação na criação coreográfica exige do intérprete-coreógrafo um treinamento corporal específico, o exercício constante da (auto)observação da experiência e uma reflexão sobre os parâmetros que ele está utilizando para avaliar a adequação do material pesquisado.

Conforme demonstramos, nossa preparação técnica-corporal orientou-se pela combinação de diferentes técnicas; este treinamento envolve a observação dos princípios que estruturam o domínio dos esforços, do espaço, do tempo etc. na criação e execução dos movimentos. Ou seja, a relação estabelecida com as técnicas corporais não teve por

objetivo assimilar um código a ser utilizado no ato de coreografar. Em nossa perspectiva de investigação coreográfica, o repertório gestual é definido no próprio processo inventivo; e, de certa forma, esse repertório *existe* num estado latente pois a possibilidade de articulá-lo criativamente depende do *background* técnico e das experiências investigativas anteriores registradas no corpo (intérprete-criador).

Trabalhar com a improvisação não significa que o “*santo vai baixar*”, trazendo um repertório de movimentos totalmente inusitado; se o dançarino não tiver um treinamento, registros, experiências técnicas e criativas com a dança e, fundamentalmente, diretrizes para uma sessão de trabalho, a improvisação – como levantamento de um material criativo – possivelmente não acontecerá. Na improvisação entramos em contato com o desconhecido, com o novo, ocorrem os *insights* criativos. Mas percebemos que a base desse fenômeno é oriunda da combinação de elementos conhecidos, neste caso, *reconhecidos*.

Segundo Smith-Artaud, através da improvisação o coreógrafo levanta *motivos* para dar início à criação da coreografia e “(...) *continua a utilizar da improvisação, variando e elaborando o motivo inicial, e encontrando novos outros pelo resto da composição...*”.⁴⁸ Para a autora, o exercício da improvisação deve vir acompanhado da *avaliação da improvisação*, momento em que o coreógrafo julga a validade do material criado para expressar suas idéias. Seguindo o quadro Processo de Composição da Dança⁴⁹, após a *avaliação da improvisação*, encontramos a sugestão para os próximos procedimentos: *seleção e refinamento de motivos e desenvolvimento e variação de motivos para criar repetição*.

Como a improvisação foi um procedimento-chave no processo *CORPO VESTE COR*, ao longo desta dissertação vimos refletindo sobre este assunto. Neste item, nosso objetivo é tratar da improvisação a partir de um novo prisma: a *improvisação* como uma

⁴⁸ *Op.cit.*

⁴⁹ Apresentado na página 21.

instância de criação da dança na qual se articulam todos os *ingredientes* do processo criativo. Nosso propósito é demonstrar como fomos trabalhando o *levantamento*, a *exploração*, o *desenvolvimento* dos *temas corporais* na relação com os estímulos escolhidos e como alguns desses estímulos se tornaram parte integrante das coreografias.

Seguindo este percurso, estaremos resgatando as relações intercomponentes estabelecidas na dinâmica do processo criativo *CORPO VESTE COR*: movimento-cor; movimento-panos e roupas (elementos); movimento-música; e movimento-voz⁵⁰.

Movimento-Cor

Ao tratar da relação movimento-cor é necessário lembrar que a cor esteve presente no ambiente de criação por meio dos elementos panos-roupas; a separação *cor-veste-elementos* ocorreu apenas a título de análise.

“ (...) preto: lembranças, memória, passado, profundidade, servidão, congelamento, morte, masculino(...)

(...) vermelho: pulsação, ritmo, força vital, luta, conflito, exposição, coragem, ironia, sangue, guerra, destroços, desfazer e refazer, sacrifício (...)

(...) branco: nada, depósito de almas, suporte, velhice-juventude-nascimento, casulo-proteção, ossos, ar, água-frescor-banho, vôo, anjo, novo(...)”⁵¹

Ao longo do processo criativo, registramos nos cadernos de campo as idéias, imagens, sensações e sentimentos associados às cores. Essas referências estão relacionadas ao delineamento dos estados de ânimo das diferentes modelos.

⁵⁰ No capítulo anterior, salientamos que esta perspectiva de análise foi estabelecida com base nos estudos coreológicos, a partir dos quais definimos eixos relacionais de observação entre os componentes da dança: movimento, entorno visual e elementos aurais.

⁵¹ Observação registrada no *caderno de campo*.

Verificamos que o aspecto mais preponderante na investigação do movimento a partir do estímulo cor se relacionou com a caracterização do olhar. Observamos a definição de três qualidades diferenciadas na projeção do olhar da figura-personagem com o contexto que a cerca.

Como já dissemos, o olhar da *Modelo de Preto* é extremamente focado, quase fixo. Esta qualidade de olhar instaura uma atitude de alienação com o que se passa ao redor. Encontramos bastante sentido nesta *cegueira* diante do mundo exterior pois no preto um dos aspectos temáticos mais ressaltados é a noção de que a figura-personagem está presa ao passado e ao seu universo interno.

O vermelho inspirou a construção da modelo a partir da idéia de um *jogo de olhares*. A *Modelo de Vermelho* “enxerga”. Nas diferentes improvisações sempre trabalhamos com o olhar sendo projetado para o entorno visual, focalizando diferentes pontos do espaço da sala de trabalho. Em contraposição, dirigíamos o olhar para o próprio corpo, para o espaço pessoal. O jogo estabelecido era olhar *dentro e fora, perto e longe*, procurando sugerir a idéia de que a figura tanto estava envolvida consigo quanto reconhecia a presença de um outro possível observador. Para nós, esta qualidade de olhar sugeria que a figura se relacionava com o tempo presente.

O branco sugeriu-nos o infinito, a amplitude máxima, o enxergar através de qualquer presença material. Sem dúvida, o olhar da *Modelo de Branco* está associado à idéia do porvir, do futuro. Construimos essa qualidade projetando o olhar como se pudéssemos expandir a visão para toda a largura do espaço, para os 360° que nos cercam, para além dos limites da sala.

Trabalhar a partir da idéia de uma mulher que *se dá a ver* – a modelo – foi uma escolha temática importante. Instauramos um universo comum de investigação do movimento para os três núcleos coreográficos. Nesse aspecto, as improvisações tiveram como foco o paradigma *fixidez e mobilidade*. Em cada um dos núcleos foi desenvolvida a

movimentação da modelo explorando percursos do movimento no espaço corporal (*kinesfera*), sempre acompanhados da realização de pausas e poses.

Após um período inicial de improvisações, verificamos que a movimentação da *Modelo de Preto* se caracterizava pela idéia da *construção e desconstrução* de poses corporais. Os membros superiores, em especial as mãos, estavam em evidência; o movimento caminhava da periferia para o centro, ou seja, estávamos investigando um repertório de *movimentos posturais*⁵². Na criação da *Modelo de Vermelho*, foi observado o caminho contrário: o movimento surgindo do centro e dirigindo-se para a periferia, para os membros – *movimentos centrais*. Outra característica foi a exploração de movimentos que sugerissem a idéia de coordenação e descoordenação motora. Por exemplo, muitas vezes, surgiam impulsos inesperados e explosivos, como se uma parte do corpo estivesse desconectada do todo na realização da dança. Obviamente, isto era uma proposta a ser construída e não um fato real. No branco, a idéia era a unidade e a continuidade; o movimento sendo explorado pelos caminhos articulares do corpo, descrevendo percursos do centro para a periferia e da periferia para o centro, de forma lenta e harmoniosa.

Quanto à exploração das *pausas e poses*, na *Modelo de Preto* buscamos a precisão, o que foi possível principalmente pela característica da fluência de movimento, bastante controlada. Na *Modelo de Vermelho*, as pausas e poses investigadas caracterizavam-se pela diversidade: bruscas, explosivas, imprecisas, destonificadas. Na *Modelo de Branco*, a idéia de continuidade era tão forte que as pausas foram sendo trabalhadas de forma sutil, apenas como um intervalo entre a inspiração e a expiração.

⁵² Segundo Jane Winearls (WINEARLS, Jane. *La danza moderna. El método Jooss-Leeder. Técnica de interpretación. ejercicios*. Buenos Aires, Editorial Victor Lerú, 1975, pp. 90-91), o método Jooss-Leeder organiza o estudo das dinâmicas do movimento a partir de três elementos fundamentais: energia, desenho e velocidade. Quanto ao desenho, os movimentos podem ser centrais ou periféricos. O movimento central tem origem no centro do corpo, ou em alguma articulação conectada ao centro; o movimento periférico tem origem nas extremidades ou em pontos distantes do centro do corpo.

Neste eixo relacional, observamos, essencialmente, o caminho do movimento pelas partes do corpo, o delineamento das intenções e as dinâmicas da movimentação das diferentes modelos: *o colorido* do movimento.

Movimento-Panos/Roupas (elementos)

Nossa experiência de criação com o preto foi a mais longa. Nos espetáculos *Triade* (1993) e *Triade Op. Cit.*(1994) construímos várias *figuras-personagens*, levantando um repertório de movimentos cheio de nuances a partir da relação *veste-cor*. Paralelamente à investigação da *modelo*, decidimos resgatar parte desse material, como *fonte de inspiração*. Primeiramente, incorporamos a trouxa de roupas utilizada nos espetáculos citados e, não sabemos exatamente por que, mas dentre todos as figuras-personagens desenvolvidas anteriormente, escolhemos *O Homem* como figura a ser incorporado neste trabalho coreográfico. Apesar de termos decidido trazer para o trabalho a trouxa de roupas e *O Homem*, nossa disposição inicial foi nos abrimos para *revisitar* – explorar criativamente – o estímulo cor, diante do novo contexto: a *Modelo de Preto*.

Neste núcleo, investigamos caminhos de *construir* e *desconstruir* o corpo, uma *atitude plástica* que envolvia a composição e decomposição de pausas e poses como frases de movimento. Em continuidade, verificamos que este tema corporal central foi explorado na relação *movimento-elementos*.

O vestido preto escolhido para essa modelo foi uma peça fundamental na construção da figura. Longo, com mangas compridas e sem decote, apenas tornava visível os pés, as mãos e o rosto, até o momento em que resolvemos *desconstruí-lo* abrindo o longo zíper presente na parte de trás. Exploramos duas imagens: vista de frente, a figura sugere um certo recato, um universo mais sombrio; vista de costas, a figura aparece mais exposta, revelada.

No corpo, exploramos o contato com cada um dos elementos selecionados; pesquisamos inúmeras possibilidades de colocar, segurar, tocar, envolver cada pano-roupa, procurando sugerir imagens: segurando um pano como *uma mulher carrega um bebê*; cobrindo o rosto com um véu como *uma mulher de luto*; erguendo um chapéu como quem conversa com *um amante ausente* etc. Para a *modelo* chegar à configuração de *O Homem*, realizamos inúmeras experimentações focalizando a qualidade do ato de vestir. Nossa proposta era que a incorporação da veste fosse uma consequência da movimentação.

Na relação *movimento-elementos* no espaço, a idéia da *construção-desconstrução* traduziu-se nas constantes ações de *separar e juntar* os elementos no chão, momento em que procurávamos criar *superfícies* para o corpo *ser colocado* interagindo como uma figura em uma composição plástica. Exploramos inúmeras formas de ordenar os elementos, criando desenhos e caminhos no espaço, limites por onde o corpo se locomovia. A figura geométrica preponderante na arrumação dos elementos no chão sempre foi o círculo; na estrutura coreográfica final, a imagem que construímos com todos os panos-roupas utilizados foi a de uma imensa *poça negra*.

Conforme dissemos anteriormente, os primeiros panos-roupas recolhidos para o núcleo *Modelo de Vermelho* não eram interessantes e o fato é que realmente constituíam um conjunto pobre tanto para criarmos uma veste quanto para usá-los no espaço. Mas foi a partir deste primeiro conjunto que realizamos muitas improvisações, compreendendo as principais características da relação *corpo veste*.

No processo inicial do núcleo *Modelo de Vermelho* estávamos muito ligados à relação *movimento-cor* e *movimento-voz*, deixando um tanto de lado a relação com os elementos. Durante um certo período, trabalhamos apenas usando uma roupa básica vermelha. O fato era que não havia uma *veste*, e para nós isso significava uma grande indefinição para a criação coreográfica. Após um período de resistências, resolvemos buscar um contato com o problema: aceitar esses elementos desinteressantes ou procurar

outros? Com que critérios? A escolha foi trabalhar com o material existente para chegar a qualquer conclusão.

A partir deste momento, o foco das improvisações foi montar e desmontar figurinos através da junção dos panos-roupas. Todas as etapas de contato com os elementos eram consideradas: o processo de vesti-los e retirá-los do corpo, a forma de colocá-los no chão, a forma de recolhê-los para iniciar novamente o processo.

Criamos vários tipos de saias e vestidos, amarrando os elementos uns aos outros. No espaço, invariavelmente dispúnhamos os elementos pelo chão procurando montar imagens de figuras femininas, ou melhor, de trajes femininos. Às vezes, todas aquelas peças vermelhas no chão sugeriam a imagem de destroços.

Reconhecemos, então a configuração de uma situação que sintetizava as improvisações com os elementos: um *strip-tease*. Certificamo-nos da necessidade de pesquisar mais detalhadamente novos panos-roupas para compor um figurino que seria constituído por todos os elementos de cena: uma veste formada por peças íntimas femininas. No núcleo *Modelo de Vermelho* a própria vestimenta envolveria os elementos a serem utilizados nas demais ações desenvolvidas no percurso da coreografia. Estabeleceu-se um processo diverso ao do núcleo *Modelo de Preto*: da relação corpo-cor e da movimentação com os elementos surgiu a idéia de uma veste e a própria confirmação dos elementos a serem utilizados.

Neste ponto, decidimos chamar uma figurinista⁵³ para nos prestar uma assessoria na confecção dessa veste. Foi criado um figurino mais leve, composto por um corpete e uma saia de quatro lenços, que é decomposta no percurso da movimentação. Em cada um desses lenços estão costuradas peças íntimas: calcinhas, sutiãs, meias e ligas. Incorporamos a esse conjunto alguns elementos da primeira fase: sapatos, meias, uma flor

⁵³ Adriana Vaz Ramos cria figurinos para dança e teatro. Atualmente, desenvolve pesquisa de mestrado relacionada à sua área no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

e um longo tecido que serve de manto ou véu. Com esse figurino, passamos a uma nova fase de experimentações, procurando resgatar os temas corporais pesquisados nos períodos anteriores a partir do novo contexto de *veste*.

Basicamente, nas improvisações *movimento-elementos* do núcleo *Modelo de Vermelho* foram pesquisados caminhos de vestir e despir todas as peças de roupa no percurso da movimentação. Procuramos identificar quais as diferenças entre o processo de decomposição e composição da *veste*. O que era comum às duas possibilidades era o fato de que a cada etapa a *veste* assumia uma forma diferente, o que sugeria diferentes imagens e, conseqüentemente, diferentes situações para a criação do movimento.

Desde o começo do processo criativo do núcleo *Modelo de Branco* configurou-se uma forte imagem para a relação *movimento-elementos*: iniciar a pesquisa formando uma única *veste* com todos os elementos escolhidos. Com os inúmeros panos e roupas selecionados, criamos uma enorme e pesada *veste sépia*, que foi sendo adequada e lapidada a cada etapa do processo criativo.

Em contraponto, queríamos um despojamento absoluto dessa *veste*, um esvaziamento. Diferentemente dos outros núcleos, desejávamos que o corpo saísse da *veste* de maneira inusitada, mágica, ou seja, não utilizando a ação de “desvestir” explorada anteriormente. Para dar corpo a essa imagem, passamos a pensar em suportes para a *veste gigante*. A estrutura deveria permitir que a *vestimenta* ficasse armada também sem a presença do corpo. As implicações de tal escolha foram limitantes. Estávamos tratando de uma possibilidade que exigiria uma solução cenotécnica; durante um certo período, a criação coreográfica ficou “esperando” essa solução para prosseguir.

Consultamos um cenógrafo para essa produção; após o levantamento de custos e frente ao desejo de seguir um caminho mais próximo de nossas possibilidades de execução do trabalho, optamos pela simplificação da idéia original. Certo dia, pegamos uma corda que *habitava* a sala de ensaio. Olhamos para o teto e observamos suas vigas

de madeira expostas, prontas para serem nosso suporte. A corda, bastante grande, foi lançada por cima da viga e nela amarramos a vestimenta branca. Da veste, que pendia encostando levemente no chão, puxamos as duas partes da corda, cada qual para um dos lados, desenhando um caminho circular, irregular, no chão. Ou seja, tínhamos, então, uma veste gigante pendurada, e, saindo dela, cordas formando à sua frente um enorme círculo com irregularidades (linha com ondulações).

Retirar o domínio dos elementos das possibilidades de manuseio do corpo trouxe nova reflexão ao processo criativo. Estaríamos estabelecendo um diálogo entre movimento e cenografia diferente do dos demais núcleos?

Até essa etapa, o núcleo coreográfico estava segmentado em dois momentos: o primeiro – quando estávamos dentro da enorme veste – estava relacionado à construção da figura-personagem *A Velha*; o segundo momento era quando saíamos dessa situação e passávamos de fato a investigar a figura feminina da *modelo*. Não compreendíamos o motivo, mas não conseguimos encontrar uma passagem *velha-modelo* partindo da formulação fixada entre *corpo na veste* e *corpo fora da veste*.

Decidimos reorientar o processo de criação por um caminho inteiramente corporal, ou seja, sem a solução cenotécnica das cordas. Desse novo ponto de partida, passamos a explorar a veste em todas as suas possibilidades *mágicas*, encontrando mais unidade na relação *CORPO VESTE COR*. Não abandonamos para sempre a idéia da veste pendurada no espaço – a imagem dessa figura suspensa era extremamente plástica – , mas priorizamos para uma primeira etapa conclusiva do trabalho coreográfico conquistar a liberdade de executar a dança sem contar com tal proposta cenográfica complexa. A mudança levou-nos também a uma revisão do figurino⁵⁴ da *modelo* que surge a partir de *A Velha*.

⁵⁴ Para a confecção desse figurino contamos novamente com a assessoria de Adriana Vaz. Para a formulação coreográfica final, sentimos necessidade de reformar o figurino para facilitar os movimentos explorados e a própria discriminação entre o corpo e a grande veste. Enquanto isto não foi possível, incorporamos como traje da *modelo* uma das peças brancas do conjunto de elementos utilizados na veste da *Velha*.

No núcleo *Modelo de Preto*, a investigação da relação *corpo-elementos* foi totalmente desconectada de imagens formuladas *a priori*, e a criação do repertório de movimentos raramente esteve dissociada do contato com os elementos, os quais foram integralmente incorporados à coreografia. No processo de investigação dos núcleos *Modelo de Vermelho* e *Modelo de Branco* vivenciamos alguns períodos de dissociação. De fato, não tínhamos naquele momento uma total dimensão das conexões *corpo-veste-cor-modelo*. A perspectiva era integrar a pesquisa dos temas corporais e das dinâmicas da movimentação da modelo nas ações corporais com os elementos.

Em tal processo percebemos que a essência da relação *CORPO VESTE COR* era explorar os elementos utilizados em cada um dos núcleos coreográficos como uma *cenografia orgânica*, ou seja, criada a partir da própria movimentação do corpo. O importante foi reconhecer que cada procedimento na relação movimento-elemento interferia no todo da investigação coreográfica.

Nas diferentes fases do processo de criação, mesmo quando tínhamos como foco trabalhar apenas um núcleo, foi estabelecido como prática no início de cada sessão de trabalho dispor os elementos no espaço da sala. Esse foi um campo de experimentações fundamental; levando em conta as condições dos locais de ensaio, investigávamos inúmeras maneiras de disposição das vestes e do restante dos panos-roupas. Utilizávamos cadeiras, cavaletes, janelas, paredes e, fundamentalmente, o chão. Na fase final da pesquisa coreográfica, quando resgatamos tal procedimento como um verdadeiro ritual de preparação do espaço de trabalho, percebemos o quanto ele foi fundamental para o processo.

Nesse eixo relacional, observamos essencialmente o delineamento das ações corporais. Cada configuração plástica *corpo-elementos* foi uma situação, um microcontexto cenográfico.

Movimento-Voz

No núcleo *Modelo de Preto*, após um longo período de improvisações, chegamos a um roteiro coreográfico que considerávamos amadurecido, com temas corporais que de fato nos interessavam, mas percebemos que a movimentação – principalmente da cena 1 e 2 – não tinha uma definição rítmica. Faltavam acentos nas frases de movimento, uma clareza quanto ao pulso básico da movimentação e às possíveis variações que levassem a um delineamento do desenho do tempo da coreografia. No caso dessas cenas, percebemos que as dificuldades estavam ocorrendo principalmente porque estávamos lidando com um repertório gestual mais teatral, novo para nós. Como fazer com que esse repertório, aparentemente mais próximo de uma movimentação cotidiana, atingisse uma qualidade de ação cênica, de dança?

Somente delineamos a dinâmica e o *timing* da movimentação dessas cenas quando deixamos de lado as músicas utilizadas nos aquecimentos e exercícios de transição e passamos a explorar sua relação com a respiração e, mais tarde, com a própria voz. Após algumas sessões de trabalho com esse propósito, numa mesma improvisação, surgiram frases relacionadas aos contextos das cenas em questão. Na cena 1, momento em que nos relacionamos com os elementos, começamos a falar baixinho, como numa reza: “*E... eram tantas as memórias que eram dentro e eram fora...*”. Na cena 2, totalmente relacionada à esfera da *modelo* como mulher que oferece o corpo em poses, começamos novamente a falar baixinho, como parte de uma respiração: “*Todos os dias, ele mexia naquela mulher como se fosse massa...*”. Ao longo de algumas outras improvisações, exploramos inúmeras maneiras de falar essa frase, chegando a uma formulação que leva a movimentação a um ápice, quando as palavras são ditas como se fossem recortadas pelos impulsos do movimento.

Logo nas primeiras experimentações do núcleo *Modelo de Vermelho*, começamos a trabalhar com a voz. Basicamente, exploramos diferentes combinações entre as letras *t*, *r* e *a* (*tr*, *ta*, *tra*, *tarata*), chegando até a criar frases melódicas. Trabalhando com essas

sonoridades, fomos construindo um pulso na movimentação corporal; investigando a intensidade, o volume e os timbres na vocalização, levantamos um repertório de variações rítmicas nesse pulso básico. Devemos ressaltar que a exploração da voz acontecia concomitantemente à execução do movimento.

No núcleo *Modelo de Branco*, a pesquisa de movimento e voz esteve diretamente relacionada à respiração. Sem dúvida, todo trabalho vocal apóia-se na respiração, mas nesse caso, as sonoridades foram basicamente exploradas como maneiras de *soltar o ar fazendo som*: sopros, assobios, trinados. Em nenhum momento trabalhamos com a projeção do som para o espaço; pelo contrário, executávamos essas sonoridades de forma suave, num volume bastante baixo, audível apenas pela intérprete. O uso do som vocal foi um apoio fundamental para a sustentação do movimento e para a pesquisa de nuances dentro das dinâmicas mais trabalhadas na criação da coreografia: o deslizar, o flutuar e o pontuar.

A relação movimento-voz foi trabalhada na criação dos três núcleos coreográficos dentro de diferentes possibilidades. Na criação podem ser usadas apenas sonoridades ou ruídos, que articulados formam um ritmo, como no caso do núcleo *Modelo de Vermelho*. Podemos articular frases ou pequenos textos – caso do núcleo *Modelo de Preto* – que, além de estarem relacionados ao ritmo da ação, se vinculam mais diretamente à intenção dessa ação, como que revelando o universo interno da *figura-personagem* (o subtexto). Ou simplesmente focalizar a respiração com um componente expressivo, o que fizemos na construção de *O Homem* e da *Modelo de Branco*. Todo esse percurso foi fundamental para a formulação coreográfica, a partir da qual aconteceu a composição da trilha sonora, como descreveremos posteriormente.

No trabalho final, no núcleo *Modelo de Preto*, a voz da intérprete aparece tanto na trilha quanto ao vivo, na fala de um pequeno texto. Nos demais núcleos, a voz não está presente como um componente da coreografia; foi apenas interiorizada na movimentação.

O eixo relacional *movimento-voz* foi um veículo de potencialização da criação e execução da dança. Por intermédio da pesquisa vocal, pudemos perceber com maior clareza as intenções do movimento, enriquecendo a exploração das dinâmicas da movimentação, principalmente as variações do fator tempo. A respiração e o trabalho vocal foram elementos fundamentais na investigação da *musicalidade* coreográfica.

Movimento-Música

Um ponto de partida que claramente estabelecemos foi convidar um músico para compor a trilha sonora do trabalho coreográfico. Definido este propósito, consideramos que as músicas que utilizamos no decorrer do processo de criação serviriam apenas como estímulo à investigação do movimento.

As músicas eram um apoio à criação dos *climas* para as improvisações, um elemento a mais a inspirar nossas sessões de trabalho. Para cada núcleo coreográfico realizamos um levantamento de músicas que de alguma forma sugeriam os estados de ânimo, as intenções, os contextos dramáticos relacionados ao preto, ao vermelho e ao branco. O critério, nestes casos, foi absolutamente subjetivo. A partir do levantamento, gravamos três *fitas para ensaio* contendo músicas utilizadas tanto em algumas improvisações quanto em alguns aquecimentos.

O processo criativo do núcleo *Modelo de Vermelho* teve desde seu início uma característica diferenciada frente aos demais núcleos no tratamento da relação *movimento-música*. Uma canção inspirou-nos, sugerindo determinadas intenções dramáticas. Trata-se de uma versão feita pelo grupo Gipsy Kings para *My Way*. Trabalhamos em algumas improvisações utilizando essa canção como um estímulo. Por outro lado, conforme dissemos anteriormente, a investigação do movimento em tal núcleo esteve sempre associada a variações de ritmo, o que gerou uma necessidade de utilização de músicas variadas que nos estimulavam a preparar o corpo nos aquecimentos para as improvisações.

Nem sempre é muito fácil enfrentar a aridez do silêncio quando se está lidando com uma matéria densa... No núcleo *Modelo de Preto*, em um primeiro momento da criação, as músicas auxiliaram muito a realização das improvisações. Mas, conforme salientamos no eixo *movimento-voz*, foi a partir do silêncio que resgatamos a pesquisa vocal. Na verdade, mesmo no núcleo *Modelo de Vermelho* passamos por períodos nebulosos, nos quais nos deparamos com um envolvimento excessivo com uma ou outra determinada música.

O propósito de trabalhar com a composição da trilha sonora após a estruturação coreográfica lançou como desafio a investigação rítmica da movimentação a partir de outros caminhos. Avaliamos que quanto mais conseguíamos explorar esse ritmo nos estudos vocais, mais clareávamos a relação com as músicas utilizadas nas experimentações. Foi o que ocorreu no processo do núcleo *Modelo de Branco*. A partir da pesquisa *movimento-respiração-voz*, renovamos a *fita de ensaio*, utilizando-nos de uma gravação de sons de ventos, sonoridades que desejávamos ter na trilha sonora final.

Nesse eixo relacional, observamos a necessidade de manter uma constante avaliação do apoio oferecido pelas músicas a cada momento da criação, evitando que vínculo capaz ofusasse os estímulos principais: *veste cor*.

“..As improvisações unem estrutura e invenção. Para complementar os elementos estruturais do tempo e do espaço, uma parte da invenção do movimento se concentra na imaginação. Desde os recursos miméticos, como caracterização, até os elementos abstratos como tema e variações, essas improvisações representam abordagens que visam encontrar novos movimentos”⁵⁵

No livro *Dance Improvisations*, a dançarina e professora norte-americana Joyce Morgenroth articula *um corpo de problemas da improvisação* organizando-o em três principais áreas: *espaço, tempo e invenção do movimento*. Cada uma destas áreas tem

⁵⁵ MORGENROTH, Joyce. *Dance improvisations*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1987, p. 85.

subdivisões, focos para as sessões de improvisação. Chamou a nossa atenção a área de *invenção do movimento*, organizada com o objetivo de instigar o dançarino a encontrar *movimentos novos*. Para nossa surpresa, encontramos nessa área muitas das diretrizes para a improvisação estabelecidas ao longo de nosso próprio processo criativo: *intenções dramáticas; disposição de ânimo e qualidade/caracterização/personagem; partes do corpo; exploração de dinâmicas; exploração de elementos cênicos; utilização do entorno; emissão de sons e prática vocal*⁵⁶.

Decidimos adotar essas referências pois elas foram uma importante confirmação de que as diretrizes que estabelecemos para a improvisação estavam coerentes com o tipo de dança que buscávamos realizar. De fato, pelo menos nessa pesquisa, estivemos interessados na investigação (*invenção*) da gestualidade.

A improvisação é um campo de estudo demasiadamente amplo, por isso estabelecemos alguns focos para tratar do assunto. Priorizamos tratar de um aspecto demarcador de nosso método de trabalho: as relações estímulo-movimento desembocando na criação coreográfica como jogo intercomponentes. Apesar dessa prioridade, acreditamos ser relevante destacar ainda alguns outros aspectos observados durante nosso processo de trabalho.

Em diferentes oportunidades, destacamos que as improvisações foram constantemente avaliadas e planejadas no desenvolvimento da criação coreográfica. No entanto, faz parte da criação artística incorporar o acaso, o desconhecido, o não-planejado. No processo *CORPO VESTE COR* esse fenômeno foi bastante considerado. Como não trabalhamos com a definição de um roteiro prévio para os núcleos coreográficos (*aonde queremos chegar*), a partir das próprias improvisações fomos verificando o que surgia como matéria criativa. E, quando falamos da matéria criativa

⁵⁶ *Idem*. pp. 125-130. Obs.: No final da publicação a autora fornece uma lista completa de todas as propostas para improvisação apresentadas

estamos nos referindo tanto ao repertório de movimentos quanto ao universo temático dos núcleos coreográficos.

Esse procedimento lançou como desafio constante responder a seguinte questão: qual o critério para definir se um determinado *tema corporal* deve ser incorporado, explorado, desenvolvido ou descartado? Apesar de haver delimitações prévias – a modelo e a investigação das pausas/poses, as cores e os estados de ânimos, os panos-roupas e as ações corporais – outras escolhas poderiam serem feitas diante do material pesquisado nas improvisações.

O principal critério de seleção para a incorporação de um tema corporal ou pauta de movimentação foi observar sua *recorrência* ou *reiteração* ao longo de uma série de improvisações. Na verdade, esse critério esteve presente em outros momentos de escolhas; como já dissemos, a própria indexação dos estados de ânimo em relação a cada uma das três cores foi definida após uma série de experimentações corporais.

Segundo o dicionário Aurélio⁵⁷, *recorrência* é “o reaparecimento periódico ou freqüente de fato ou fenômeno”; *recorrente* é o que “retorna ao ponto de partida ou ressurge após haver desaparecido”. *Reiterar* é “repetir, renovar”.

Alguns temas corporais foram freqüentes, quase que constantes; outros, apareciam e desapareciam, muitas vezes ressurgindo de maneira renovada; a repetição ou o reaparecimento renovado orientou-nos para o fato de que eles deveriam ser incorporados, explorados e desenvolvidos.

Alguns coreógrafos trabalham a partir dos menores fragmentos, por exemplo, explorando um motivo encontrado numa improvisação. A partir desse material, digamos, uma frase de movimento, ele passa a explorar variações, desenvolvendo-a no tempo e no

⁵⁷ HOLANDA, Aurélio Buarque de. Dicionário Básico da Língua Portuguesa. s. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p 1.645 e 1.477.

espaço. Outros motivos vão surgindo e depois o coreógrafo passa a somar esses diferentes fragmentos em uma determinada formulação coreográfica. Não trabalhamos com a idéia de continuidade e acumulação linear.

Muitas vezes, após um certo período de trabalho, encontrávamos numa única improvisação um roteiro, uma estrutura coreográfica capaz de integrar o repertório de temas corporais e as pautas de movimentação. Assim, a soma e integração do repertório aconteceram devido à realização de inúmeras improvisações nas quais estabelecíamos como proposta pesquisar possibilidades de articulação do material levantado, explorando a articulação dos temas corporais de maneira diferenciada. No caso, essas possibilidades foram basicamente sugeridas a partir da própria relação *movimento-elementos*. Como exemplo, podemos citar o núcleo *Modelo de Vermelho*. A simples colocação dos elementos no espaço – num cavalete, na parede, no chão – instaurava um começo diferente para a coreografia, capaz de influenciar todo o desenvolvimento seguinte.

Trabalhamos a improvisação como um ciclo no qual ocorrem inúmeras possibilidades de estabelecer um começo, desenvolver um meio e estabelecer um fim. Obviamente, a cada etapa da criação a idéia de ciclo adquiriu um contorno. Por exemplo, no final do processo criativo cada núcleo coreográfico tinha de fato uma estrutura coreográfica mais definida, composta por momentos ou cenas.

Resgatando as fases da criatividade, percebemos que a improvisação foi um procedimento-chave presente em diferentes etapas da criação: constituiu-se um instrumento de investigação dos temas corporais (*informação-levantamento de dados*); foi o espaço fundamental da experimentação, onde surgiram os *insights* (*iluminação*); foi utilizada para a *formulação* (*verificação*) da estrutura coreográfica; e, em certa medida, foi incorporada à própria *comunicação/apresentação*.

Nesse sentido, conforme anunciamos no capítulo anterior, observamos que a criação coreográfica – especificamente a investigação do movimento – passou pelas

etapas de *levantamento*, *exploração*, *desenvolvimento*, *articulação*, *lapidação* e *síntese*. Utilizamos da improvisação em todas as etapas, porém com diferentes objetivos. Observamos que para cada uma dessas etapas as improvisações foram se tornando mais estruturadas e dirigidas, até conquistarmos um roteiro, uma formulação coreográfica.

IV. ...TORNANDO-SE PRODUTO (A FORMATAÇÃO)

A fixidez é sempre momentânea. É um equilíbrio, ao mesmo tempo precário e perfeito que dura o que dura um instante...

Otávio Paz

Neste capítulo, trataremos das seguintes palavras-chaves: formulação coreográfica, articulação do roteiro geral e montagem cênica.

Estaremos considerando os procedimentos mais relacionados à articulação, lapidação e síntese da criação coreográfica.

Incluimos ainda, considerações sobre a utilização do vídeo como forma de registro e apresentação dos resultados do trabalho coreográfico.

IV.1. FORMULAÇÃO COREOGRÁFICA

Segundo Smith-Artaud¹, na fase final do processo de composição coreográfica o coreógrafo cuida conscientemente dos aspectos formais do movimento e organiza a construção do desenho do tempo e do espaço da movimentação. É uma etapa de avaliação, alterações e refinamento da coreografia. Levando em conta as fases da criatividade, é a etapa de *verificação*. Vejamos, mais uma vez, como localizamos esses procedimentos em nosso processo.

Buscamos, ao longo da série de improvisações descritas no capítulo anterior, levantar, explorar e desenvolver um repertório gestual para cada um dos núcleos coreográficos. Os temas corporais, as pautas de movimentação, as intenções, as ações e dinâmicas trabalhadas em cada um desses núcleos constituíram-se no repertório coreográfico. Após as etapas de *levantamento*, *exploração* e *desenvolvimento*, focalizamos a *articulação* de uma estrutura capaz de integrar a matéria criativa: os *roteiros* coreográficos.

A *formulação coreográfica* engloba os aspectos fundamentais da finalização do trabalho criativo: a composição da trilha sonora, a *lapidação* do repertório gestual e a articulação dos roteiros coreográficos. Estas tarefas foram sendo desenvolvidas de forma integrada, porém, a título de análise, trataremos primeiramente de cada uma delas em particular.

¹ Conforme quadro apresentado no capítulo anterior, página 21.

Composição da Trilha Sonora

A partir do delineamento de uma primeira estrutura coreográfica, convidamos o músico Luiz Henrique Xavier² para a composição da trilha sonora.

Os trabalhos coreográficos que havíamos desenvolvido antes do processo *CORPO VESTE COR* tiveram como característica comum a composição de uma trilha sonora para a dança. Na maioria das vezes, isso aconteceu numa fase muito avançada e com uma urgência de prazos de apresentação que nem sempre permitiram um estudo aprofundado. Neste novo processo criativo, vivenciamos pela primeira vez a oportunidade de realizar um estudo mais profundo sobre o conceito norteador para a composição da trilha, observando juntos – coreógrafa e compositor – as relações possíveis entre música e coreografia.

Nos primeiros encontros com Luiz Henrique Xavier fizemos um relato sobre o caminho percorrido até aquele momento, salientando o caráter da utilização de músicas e o papel da voz nas diferentes etapas de nossa criação.

Procuramos passar para o compositor informações pertinentes ao subtexto de cada núcleo coreográfico, sugerindo idéias para a composição da trilha. No caso do núcleo *Modelo de Preto* a idéia era “(...) *um movimento crescente/ascendente. Introspecção, construção, revelação/resposta...*”³. Para a *Modelo de Vermelho*, pensamos em trabalhar a partir da sonoridade da voz de forma a sugerir que “(...) *elementos desorganizados formam uma frase rítmica que se altera em volume, timbres (...)* *Em algum momento ganham forma mais definida, volumosa, quase melódica (...)* *Um pipocar(...)* *Algumas definições, tentativas de organização seguidas de explosões...* *Um ápice em densidade/força... Desistências. Quedas, novas desorganizações (...)*

² Luiz Henrique Xavier é músico (flautista) e compositor, com mestrado em composição pela *City University of New York*. Atualmente é professor do departamento de Música no Instituto de Artes da Unicamp.

³ Observação registrada no *caderno de campo*

Ironia, força, sensualidade, tragédia...”⁴. Para o branco “(...) a idéia de um ser num deserto, preenchido pelo vento...”⁵.

Definimos que a concepção musical seria norteadada pelas necessidades da coreógrafa/pesquisadora, mas em constante diálogo com o músico-compositor; era importante levarmos em conta a leitura de Xavier sobre o material coreográfico. De comum acordo, pensamos que a composição poderia estabelecer com a movimentação relações de dissonância, contraste e também combinação.

Como tarefas iniciais, estabelecemos: observar e registrar as sonoridades/ruídos dos próprios elementos; pensar a relação da trilha com o uso da voz - em cena ou em *off*; pensar sobre a possibilidade de utilizar as músicas que fizeram parte do processo criativo na forma de “citação”, na trilha. Quanto a este último item, decidimos não incorporar as músicas pois, em geral, elas tinham um impacto muito forte sobre a recepção da coreografia, e a idéia da trilha era desenvolver um diálogo mais sutil com a movimentação.

Tratemos, então, dos resultados. Conforme demonstraremos a seguir, o núcleo *Modelo de Preto* tem três momentos bastante definidos, com universos dramáticos diferenciados. Para a cena 1, momento em que a relação da intérprete com os elementos sugere um contexto de memórias e lembranças, a trilha foi composta pela soma de ruídos, sonoridades e algumas intervenções de instrumentos musicais, criando um clima que remete ao universo interno da figura. Luiz Henrique Xavier coletou no estúdio de gravação as sonoridades dos tecidos em contato com o toque do corpo e do chão; essas “texturas” sonoras foram “re-elaboradas” para a composição da trilha. A partir deste material, o músico produziu eletronicamente novas sonoridades, de caráter mais expressivo.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

O processo de criação da trilha para a cena 2 foi extremamente interessante; queríamos inserir na trilha sonora o uso da voz, retalhando a frase “*Todos os dias ele mexia naquela mulher como se fosse massa...*”. No entanto, o conteúdo desta frase (que havíamos “descoberto” em nossas improvisações) poderia direcionar demais a decodificação simbólica da coreografia pelo espectador, o que não desejávamos. Por sugestão de Xavier, o texto foi reestruturado; o compositor elaborou um novo texto a partir das sílabas e palavras⁶, pensando mais na combinação das sonoridades. Apenas no final da trilha sonora a frase indicada acima aparece por completo. Toda essa composição foi detalhadamente estudada para ser executada pela voz da intérprete, “regida” pelo compositor no momento da gravação em estúdio. Posteriormente, o compositor editou o material gravado para integrá-lo ao ritmo do desenvolvimento coreográfico.

Para a cena 3, onde trabalhamos *O Homem*, queríamos algo que remetesse ao universo de inspiração: à Espanha e à rudeza da figura imigrante. A opção de Xavier foi criar uma musicalidade forte, distorcida, áspera, tomando como ponto de partida a sonoridade da “*guitarra flamenca*”, instrumento tradicional espanhol. No entanto, o compositor sintetizou eletronicamente a sua “*guitarra*”, conseguindo alterações timbrísticas e distorções impossíveis de serem executadas no instrumento acústico. Com isso manteve-se a relação com o universo de inspiração da figura-personagem fora de um naturalismo descritivo.

No núcleo *Modelo de Preto* a utilização da trilha sonora para execução da dança envolveu um período maior de adaptação entre coreografia e música, assim como uma adaptação no trabalho de interpretação. Isto aconteceu pois a coreógrafa trabalhou - anteriormente - por um período bastante longo sem música, somente contando com os recursos corporais e vocais na sustentação do ritmo e das dinâmicas da movimentação, que por sua vez, já estava bastante definida.

⁶ Ver anexo Pesquisa Musical.

O caminho de composição da trilha para o núcleo *Modelo de Vermelho* foi diverso. Segundo Xavier, o primeiro aspecto que ele levou em conta foi o caráter da movimentação que sugeria a idéia de uma figura se movendo de maneira descoordenada, quase desajeitada. O músico considerou que esta característica deveria ser acentuada na música. Em contraste com o preto, a movimentação da modelo de vermelho tinha uma pulsação mais evidente e o ritmo afluava nos movimentos. Além do movimento, na fase do vermelho sem trilha, a intérprete usava a voz para estabelecer estes ritmos. A composição musical procurou uma sintonia com esta característica. Foi construída uma estrutura rítmica a partir de uma pulsação básica mas com uma organização métrica irregular. A idéia de usar instrumentos percussivos com diferentes timbres teve como inspiração a pesquisa vocal da dançarina.

Para a parte final da dança, o músico compôs e executou um sólo de flauta inspirado na idéia da transformação da intenção do movimento. Como já dissemos nos roteiros coreográficos, essa mudança pode ocorrer de maneiras diferenciadas mas, envolve sempre uma quebra com um certo clima cômico e irônico e a construção de um clima mais dramático ou lírico. A composição de Xavier abarca essa possibilidade. Este momento final, também foi criado como uma passagem desse núcleo para o núcleo *Modelo de Branco*, por isso a escolha da flauta, instrumento básico para a composição dos sopros e ventos da trilha sonora deste último núcleo.

No núcleo *Modelo de Vermelho*, a própria criação da música foi incorporada como um recurso para o delineamento da estrutura coreográfica. Em sua criação, tivemos que nos relacionar o tempo todo com excessos, com múltiplas possibilidades de organizar a movimentação. Encaramos a música como uma delimitação *bem-vinda*, necessária ao processo de formulação coreográfica.

Para o núcleo *Modelo de Branco*, a criação da trilha levou em conta as próprias sonoridades utilizadas ao longo do processo criativo: sopros, ventos, respiração, ar. Basicamente, através de diferentes tipos de flautas, Xavier elaborou uma composição que

sugere a idéia de um vento constante, com alterações de intensidade e ritmo. O resultado é que a trilha *constrói* uma ambientação, um lugar onde a dança acontece, conforme desejávamos.

Consideramos que em nosso trabalho final a trilha sonora aparece como um componente que se integra de maneira particular à coreografia em cada realização. Como a movimentação não tem com a música uma relação “marcada” e, por utilizarmos a improvisação em cena, a trilha torna-se um estímulo constante: investigamos e exploramos novas possibilidades de relação da movimentação com as indicações presentes no ritmo, nos acentos, nos timbres, nas sonoridades, nos climas etc. , a cada vez que apresentamos o trabalho.

Estabelecemos com o compositor convidado uma relação extremamente gratificante de trabalho, pesquisa e criação. Mantivemos constantemente encontros para discussão e análise das idéias, muitas vezes utilizando o vídeo no próprio estúdio de gravação. Outras vezes, nossos encontros ocorreram na sala de ensaio, com o músico assistindo às sessões de improvisação. Essa troca permanente facilitou bastante a integração entre as idéias de ambos os artistas; muitas vezes, o compositor trouxe colaborações fundamentais para a coreógrafa no que diz respeito à própria dança, pois se tornou um *espectador* constante do processo de trabalho. Trabalhar em comunhão com a criação de outra linguagem ofereceu uma dimensão interessante, pois é como se pudéssemos ver a dança que fazemos a partir de um outro prisma, neste caso, da música composta para ela.

De forma geral, a criação da trilha foi orientada pelos inúmeros diálogos entre coreógrafa e compositor, sendo que o mesmo teve liberdade para estabelecer sua leitura, a qual nos agradou muito. Isso aconteceu principalmente pela postura de Luiz Henrique Xavier de analisar minuciosamente os aspectos coreográficos, ouvindo as intenções e inspirações da coreógrafa e procurando salientar na trilha os aspectos mais sutis do

trabalho. Apesar das particularidades de cada núcleo, a trilha sonora como um todo sugere e dialoga com os contextos subjetivos e dramáticos construídos a cada cor.

Lapidação do Repertório Gestual

Quanto mais dominamos a exploração de um tema corporal a cada execução da coreografia, melhor reconhecemos as passagens e transformações desse determinado tema (ou momento) para um seguinte. No processo de formulação coreográfica, procuramos clarear o desenho e os aspectos espaciais da coreografia a partir do domínio das intenções e das dinâmicas da movimentação. Para atingirmos estes objetivos, percebemos a necessidade de prosseguir executando o trabalho de preparação corporal, base de treinamento do corpo e refinamento da intérprete.

Observamos que a própria lapidação do repertório gestual proporciona o aprimoramento da estrutura coreográfica. Devemos ressaltar que esta característica é peculiar ao tipo de dança que fazemos. A investigação do deslocamento do corpo no espaço geral é uma consequência da gestualidade explorada na espacialidade corporal e da relação do corpo com os elementos plásticos utilizados.

A lapidação do repertório gestual é um campo relacionado à execução e à criação do movimento. Se a estrutura coreográfica é mais definida, a ênfase é aprimorar cada vez mais o trabalho de executar a coreografia; se o trabalho coreográfico envolve uma maior presença da improvisação em cena, o importante é perceber o surgimento de um determinado tema corporal, explorando-o dentro do contexto de sua gestação no percurso da performance.

Roteiros Coreográficos

Sempre tivemos por costume descrever as coreografias que criamos na forma de roteiros. Considerávamos esses registros um exercício de análise do movimento, uma

forma de *memorização e preparação* da intérprete para a execução da coreografia. No desenvolvimento desta pesquisa, observamos que tal forma de registro estava diretamente relacionada ao conceito de estrutura coreográfica utilizado na dança que fazemos.

Segundo o dicionário Aurélio, dentre as várias definições, *roteiro* pode ser uma “...*relação dos principais tópicos que devem ser abordados num trabalho escrito, numa discussão etc. ...*”⁷.

Consideramos a estrutura coreográfica uma ordem geral dos acontecimentos que devem ser desenvolvidos no decorrer da performance da dança. Esta concepção está relacionada ao fato de utilizarmos sempre a improvisação em cena.

O núcleo *Modelo de Preto* foi o primeiro a ser desenvolvido. Dos três núcleos, é o que apresenta uma estrutura coreográfica mais definida. A utilização da *improvisação em cena* ficou restrita mais ao desenho espacial de algumas seqüências de movimento e deslocamentos, mas a ordem dos *acontecimentos* no percurso da movimentação é totalmente definida.

De maneira diversa, no processo de formulação dos núcleos *Modelo de Vermelho* e *Modelo de Branco*, resgatamos com maior intensidade um dos aspectos essenciais do processo *CORPO VESTE COR*: aceitar o desafio de reciclar as relações *corpo-veste-elementos* por meio da improvisação em cena.

Como já dissemos, nossas investigações com o preto e com todos os panos-roupas utilizados no processo criativo foram as mais longas; nosso interesse era chegar a uma síntese desse percurso. No vermelho e no branco percebemos a necessidade da continuidade, de manter a estrutura coreográfica aberta a modificações antes de ser solidificada. Não definimos uma posição quanto à maior ou menor utilização da

⁷ HOLANDA, Aurélio Buarque de. *op. cit.* p. 1.524.

improvisação em cena, apenas concluímos que esta questão integrou o processo de formulação coreográfica, enriquecendo a pesquisa.

Os roteiros formulados englobam uma soma de informações: imagens, intenções, ações corporais com os elementos, desenvolvimento dos temas corporais, desenvolvimento dinâmico-espacial da coreografia, entre outras. De certa forma, os roteiros que apresentaremos a seguir são uma descrição de cada um dos núcleos coreográficos e expressam o menor ou maior grau de abertura quanto à delimitação de uma estrutura coreográfica.

Modelo de Preto

Cena 1

Uma figura feminina, de joelhos, trajando um longo vestido preto, tem à frente um conjunto de panos pretos. Uma parte destes panos está arrumada: estendidos, agrupados em uma forma única no chão. A outra parte está embolada à sua frente, abaixo de suas mãos.

A dança começa com a ação da intérprete, que retira um pano do bolo para colocá-lo junto dos demais, sempre mantendo uma unidade entre eles. A retirada de cada pano e sua colocação é diferenciada. Um repertório de intenções, sutilmente diversas, procura dar uma dimensão específica ao contato com cada pano ou peça de roupa. Algumas peças são tocadas e “experienciadas” junto ao corpo; procura-se sugerir, com pausas de movimento, lembranças ou poses para retrato.

O clima é denso, passando a idéia de suspensão do presente. A ligação no passado traz a idéia de ausência. Este contexto dramático é construído pelo olhar que se projeta e se perde numa focalização excessiva.



O tempo do movimento é lento; na verdade, o movimento do tronco e da cabeça são mais lentos que o movimento das mãos, indicando que o fazer mecânico do arrumar encontra resistência nas partes do corpo associadas ao pensamento e à emoção (cabeça/tronco – centro de leveza).

Movimento e pausa são desenvolvidos dentro de uma estrutura relacionada à idéia de alguém que vive o ir-e-vir entre *fazer e esquecer de fazer*, entregando-se a lembranças. O movimento das mãos é delicado, rebuscado: mais movimento do que o estritamente necessário à ação. A gestualidade procura indiciar que as mãos ouvem, recordam, lembram, falam...com as peças de roupas e os panos.

Todos os panos são colocados lado a lado, formando, à frente da figura feminina, uma enorme poça negra.

As mãos, agora sem função junto aos elementos, voltam-se para o próprio corpo. Percorrem-no com deslizamentos: dos joelhos passando pelos quadris até chegar aos cabelos. Junto à arrumação dos cabelos (puxados delicadamente para cima), a intérprete inicia um movimento de elevação, retirando a bacia do apoio dos calcanhares, estendendo as pernas e o tronco.

A intenção do movimento dirige-se para a frente, o olhar projeta-se longe e perde-se. Mudança: olhar e tronco dirigem-se para o centro da poça; o corpo mergulha em queda.

No desenho espacial do movimento não ocorrem deslocamentos, a não ser dos elementos usados. Os níveis utilizados são o médio e, apenas no final, o baixo. A arrumação dos panos descreve uma sutil utilização das dimensões cima/baixo (quando a intérprete pega e coloca os panos no chão) e frente/trás (quando os afasta de si e os aproxima); ocorre uma predominância da utilização lado/lado em decorrência do abrir os panos num desenho de “leque” ou “poça” à frente dos olhos da intérprete.

A estrutura rítmica desta cena é delicada; para que não aconteça um desenho uniforme, um moto-contínuo, existe a exploração de nuances nos tempos das ações (pegar-tocar-abrir-aproximar-colocar... na poça) em relação às pausas. Essas nuances não estão definidas por algum tipo de contagem e dependem da rede de intenções estabelecidas com os objetos, que por sua vez são trabalhadas nos acentos das frases de movimento, encontrando apoio nas indicações dadas pela música.

Final da cena 1: a figura feminina está deitada, apoiada em seu lado direito, no centro da poça de panos, em pausa absoluta. De costas, verifica-se que seu vestido está aberto, mostrando as costas nuas.

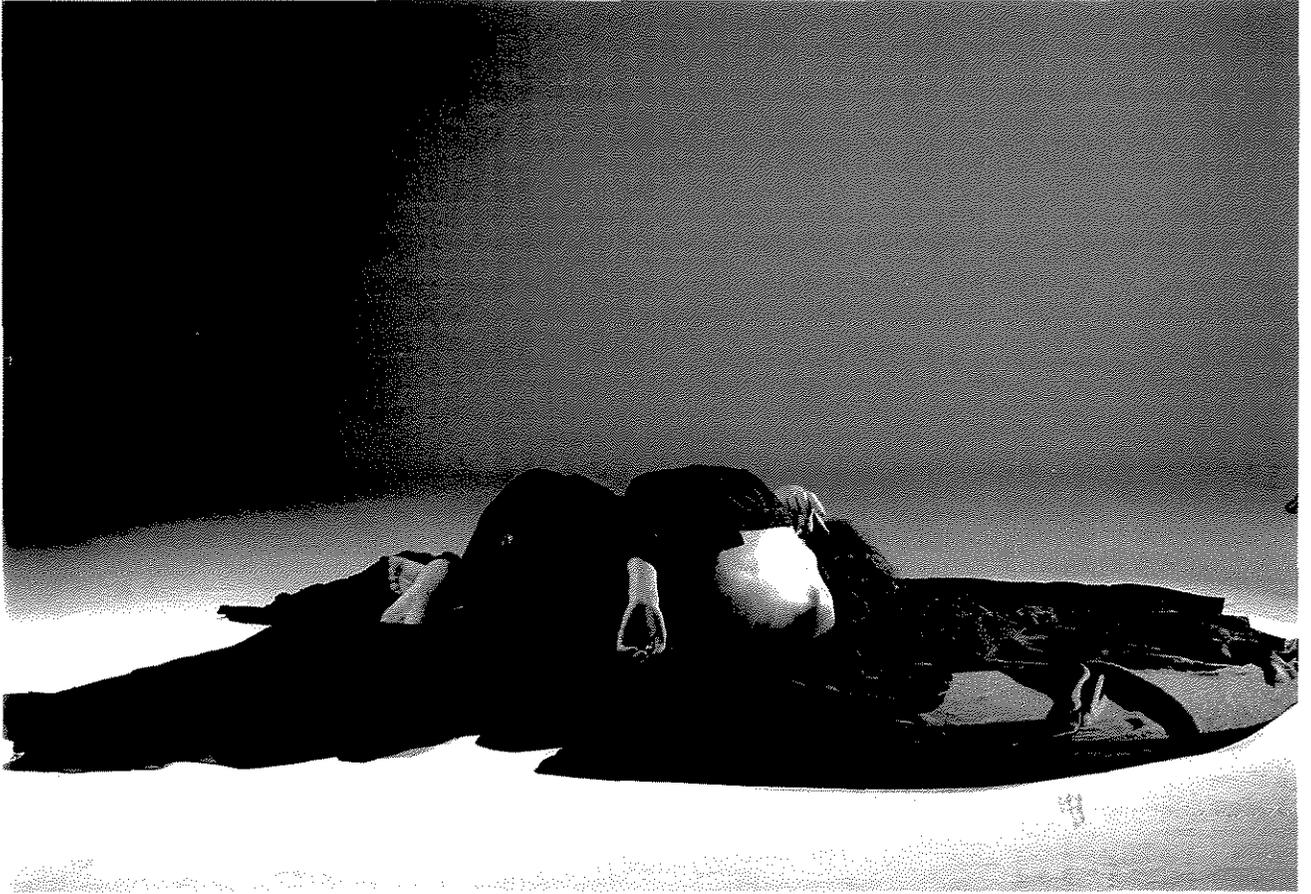
Cena 2

Toda esta cena desenvolve-se a partir da idéia de que as mãos conduzem o movimento do corpo. Variação do tema desenvolvido na cena anterior: as mãos que arrumam panos passam a *esculpir (arrumar)* o próprio corpo.

Primeiro, a intérprete ergue a mão direita que aparece por detrás de seu corpo; lentamente, passa a deslizar os dedos pelo contorno lateral, que consegue alcançar sem movimentar o resto do corpo: pelos cabelos, pelo pescoço, pelo ombro. Pausa. A intérprete movimenta a mão esquerda, que se ergue, repete a mesma trajetória de movimento da outra mão, com a mesma dinâmica de deslizar. Esta ação prossegue: o toque no próprio corpo prolonga-se pela lateral do tronco até que a mão repousa sobre a bacia. Pausa.

Cada pausa constitui o fechamento de uma composição, uma pose.

Esse *tema* básico se desenvolve. A intérprete utiliza as próprias mãos para fazer com que as outras partes do corpo entrem em movimento. Inicialmente, parte a parte: o quadril é empurrado para trás (frente da cena) pela mão direita, o dorso é dirigido em continuidade pela mão esquerda, que depois movimenta a cabeça e toca o rosto.



Lentamente, numa dinâmica que parece esmiuçar cada passagem mecânica do movimento, constrói-se uma nova pose.

Inicialmente, a movimentação é extremamente lenta, suave. A intenção é a de que o contato *mãos-outras partes do corpo* sugira descoberta, exploração. O desenvolvimento dinâmico da movimentação envolve aceleração da velocidade, aumento do tônus muscular a cada toque e, conseqüentemente, uso de impulsos nas ações corporais. A relação *mãos-outras partes do corpo* passa a ser desenvolvida como em um moto-contínuo de ações-poses. A qualidade do movimento das mãos procura sugerir que elas não expressam mais a vontade da figura-personagem, mas que estão ali para fazer com que ela execute seu papel, sua função: oferecer o corpo em poses.

A qualidade do toque das mãos no corpo é fundamental. A dinâmica inicial de deslizar transforma-se: de um toque delicado que dirige o movimento, o toque passa a ser um empurrar mais forte, ríspido.

A essa aceleração e intensificação do movimento ainda sugerido como ação das mãos dirigindo partes do corpo segue-se uma série final de poses rápidas, breves, diretas. O corpo atua como uma unidade que abre e fecha para construir cada pose. O movimento periférico torna-se central.

O olhar perdido e distante ajuda a construir a idéia de que as poses são involuntárias, mecânicas, dissociadas de qualquer vontade da figura-personagem.

Especialmente, num primeiro momento, o movimento envolve o rolamento do corpo para frente, para trás, para baixo, para cima. Deitada, a intérprete apenas rola ao redor do próprio eixo, deslocando-se muito pouco no solo em relação à pose inicial. A ênfase está na movimentação das partes do corpo, uma em relação às outras. Os panos sobre os quais a intérprete repousa servem como um fundo que na parte final da cena *se contrai e se espalha* a partir do abrir e fechar do corpo no chão.

As poses finais são rápidas, avançam para o nível médio do espaço, com uma terminação mais imprecisa, sugerindo cansaço, esgotamento da figura-personagem.

A imagem final apresenta uma mulher sentada, de pernas entreabertas e dobradas, com os cotovelos apoiados nos joelhos, com a cabeça apoiada na mão, tónus baixo, olhar perdido...

Cena 3

As mãos tocam os panos, procurando reconhecer e encontrar determinadas vestes.

Este é um momento de transição. A qualidade do movimento vai mudando sutilmente; o corpo move-se de forma fragmentada, evidenciando a utilização das articulações. O movimento é recortado, direto, curto e firme. Cada pequena ação de virar, olhar, tocar envolve um ir-e-vir pelo mesmo caminho de movimento, como se quisesse indiciar dúvida e, portanto, necessidade de repetição, revisão.

A intérprete encontra as roupas que procura; uma calça, um paletó e um chapéu são vestidos por meio desta movimentação recortada, que vai ganhando maior delineamento, sugerindo a caracterização de uma outra figura-personagem: *O Homem*.

Subindo para o nível alto do espaço, a figura está de pé sobre os panos restantes. De costas, começa a se deslocar para fora dos panos, numa diagonal para o fundo e para a esquerda; subitamente, a intérprete vira-se para a frente, dando a idéia de prontidão para um novo percurso.

O tema *mãos-outras partes do corpo* assume nova variação. O movimento das mãos é totalmente enfatizado na movimentação; nesta cena, elas não tocam o corpo, mas sugerem a idéia de desenhar direções e caminhos para o movimento passar no corpo. As mãos parecem ser condutoras da espacialidade do movimento.



A figura-personagem começa a se deslocar; a movimentação que circula mais pelos braços, cabeça e tronco vai passando para os membros inferiores. A sugestão é de que as pernas vão sendo tomadas pelo movimento. O deslocamento transforma-se em um galope; os impulsos dos braços e das mãos à frente do corpo articulam-se ao saltitar dos pés. A suposta cavalgada amplia-se, torna-se mais explosiva; o deslocamento espacial é de um círculo ao redor dos panos. O deslocamento cessa, a cavalgada no lugar expande-se, transforma-se em um movimento de rotação dos braços no ar, como se a figura quisesse voar.

Quebra: a figura-personagem passa a falar. Um poema popular galego fala de um homem imigrante que volta à terra natal, saudoso, perdido. Desnutrido de sua vida interior, ele lamenta a imigração forçada e declara sua revolta e amor ao lugar de origem.

“...Se eu voltar, o que hei de dizer-te: maldito o dia e a hora em que vos deixei aqui para procurar vida afora... Paristes de pé os filhos como fazem nos montes as bestas. Eu sei que volto vencido, e para que eu vença tu te deitas... O inverno da imigração roubou-nos a primavera, quem eu era já não sou, e tu, não és a que era. Já podem os campos dar colheitas bem abundantes, podem em Madri falar com palavras bem elegantes, que nunca, nunca vão nos pagar a nossa fome de outrora.”⁸

A intérprete executa esta fala com uma voz bastante alterada, dando ênfase a um tom grave, masculino. No decorrer da fala, transforma esta qualidade vocal, retornando à figura- personagem anterior, feminina. Continua falando o texto, vai retirando a roupa do homem e arrumando novamente os panos. A qualidade da movimentação é novamente suave, delicada, lenta, e o olhar, distante.

⁸ Este poema, do qual apresentamos um fragmento, integra a pesquisa musical do *preto*. Ele é recitado em uma música popular galega, *Muller*, presente no disco *Sementeira*, do grupo Fuxan os Ventos. A única referência a este poema está na própria música em que o encontramos. Decidimos apresentá-lo numa tradução em português pois não dominamos a escrita do dialeto galego.

A imagem final que se desejou construir é a de que “...o poema é lembrança, o homem é lembrança, a vida é apenas lembrança saída de um fundo e profundo negro...”.⁹

Modelo de Vermelho

A *Modelo de Vermelho*, como figura-personagem, foi construída a partir de referências contraditórias, díspares, como aspectos de polaridades associadas ao contexto vermelho. Por exemplo: amor e guerra. Ou ainda: o patético e o grotesco abuso do feminino *versus* o desafio, o sacrifício, a persistência feminina. A opção central foi trabalharmos com um tratamento dramático gerador de algumas dubiedades: a ironia é um estado de ânimo presente.

A descrição que apresentamos a seguir é uma das *versões dramáticas*, um dos roteiros¹⁰ desenvolvidos. Este núcleo é *mutante*: a cada apresentação, permitimo-nos desenvolver algumas das intenções dramáticas indexadas para esta figura-personagem, modificando alguns aspectos da estrutura coreográfica.

Cena 1

A intérprete aparece de costas, no fundo do espaço. Está vestida com uma saia de lenços, meias finas até o meio das coxas, sapatos: tudo vermelho. Um enorme pano está colocado sobre a cabeça e costas, como um manto.

Quando a intérprete se dirige à frente da cena, uma certa austeridade, dramaticidade, é sugerida pela postura corporal e pelas dinâmicas que caracterizam a movimentação, a qual envolve pequenos deslocamentos abruptos no espaço.

⁹ Observação registrada no *caderno de campo*.

¹⁰ Neste caso, estamos descrevendo o roteiro da improvisação gravada no vídeo que acompanha a dissertação.



Este primeiro momento é explorado como a apresentação da figura; seu estado de ânimo é um pouco introspectivo, sugerindo que ela está inteiramente envolvida com um ritmo, com uma musicalidade interna, geradora dos passos esboçados em sua dança.

“A dança que não é feita no espaço (exterior) explode na pulsação interior...”¹¹

Esta frase sugere uma imagem que traduz e orienta a investigação do primeiro tema corporal: impulsos do centro do corpo são dirigidos de forma bastante controlada para as extremidades, que parecem se mover por reverberação. As mãos e os braços sustentam o manto e a flor. O movimento das pernas é mais direto, decidido, focado.

Cena 2

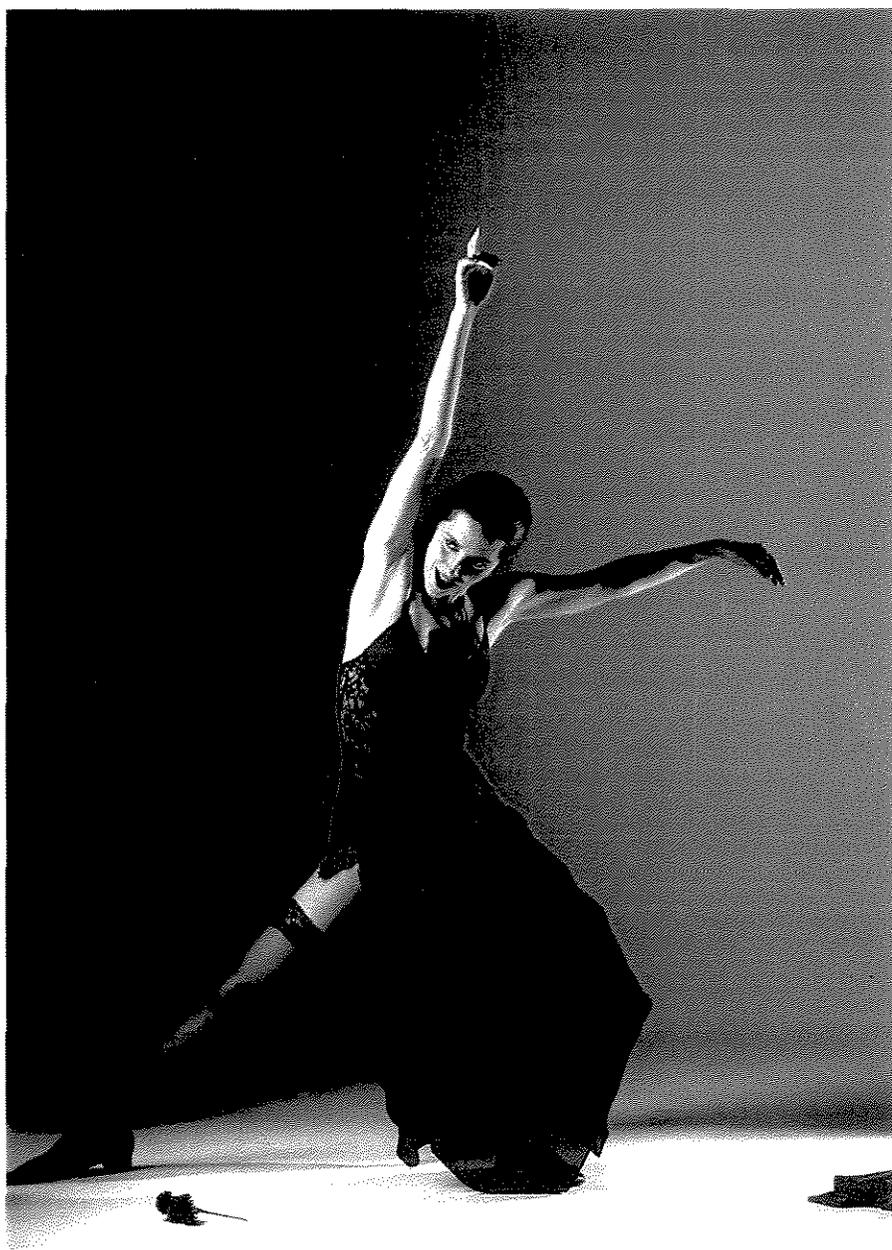
A partir das primeiras alterações da veste no corpo, as intenções da figura começam a se modificar. Pelo movimento, o manto que cobre o corpo da intérprete vai caindo, passa para suas mãos, que passam a se movimentar procurando se desvencilhar do elemento. O pano cai. A flor é jogada no chão. Pausa. A figura observa a situação. A austeridade começa a se desfazer dando lugar a uma atitude de alguém que aceita participar de um jogo, “entrar na dança”, sem grandes compromissos.

Esta estrutura se repete com os demais elementos que compõem o figurino. A cada situação dos elementos no corpo e no espaço, a figura entra em ação. A partir do diálogo com o ritmo musical, os impulsos do centro do corpo continuam a ser dirigidos para as extremidades – de forma mais expansiva –, principalmente para as pernas e pés, que passam a executar passos e levam a figura para o deslocamento.

“O domínio do movimento sempre por um triz. Muita empolgação e envolvimento, gerando erro, perda de pedaços... da dança. Da saia...”¹²

¹¹ Observação registrada no *caderno de campo*.

¹² Observação registrada no *caderno de campo*.



Esta imagem apóia a construção das intenções do movimento.

Cada peça retirada da veste demarca o final de uma frase de movimento e um percurso no espaço: sem o manto e a flor, sapateia; sem uma parte da saia, uma perna ganha autonomia, estendendo-se e flexionando-se com em uma dança de *cancã*. Sem a saia, a figura cada vez mais exposta procura compor poses, mostra-se em diferentes ângulos, mais o movimento vai se tornando mais desconjuntado, os passos, mais desorganizados, e a relação com o espaço, mais desorientada.

No percurso deste momento, o espaço é utilizado em todas as direções. A intenção do dirige-se para o espaço, sugerindo que a figura se expõe para algum espectador. O ir-e-vir de cada ação, as pausas e a constatação de cada percurso de movimento sugerem um diálogo com este espectador imaginário.

Cena 3

O diálogo com a música assume características mais dramáticas. O ritmo torna-se mais forte e intenso e o movimento da intérprete acompanha esta intensidade, como se cada som dos instrumentos percussivos atingisse seu corpo.

Os impulsos de movimento tornam-se explosivos. A figura cai, desmancha, implode. Recupera-se, levanta-se, procura fixar uma pose e os impulsos prosseguem gerando novas quedas. A cada seqüência, o peso do corpo vai sendo mais abandonado, indiciando desgaste e esgotamento da energia.

Esta seqüência de ações acontece no nível baixo e médio do espaço, envolvendo diferentes tentativas de resgate dos panos da saia desfeita, que tinham sido largados pelo chão de maneira desordenada. Os panos são apanhados, agitados, aproximados do corpo.

No momento final a figura está deitada entre os panos, ordenados num desenho circular durante a seqüência da movimentação. Tudo pára.



Passagem

No intervalo de silêncio musical, a figura procura recompor-se; levanta devagar, tentando apoiar cada parte do corpo. A intenção do movimento é sugerir ainda uma certa impregnação do momento anterior: a difícil conquista da organização.

“...Oferecer a imagem que alguém espera que ela ofereça...”¹³

Cena 4

A figura está de joelhos, com as pernas entreabertas. A intenção claramente é de alguém que se dá a ver. A trilha musical surge novamente, de maneira inteiramente transformada. Uma flauta desenvolve uma melodia propiciando um clima mais lírico; a movimentação, neste momento, caminha em uma direção diferenciada da música. O último tema corporal explorado é o *tremor*.

“...Tremor de quem tem frio, de quem chora, de quem faz amor, de quem é metralhado, de quem concorda, de quem discorda...”¹⁴

Este *tremor* é explorado em diferentes partes do corpo, chegando em alguns momentos a se transformar em um sacudir.

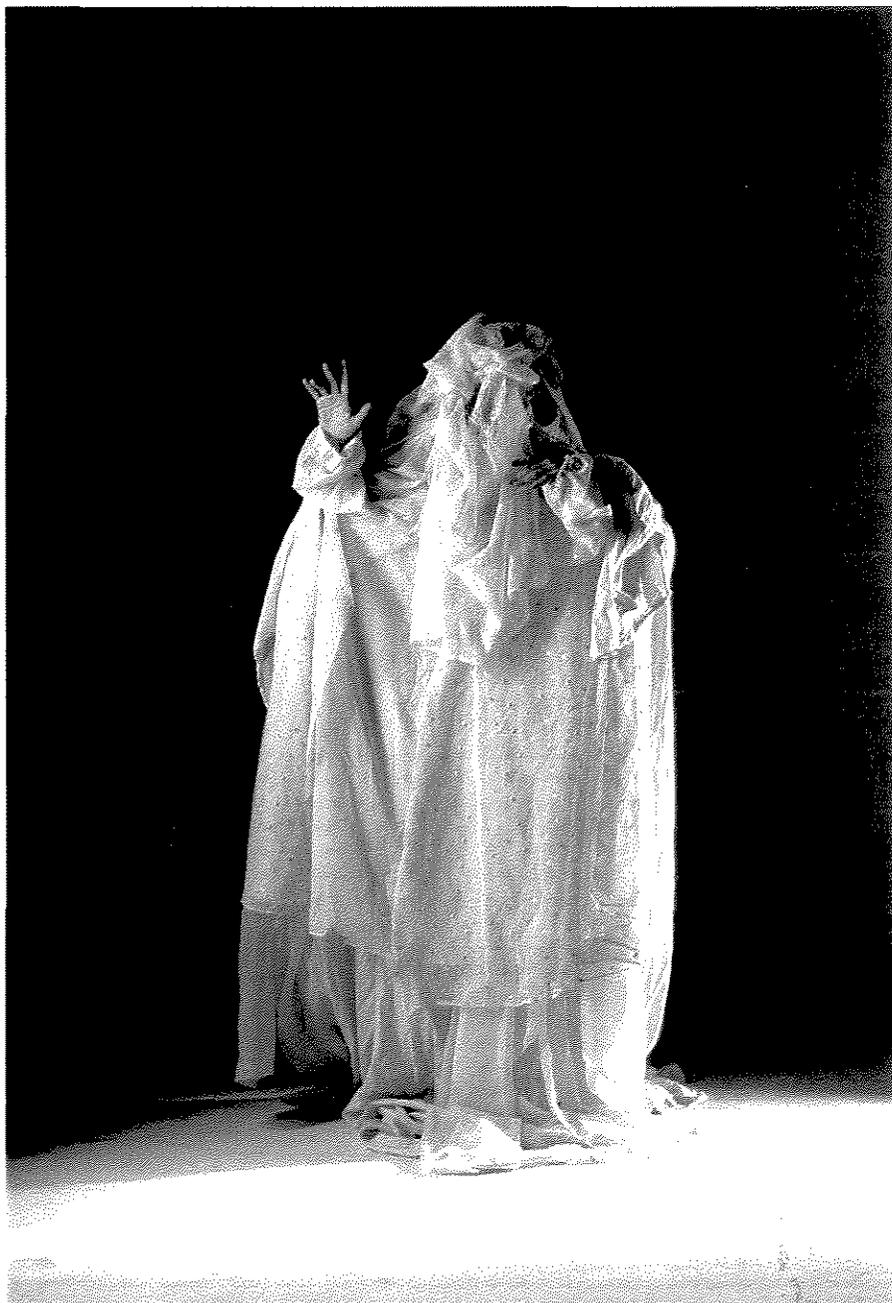
No final, a figura domina estes impulsos, procurando novamente conter-se; vai retornando para o ponto inicial da coreografia e mergulhando aos poucos no escuro, procurando *reconhecer e reintegrar seus pedaços/vivências...*

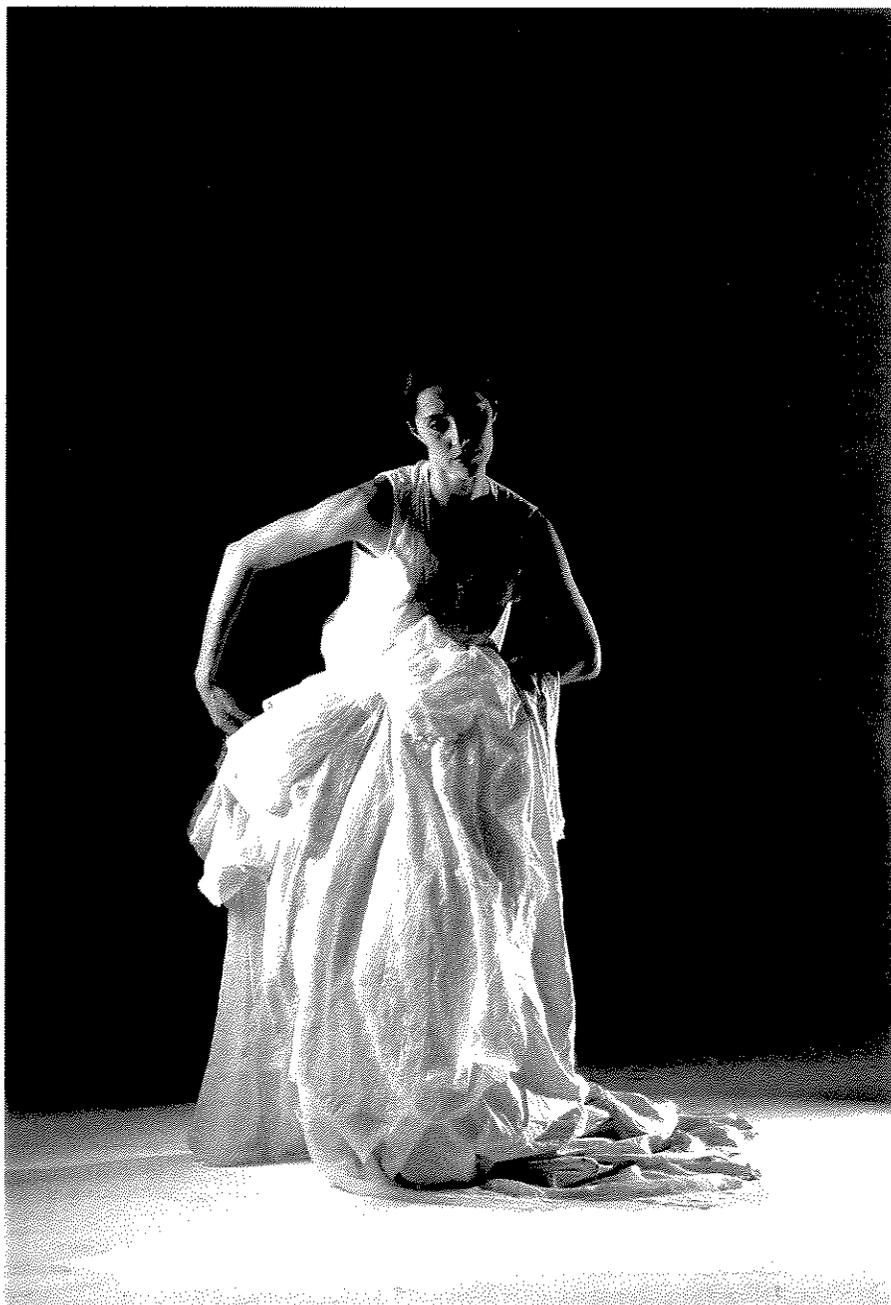
Modelo de Branco

O percurso desta coreografia é contínuo. As transformações ocorrem de maneira gradual e lenta, constituindo uma noção de ciclo que não se fragmenta em partes.

¹³ Observação registrada no *caderno de campo*.

¹⁴ Observação registrada no *caderno de campo*.





A intérprete aparece de pé, parada do espaço, trajando uma enorme veste. Na verdade, a única parte do corpo fora da vestimenta são as mãos, com as quais começa a movimentação. O contexto inicial não é conflitante ou pesado. A idéia é indicar um contato agradável e mais leve com as profundezas “...*aceitar a beleza das almas, dos ossos, dos velhos...*”¹⁵

As mãos movem-se com suavidade. Aos poucos, os braços vão sendo envolvidos. A partir de cada movimento, a veste vai sendo revelada em suas possibilidades plásticas. As mãos e braços, ora expostos ora escondidos dentro da veste, intensificam este contexto plástico-mágico. Lentamente, a intérprete vai deslizando para dentro da enorme veste, desaparecendo. Aos poucos, partes do seu corpo – uma perna, depois um braço, depois o rosto – vão surgindo para fora da veste.

A veste é retirada e reintegrada de uma nova forma à movimentação. Agora, a intérprete passa a se locomover pelo espaço, levando a veste como alguém que convida uma parceira para uma caminhada. Ao longo do *passeio/percurso*, mais transformações. A veste continuamente é explorada como um *outro* em proximidade do corpo da intérprete: “...*alguém com que se conversa, alguém que se carrega, alguém a quem a gente quer mostrar o mundo, alguém que nos esquenta, alguém que agente acolhe e balança...*”¹⁶.

Durante todo o deslocamento espacial, o corpo é uma unidade harmônica que vivencia fluxos de expansão e recolhimento. O movimento é constantemente lento, leve e sustentado. Toda a qualidade da movimentação está apoiada na respiração; internamente, a imagem que a intérprete trabalha como intenção é a de que a figura se movimenta pela entrada e saída do ar; os ossos são espaços para passagem do ar. O ar que percorre o corpo e lança-o para o espaço.

¹⁵ Observação registrada no *caderno de campo*.

¹⁶ Observação registrada no *caderno de campo*.



A trilha sonora apresenta ciclos de ventos que se intensificam em ventanias e se desfazem em leves brisas.

O estado de ânimo da *Modelo de Branco* (mesmo em sua faceta mais *velha*) procura sugerir a idéia de um simples ser e estar, pleno de vontade própria, em constante quietude.

No fim, a intérprete dirige-se ao plano baixo, recolhe a veste para cima de seu corpo, entregando-se a um longo repouso...

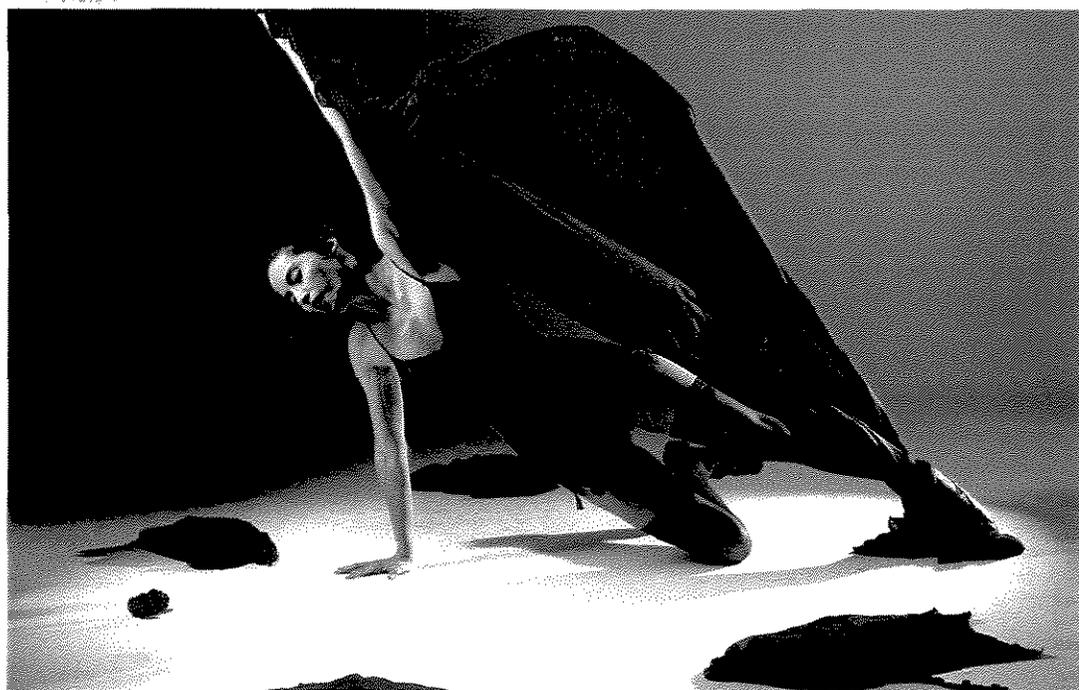
IV.2. ARTICULAÇÃO DO ROTEIRO GERAL

Articular o roteiro geral envolveu a integração entre os três núcleos coreográficos, levando em conta os aspectos temáticos e o eixo central da abordagem coreográfica.

Para nós, esta etapa indicou que o trabalho coreográfico poderia adquirir a condição de um todo, pois atingimos uma idéia central a ser comunicada pela totalidade: os três núcleos.

Modelo de Preto, Modelo de Vermelho e Modelo de Branco: esta é a ordem de apresentação dos três núcleos coreográficos. A movimentação da *modelo* é *construída* diferenciadamente a cada contexto cromático, revelando aspectos do universo feminino.

Cada núcleo coreográfico tem independência entre si, mas quando apresentado separadamente atesta para um estado de ânimo apenas, um contexto dramático “em si”. Quando reunidos, os três núcleos levam para a direção que desejamos: idéia de ciclo, de percurso, de transformação entre estados e fases da existência humana.



No conjunto, o trabalho coreográfico fundamenta-se na exploração gestual do corpo como universo plástico e nas ações corporais estabelecidas com os elementos panos/roupas no próprio corpo e no espaço.

As influências da pesquisa realizada junto às artes plásticas – o diálogo interlinguagens – podem ser reconhecidas no trabalho corporal das pausas e poses da figura-personagem central, a *modelo*, assim como na abordagem da relação movimento/elementos como um jogo plástico, dramático e cinético.

IV.3. MONTAGEM CÊNICA

Vimos *dialogando* com o quadro de Smith-Artaud para descrever e analisar o processo criativo. Conforme indicamos no capítulo anterior, a autora trata de considerar os *estímulos* ou *acompanhamentos* utilizados na dança, na fase inicial do processo coreográfico; nas etapas posteriores, passa a focalizar aspectos do movimento, dispensando atenção às relações intercomponentes nos procedimentos de composição coreográfica.

Neste sentido, *acrescentamos* um novo foco de observação a este quadro referencial: a *montagem cênica*. É nesta etapa do trabalho que ocorre de fato a transição do material criativo para o formato de uma apresentação. É o momento da busca de síntese entre todos os componentes do trabalho coreográfico e da adaptação destes num espaço cênico. Implica a definição das relações entre coreografia, cenografia, música, iluminação, etc., o que significa procurar dar uma *coerência* estética intercomponentes.

O que apresentaremos a seguir são as considerações realizadas para a elaboração de um *projeto de montagem cênica*. Por dificuldades de produção e de recursos financeiros não foi possível realizar e apresentar esta montagem. Por essas razões,

decidimos registrar nosso trabalho coreográfico final em vídeo¹⁷. Levando em conta o caráter da pesquisa desenvolvida – a sistematização dos procedimentos criativos – consideramos que seria importante para o leitor desta tese assistir (visualizar) a dança criada a partir do processo *CORPO VESTE COR*. No entanto, o vídeo não apresenta todo a nossa idealização, a qual foi impossível realizar. Optamos então por apresentar verbalmente o nosso projeto de montagem cênica para o trabalho coreográfico.

Adaptação Espacial e Cenográfica do Trabalho Coreográfico

Desde o início desta pesquisa pensávamos que seria ideal a montagem do trabalho coreográfico em um espaço não-convencional. Achávamos que o espaço escolhido como local de apresentação poderia *dialogar* com o trabalho, servindo como cenografia e como elemento *organizador* do olhar do espectador.

Conforme os núcleos coreográficos foram sendo estruturados, passamos a imaginar qual o espaço que melhor abrigaria adequadamente o trabalho e, fundamentalmente, a perspectiva de articulação das três coreografias, conforme o roteiro geral estabelecido. Neste processo, passamos a considerar os aspectos espaciais da composição coreográfica desenvolvida.

Em geral, a dança que criamos enfatiza a exploração da *kinesfera* ou espaço pessoal da dançarina; relembrando, a *modelo* foi desenvolvida em “pausas e poses”. Essa relação corpo-espaço, o *se dar a ver*, foi pensada de maneira a que o espectador escolha seu ângulo de visão, ou seja, não era nosso desejo a apresentação na perspectiva frontal do palco italiano.

Outros fatores ainda foram observados: no núcleo *Modelo de Preto*, por exemplo, a gestualidade caracteriza-se por movimentos sutis, mínimos, que exigem em alguns momentos a proximidade do espectador. Os aspectos dramáticos envolvem, por sua vez,

¹⁷ A realização e o papel deste vídeo serão expostos no item III.2.9.

a criação de um universo introspectivo, do qual este espectador participa. O núcleo *Modelo de Vermelho*, por sua vez, requer uma área de deslocamento maior e um certo distanciamento do espectador.

Idealizamos um espaço: a proposta seria apresentar o espetáculo em um enorme galpão. O espaço mais adequado para a montagem envolveria uma área suficientemente ampla, capaz de abrigar os três núcleos dentro de um alinhamento, onde as transições entre os contextos preto, vermelho e branco poderiam ser observadas a partir de ângulos preestabelecidos para o espectador. A orientação do posicionamento do público foi pensada tanto pela via de colocação de cadeiras quanto pela iluminação, que indicaria e demarcaria o local de apresentação de cada núcleo no espaço. Pensamos que seria extremamente importante oferecer uma certa liberdade de locomoção à audiência que, ao adentrar o espaço, passaria imediatamente a *participar* do espetáculo.

Trabalho em Equipe: Sinergia entre Artistas e Técnicos

Já observamos que a dança deve ser considerada como um fenômeno interlinguagens; esta definição está implícita na própria constituição do *medium*, que envolve componentes cinéticos, visuais e aurais. Para relembrar, no componente *entorno visual* estão envolvidos a cenografia e os figurinos; no componente *elementos aurais* está envolvida a trilha sonora.

No trabalho de cada coreógrafo podem ser observadas diferentes maneiras de orquestrar a articulação desses componentes no desenvolvimento do processo criativo. Referimo-nos aos demais componentes presentes na montagem de um espetáculo de dança: iluminação, figurino, cenografia etc.¹⁸.

¹⁸ O “etc.” significa os múltiplos elementos que podem se fazer presentes hoje num espetáculo de dança, por exemplo, o uso do vídeo.

Quando falamos destas interações entre linguagens, conseqüentemente estamos considerando que a produção do espetáculo de dança envolve a integração de diferentes artistas e técnicos, o que pode configurar uma equipe de trabalho, normalmente apresentada na ficha técnica do programa de uma apresentação.

Segundo o dicionário Aurélio, *sinergia* é:

“...*(do grego synergia, ‘cooperação’)* 1. *Fisiol. Ato ou esforço de vários órgãos na realização de uma função.* 2. *Associação simultânea de vários fatores que contribuem para uma ação coordenada...*”¹⁹

Tomando emprestado da fisiologia esta terminologia, consideramos que o trabalho de equipe – a soma de contribuições criativas no processo de uma montagem da obra de dança – envolve o fenômeno da *sinergia*.

Na formulação deste projeto, resgatamos o papel de diferentes artistas convidados a nos auxiliar, e delineamos o papel de nossa equipe de trabalho na realização de uma montagem:

Figurinista

A nossa característica básica de concepção coreográfica – a escolha de cores e elementos plásticos que além de estímulos se transformam em vestes e elementos de cena – estabeleceu a definição de figurinos e cenografia como uma tarefa da própria coreógrafa. Concebemos e coordenamos todos os aspectos relativos a estes itens, buscando, quando necessário, a assessoria criativa e técnica da figurinista Adriana Vaz e da costureira Ana Maria Vogelsanger.

Particularmente, nos processos criativos dos núcleos *Modelo de Branco* e *Modelo de Vermelho*, com os elementos utilizados nos laboratórios de criação, delineamos nossas

¹⁹ HOLANDA, Aurélio Buarque de. *op. cit.* p. 1.590.

idéias de vestes, mas se tornou necessário o uso de tecidos e recortes específicos para um acabamento adequado.

Composição da Trilha Sonora

Conforme relatamos anteriormente, convidamos um compositor²⁰ para a criação da trilha sonora. O processo de composição musical foi devidamente detalhado no item anterior. Diferentemente da figurinista, no entanto, refletindo a própria dinâmica do processo, o músico-compositor é um agente fundamental na realização da montagem que idealizamos.

Para sua realização, alguns aspectos da trilha musical deveriam ainda ser lapidados. Por exemplo, levando em conta a adaptação espacial e a iluminação do trabalho, definir os tempos de transição entre os núcleos coreográficos.

Em nosso caso, na apresentação do trabalho coreográfico seria bastante importante que o músico-compositor assumisse também a operação técnica do som. O fato de trabalharmos com a improvisação exige uma sintonia entre a intérprete e o operador da trilha, podendo haver momentos de adequações entre coreografia e música em cena.

Criação do Plano de Luz

O *estudo da cor*, mencionado anteriormente, trouxe como resultado um maior envolvimento e atenção para a definição do plano de luz na idealização da montagem cênica do nosso trabalho coreográfico.

Os efeitos da luz em cena podem alterar substancialmente as cores dos elementos utilizados, as quais são absolutamente fundamentais para a recepção do trabalho. Além disso, a iluminação pode atuar na delimitação das tonalidades de cada cor, nos diferentes momentos de cada coreografia e nas passagens entre elas.

²⁰ Luís Henrique Xavier, já apresentado anteriormente.

A iluminação está diretamente relacionada à criação de climas e atmosferas no espaço cênico. Em nosso caso, a escolha das cores como estímulo nos fez enveredar pelo estudo das dinâmicas, relacionadas ao *colorido* do movimento; em cada coreografia, delineamos um contexto dramático: qual o papel da iluminação na apresentação deste contexto?

A iluminação seria utilizada na organização espacial das ações no espaço cênico. Em nosso caso, planejávamos utilizá-la como instrumento de demarcação do espaço de cada coreografia dentro do espaço geral e ainda como o *guia* de apresentação de cada uma delas. Pensamos na possibilidade de cada coreografia ter literalmente uma iluminação própria, acionada no momento de sua execução e apagada no término da transição para a coreografia seguinte; apenas no final do espetáculo, os três espaços parciais seriam iluminados concomitantemente, formando uma unidade.

Realizamos um levantamento de fotos de espetáculos de dança e teatro que pudessem traduzir nossos desejos ao iluminador²¹ convidado a criar e executar o plano de luz, apresentado nos anexos desta dissertação.

Olhando para a nossa trajetória, verificamos que o contato com o iluminador aconteceu num momento bastante avançado do trabalho. As características do processo *CORPO VESTE COR* instauraram a necessidade de aprofundarmos conhecimentos nesta área; percebemos que teria sido extremamente rico integrar o iluminador no próprio percurso da criação coreográfica, procurando entender melhor qual a contribuição à iluminação na dança que fazemos.

Registro em Vídeo

Durante a fase final do processo criativo, integramos em nossa equipe a videomaker²² Tamara Ka, responsável pelo registro final de nosso trabalho coreográfico.

²¹ Roberto Agra é iluminador cênico formado no curso do CPT/SESC em 1993. Desde então, vem realizando trabalhos de iluminação pra dança e teatro.

O vídeo foi um instrumento importante para a própria revisão deste projeto de montagem, o que trataremos mais adiante.

Direção

Para tratar deste item, resgatamos novamente o esquema de *papéis, funções e tarefas* na criação coreográfica.

O trabalho coreográfico desenvolvido por um corpo que ao mesmo tempo é intérprete-criador-coreógrafo exige um diálogo com um *olho externo*. Este diálogo pode assumir diferentes características e, em nosso caso, a partir do processo criativo desenvolvido, percebemos mais claramente como ele deve acontecer.

O processo coreográfico desenvolvido encontra-se inserido em um contexto mais amplo – uma pesquisa de mestrado que, como resultado, deve apresentar não apenas uma obra, mas também uma reflexão sobre procedimentos e métodos de trabalho.

Esse nível de abrangência instaurou a necessidade de um domínio maior de todas as instâncias do processo criativo. A atuação como pesquisadora que faz e observa seu próprio fazer exige o desenvolvimento de uma postura analítica e crítica sobre cada passo dado. Esse tipo de envolvimento, por vezes, colocou bastante à prova a concentração e a entrega de nosso corpo-intérprete!

Tratando-se de uma dança-solo, nosso foco neste estudo não foi coreografar para outros corpos, nem dirigir o processo criativo de outros criadores. Reconhecer tal delimitação – dança-solo, na qual a criadora é também intérprete –, auxiliou-nos a diminuir nossas expectativas. Reconhecemos o quanto é difícil coreografar sem ter a perspectiva do *olho externo*, função normalmente reconhecida como *direção*.

²² Tamara Ka é videomaker e formada em psicologia. Trabalha há oito anos com grupos de teatro e dança, tanto registrando seus trabalhos, seus processos de criação, quanto produzindo vídeos que participam do espetáculo.

O que é uma direção? Ou melhor, o que vem a ser uma direção no tipo de dança que fazemos?

Pensamos que este papel pode ser ocupado por alguém que observa primeiramente o material que estamos criando, intenções e idéias por vezes apenas indicadas e não ainda desenvolvidas, articuladas. A direção realiza uma leitura, comenta sobre o que vê sendo executado; dialogando com o criador, pode lhe proporcionar um treinamento para um olhar mais distanciado de sua própria experiência cinestésica.

O *olhar externo* ou direção é de alguém treinado para perceber como um determinado material pode ser cênico ou não; é de alguém treinado para os códigos da encenação, podendo comentar aspectos da própria presença cênica do intérprete. A direção não envolve necessariamente um trabalho de autor e isto vem sendo provado em inúmeros trabalhos contemporâneos de dança, onde o diretor desenvolve uma assessoria ao criador/autor. As escolhas finais são definidas pelo criador/autor; o diretor auxilia na organização do material levantado no processo criativo e permite em sua atuação uma reciclagem da própria experiência investigativa envolvida na criação.

Inúmeros intérpretes/criadores trabalham com colaboradores. Raros são os casos em que se somam às funções de criação e interpretação também a de direção.

Para o desenvolvimento de nosso trabalho coreográfico, o papel de uma direção – nestes moldes – se fazia necessário. Dentro dessa perspectiva, ele não diferiu da atuação de um músico ou iluminador, pois também esses profissionais participaram da gestação e encenação do trabalho coreográfico. Eles foram interlocutores, também criadores, orientados por um elemento central, neste caso, a pesquisadora/coreógrafa.

Tal reflexão esteve bem presente no decorrer desta pesquisa; particularmente, neste processo, nossa orientadora cumpriu o papel de dirigir nosso trabalho dentro dos moldes aqui delineados.

IV.4. VÍDEO

“Coreologistas acreditam que o impacto visual da dança é melhor registrado em filme ou vídeo...”²³

O foco central de nossa pesquisa foi a sistematização dos procedimentos criativos acionados na poética *CORPO VESTE COR*, o que procuramos descrever e analisar nesta dissertação. Para *demonstrar* o trabalho coreográfico resultante deste processo, decidimos realizar um *video-registro* com o objetivo de oferecer ao leitor uma visualização da dança criada.

Existem inúmeras possibilidades de relacionar vídeo e dança. O vídeo pode ser usado como cenário de um espetáculo de dança. Um coreógrafo e um videomaker podem produzir um *video-dança*, o que envolve a criação de uma obra a partir do diálogo interlinguagens. Em nosso trabalho, o vídeo foi utilizado para o registro da dança. A realização do *video-registro* pode ser dirigida com diferentes propósitos: para o coreógrafo e/ou dançarinos analisarem o processo de criação ou o produto; para fins didáticos; para divulgação de um espetáculo; para uma comunicação de pesquisa etc.

*“...Um outro caminho seria o de não exatamente criar uma obra artística... mas, sim, estabelecer um olhar mais técnico, mais de estudo, para se saber o que aconteceu ali naquele momento... O vídeo também funciona como um terceiro olho, um outro olhar que tenta ver o trabalho de uma outra forma... Vejamos: o vídeo, como a gente o utilizou, teve um pouco este papel. Ele não é o espetáculo ao vivo, ele não está evidenciando o que a intérprete consegue fazer, todos os seus movimentos... mas, o que se está vendo é, fundamentalmente, como foi desenvolvido o conceito *CORPO VESTE COR*. O vídeo está mostrando quais os elementos que foram usados na pesquisa, qual*

²³ PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Choreology*. ex. mimeo. 1989, p. 18.

foi o resultado da dança em termos de intensidade, ritmo... Não é para mostrar 'puxa, que trabalho bonito em dança...', mas sim, por onde esta pesquisa passou."²⁴

Este depoimento traduz em parte os objetivos estabelecidos para a realização do vídeo: registrar os três núcleos coreográficos levando em conta alguns aspectos do projeto de montagem cênica. Realizamos alguns encontros com a videomaker, a qual assistiu e registrou uma série de ensaios anteriores à gravação; estes registros foram importantes para definirmos, conjuntamente, as diretrizes da realização do vídeo.

Estabelecemos um projeto inicial procurando proximidade do plano da montagem: realizar a gravação num espaço amplo, capaz de abrigar a apresentação das três coreografias em locais diferentes; execução do plano de luz específico para cada coreografia, procurando incluir as transições entre elas no decorrer da apresentação.

Por problemas de produção, basicamente falta de recursos financeiros²⁵, tivemos de reorientar este plano. O espaço encontrado para a gravação não preenchia todos os requisitos necessários; apesar de amplo, as paredes ao redor não eram adequadas como fundo. Com uma iluminação potente, seria possível minimizar essas deficiências, porém não conseguimos levantar recursos suficientes para a realização do plano criado pelo iluminador. E, mesmo que o equipamento fosse suficiente, o limite de utilização do espaço para a gravação era de 12 horas, o que tornaria inviável montar e desmontar toda a estrutura necessária.

Diante dessas condições, tivemos de potencializar os recursos da iluminação estabelecendo uma única área no espaço para a gravação das três coreografias. Ou seja, cada coreografia seria gravada no mesmo local que a anterior. Este fato causou certas mudanças na concepção original da montagem.

²⁴ Após a realização da gravação do vídeo, tivemos encontros com a videomaker para avaliar os resultados e planejar a edição do material. Nesta oportunidade, recolhemos este depoimento de Tamara Ka sobre o processo de trabalho desenvolvido.

²⁵ Contamos com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), no entanto, a verba destinada não alcançou as necessidades de todos os itens dessa produção.

É importante ressaltar que, como utilizamos a improvisação em cena, faz parte de nosso trabalho saber adaptá-lo às condições do espaço de apresentação. Tivemos de colocar esta adaptação em prática; executamos as coreografias em um espaço mais limitado do que o habitualmente utilizado, principalmente no núcleo *Modelo de Vermelho*, no qual ocorrem deslocamentos explosivos do corpo em diferentes direções. As transições entre as coreografias não puderam ser realizadas, pois isso exigiria que cada núcleo coreográfico tivesse uma área de iluminação em separado. Na verdade, nessas passagens a intérprete ficaria nua, realizando as transformações necessárias para iniciar a coreografia seguinte; esses momentos sempre foram trabalhados nos ensaios para acontecerem dentro do percurso da apresentação, o que envolveria uma iluminação bastante especial, quase uma penumbra, capaz de sugerir os contornos do corpo sem mostrar a nudez de forma explícita. No vídeo, infelizmente, esta “transição” entre os núcleos teve que ser eliminada dada as condições limitadas de espaço a que nos referimos.

No projeto de montagem salientamos que os elementos utilizados em cada coreografia apenas seriam vistos no final do espetáculo, quando as três áreas de apresentação estivessem iluminadas concomitantemente. Dentro das condições da gravação, isto não foi possível. Na tentativa de sugerir a proposta, deixamos os elementos de cada núcleo permanecerem no espaço ao final da gravação de cada coreografia, sinalizando que o trabalho como um todo envolvia um percurso. A disposição dos elementos teve de se limitar a uma área muito restrita, tornando difícil uma formulação plástica adequada, o que não nos agradou muito. Mas este acontecimento foi uma excelente forma de confirmação da necessidade de uma concepção cenográfica como a que idealizamos em nosso projeto de montagem.

Tratando especificamente do vídeo, a gravação foi realizada com duas câmeras: a câmera 1, operada por Tamara Ka, foi dirigida para captação de imagens num plano geral do trabalho; a câmera 2, operada por Aline Sasahara, foi dirigida para coletar os detalhes.

“...Câmera geral dá pouca noção ao espectador do que realmente está acontecendo, e a câmera dos detalhes dá pouca noção de onde as coisas estão acontecendo. Dentro de um olhar mais técnico é necessário ocorrer estes dois parâmetros: o como e o onde...”²⁶

Para salientar as características do tipo de dança que fazemos, a utilização de duas câmeras foi fundamental. A câmera 2 focalizou o espaço pessoal da dançarina; através das tomadas próximas, procurou captar nas imagens a gestualidade, as intenções do olhar, as qualidades do movimento e das ações no contato de cada parte do corpo com os elementos. A câmera 1, responsável pelo plano geral, foi fundamental para a captação das imagens construídas pela relação *corpo-elementos* no espaço. Além disso, as imagens registradas a partir desse plano permitem ao espectador perceber como o trabalho gestual se expande para o espaço geral.

“Existiam desenhos no chão. O preto era um desenho no chão. Existiam muitos eventos no chão: estar no chão, deitar no chão, elementos... Para que isto fosse visto, o melhor ângulo seria de cima...”²⁷

A câmera geral foi montada em um andaime para captar as imagens da dança de um prisma mais alto. Esta angulação atendeu perfeitamente à perspectiva de olhar que gostaríamos que o espectador tivesse para assistir ao núcleo *Modelo de Preto*; este posicionamento da câmera foi mantido para os demais núcleos por uma questão prática: não havia condições de montar e desmontar equipamentos. No entanto, consideramos bastante interessante a possibilidade dessa perspectiva de visão no todo do trabalho.

“O produto vídeo não tem por objetivo mostrar somente como a intérprete dança, mas, sim, outros aspectos de sua pesquisa; a gravação indica exatamente que o espaço não é um estúdio, nem um teatro convencional, ou seja, quais os elementos que a

²⁶ Depoimento de Tamara Ka.

²⁷ Depoimento de Tamara Ka.

coreógrafa deseja integrar ao trabalho coreográfico, apontando diretrizes da montagem. O vídeo é parte da pesquisa, por exemplo, da adaptação espacial... ”²⁸

Após a gravação, confirmamos ainda uma outra idéia para a montagem cênica. Sempre pensamos que o trabalho criado não deveria ser apresentado em palco, distante do espectador. A possibilidade de comparação entre as imagens das câmeras utilizadas fortaleceu a proposta de uma concepção cenográfica e espacial na qual o espectador possa ter uma certa liberdade de se aproximar e/ou circular ao redor do trabalho.

Na realização do vídeo, sentimos a falta da assessoria de um cenógrafo, que talvez pudesse ter sugerido soluções cenográficas acessíveis para a criação de um fundo que minimizasse a presença das paredes da sala utilizadas, já que não foi possível delimitar, integralmente, o espaço cênico pela luz.

Observamos que o registro em vídeo sugeriu toda uma reavaliação extremamente pertinente para a realização de uma montagem. E, nesse sentido, foram fundamentais as imagens captadas pela câmera 1.

Quanto aos aspectos sonoros, a captação da trilha ocorreu da melhor maneira possível; esta qualidade infelizmente não pôde acontecer na captação da voz da intérprete do núcleo *Modelo de Preto*. Para este tipo de gravação, seria necessário a colocação de um microfone direcional para captação da voz e um operador/assistente de som, o que foi descartado, pela ausência de recursos.

Quanto à luz, diante das condições de produção, consideramos que o trabalho realizado por Roberto Agra em parceria com Renato Pereira²⁹ concretizou aspectos importantes do plano idealizado na montagem. No vídeo, a luz sugere os climas e

²⁸ Depoimento de Tamara Ka.

²⁹ Para realizar a montagem do plano de luz deste vídeo, Roberto Agra convidou Renato Pereira. Este outro iluminador, além de trabalhar com Artes Cênicas, atua na área de Vídeo e TV. Atualmente é iluminador da Fundação Padre Anchieta-TV Cultura.

atmosferas que desejamos construir. Esses dois artistas realizaram um excelente trabalho criativo diante das limitações encontradas.

“...Deixando de lado problemas de recursos... olhando para o outro lado: como foi legal fazer o trabalho! Trabalhamos com câmeras superprofissionais e com uma equipe profissional de alto nível, e, claro, dentro de um esquema de produção independente, o que valeu foi a garra e a boa vontade de todos. Os profissionais envolvidos gostaram do trabalho, se esforçaram e pesquisaram. A gente se sentiu muito livre para pesquisar, experimentar. Se o resultado tem limites, agora temos chances de novos encaminhamentos. Abriu-se o trabalho para novas investidas...”³⁰

De fato, a condução da gravação do vídeo ocorreu de uma forma aberta, sem um planejamento rigidamente milimétrico, pois necessitávamos constantemente nos adaptar – coreógrafa e equipe – às condições de produção. Talvez essa abertura tenha sido uma forma construtiva de evidenciar os espaços vazios a serem trabalhados no desenvolvimento de uma montagem cênica. Da mesma forma, percebemos que muitos espaços foram preenchidos.

Nos roteiros coreográficos apresentados anteriormente, detalhamos os principais aspectos da movimentação de cada núcleo coreográfico; esses roteiros referem-se especificamente a apresentação que está registrada no vídeo.

A edição das imagens foi realizada pela coreógrafa em conjunto com a videomaker Tamara Ka. Priorizamos as imagens gravadas pela câmera 2 (detalhes), capazes de sugerir os aspectos mais marcantes da dança criada a partir do processo *CORPO VESTE COR*: a ênfase nas texturas do gesto, nas diferentes qualidades dramáticas trabalhadas na movimentação da *Modelo de Preto*, da *Modelo de Vermelho* e da *Modelo de Branco*. As imagens gerais da câmera 1 integram este *microuniverso* no

³⁰ Depoimento de Tamara Ka.

espaço que o cerca, permitindo a visualização dos desenhos e dos rastros deixados pelas relações da modelo com seus elementos.

V. DISCUSSÕES E CONCLUSÕES

*O que é um é dois. O que é dois forma três.
O que vive morrerá. O que morre nascerá.*
Clarissa Pinkola Estés

ALGO MAIS SOBRE AS CORES, AS VESTES, E A MODELO...

Na finalização da pesquisa, uma frase tornou-se recorrente em nossas anotações de trabalho: *a criação como um jogo cinético, plástico e dramático*. Na essência das improvisações, nas estratégias utilizadas para acionar a criação da dança, transitamos por estes três universos:

cinético: o gesto, as ações, os deslocamentos – o movimento

plástico: as cores, os panos-roupas

dramático: as intenções, os contextos, os subtextos, as
condutas, as falas (a voz)

Compreendemos que o universo poético e temático da dança que criamos é construído a partir desse jogo cinético, plástico e dramático.

Nossos trabalhos coreográficos anteriores raramente se apoiaram na pesquisa de um assunto ou tema para a criação da dança. O solo *Estátua* (1991) foi uma das exceções; partimos de uma imagem clara – um quadro –, somamos à pesquisa a observação das obras de Rodin, e traçamos uma história/roteiro a partir da qual se desenvolveu a investigação coreográfica. Mesmo nesse caso, no qual ordenamos previamente um material a ser trabalhado como dança, no processo criativo e no resultado final, vimo-nos distantes, em vários aspectos, do plano inicial.

Os espetáculos seguintes, dos quais participamos como criadora – *Triade* (1993), *Triade Op. Cit.* (1994) e *Guerdana* (1996)¹ – pautaram-se por uma abertura de significados; pensamos nessa abertura como espaço onde o espectador poderia se projetar e ler diferentes *mensagens*, se o seu desejo fosse encontrá-las.

Em várias etapas desse novo processo criativo, questionamos a postura anterior: não partir de uma temática clara; não fechar uma pesquisa iconográfica ou simbólica frente às cores; não realizar um detalhamento de figuras-modelos etc. Mas, mesmo assim, não conseguíamos pensar na criação a partir de uma delimitação ou roteirização preconcebida. Apostamos no levantamento de imagens, sensações, sentimentos a partir do contato corporal com os estímulos escolhidos – as cores, os panos e as roupas – como um caminho possível para o surgimento do *assunto* da dança.

No andamento da criação coreográfica, fomos reconhecendo um espaço vivo e permanente de articulação simbólica entre as cores, as vestes e a modelo. Não sabíamos como denominar essa instância de fomentação criativa: inconsciente? memória? subjetividade?

“Karnak não é World Music! Karnak é uma banda sem referência! Karnak é um templo! Em 92 conheci esse lugar, fica no Egito, na cidade de Luxor, e fiquei muito

¹ Esta coreografia foi apresentada no evento Movimentos de Dança/96, organizado pelo Sesc Consolação, em São Paulo. A coreógrafa e dançarina Renata Franco foi responsável pela concepção geral do trabalho; nossa participação foi como intérprete e coreógrafa.

impressionado com sua beleza e grandeza. Minha nova banda já tinha um nome, Karnak. As influências nordestinas, árabes, africanas e russas não são feitas pela pesquisa e sim pela intuição...”²

As palavras de Abujamra soaram de forma bastante familiar a nós. Uma ligação entre o que é do mundo, cultural, com o que é subjetivo, pessoal, fragmento. Quando falávamos do levantamento de imagens, lembranças, memórias no contato com as cores, procurávamos sugerir a idéia de relacionamento com o que é subjetivo, cultural e arquetípico³.

Na belíssima introdução do *Dicionário de Símbolos*, os autores Jean Chevalier e Alain Gheerbrant procuram refletir sobre o que é símbolo e pensamento simbólico, sinalizando que o objeto da reflexão não permite um conjunto de definições, mas sim um quadro de orientação:

“Pois um símbolo escapa a toda e qualquer definição. É próprio de sua natureza romper os limites estabelecidos e reunir os extremos numa visão... Este entrega-se e foge; à medida que se esclarece dissimula-se...”⁴

“Pois a percepção do símbolo é eminentemente pessoal, não apenas no sentido em que varia de acordo com cada indivíduo, mas também no sentido de que procede da pessoa como um todo. Ora, cada pessoa é, a um só tempo, conquistada e dádiva; ela participa da herança biofisiopsicológica de uma humanidade mil vezes milenar; é influenciada por diferenciações culturais e sociais próprias a seu meio imediato de desenvolvimento e, a tudo isso, acrescenta os frutos de uma experiência única e as

² Texto de André Abujamra – catálogo do CD *Karnak* (1996).

³ O conceito de arquétipo foi formulado ao longo da obra de C. G. Jung. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “Os arquétipos manifestam-se como estruturas psíquicas quase universais, inatas ou herdadas, como uma espécie de consciência coletiva; exprimem-se através de símbolos específicos, carregados de uma grande potência energética. Desempenham um papel motor e unificador considerável na evolução da personalidade” (Introdução, p. XIX).

⁴ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995, Introdução, p. XIII.

ansiedades da situação que vive no momento. O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem...”⁵

Selecionamos alguns fragmentos desse “Dicionário de Símbolos”, complementando este material com fragmentos de alguns outros autores que ofereceram-nos uma perspectiva de leitura simbólica do universo poético registrado nos cadernos de campo ao longo de nosso processo criativo. Devemos esclarecer que isto não caracteriza-se como uma análise semântica do trabalho coreográfico, o que apenas poderia ser feito a partir de um estudo detalhado da forma da dança.

COR

“O primeiro caráter do simbolismo das cores é sua universalidade, não só geográfica mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico etc. As interpretações podem variar. O vermelho, por exemplo, recebe diversas significações conforme as culturas. As cores permanecem, no entanto, sempre e sobretudo como fundamentos do pensamento simbólico.”⁶

PRETO

Sobre o preto, coletamos as seguintes referências em nossos cadernos de campo:

“...lembranças, memória, passado, profundidade, servidão, congelamento, morte, masculino, perda, terra...”

No *Dicionário de Símbolos*, encontramos:

⁵ *Idem*. p. IV

⁶ *Idem*. p. 275.

“*Cor oposta ao branco, o preto é seu igual em valor absoluto. Como o branco, pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática, enquanto limite tanto das cores quentes como das cores frias; segundo sua opacidade ou seu brilho, torna-se então a ausência ou soma das cores, sua negação ou síntese.*”⁷

“*...embaixo do mundo, o preto exprime passividade absoluta(...) estado de morte concluído(...) um luto sem esperanças(...) um nada sem possibilidades(...) diria Kandinsky...*”⁸

Mas “*... o subterrâneo da realidade aparente, é também o ventre da terra, onde se efetua a regeneração do mundo diurno...*”. Existe a idéia de que “*o preto reveste o ventre do mundo, onde, na grande escuridão geradora, opera o vermelho do fogo e do sangue, símbolo da força vital...*”⁹

“*Enquanto evocador do nada e do caos, isto é, da confusão e da desordem, o preto é a obscuridade das origens, precede a criação em todas as religiões...*” Relacionado, em geral, “*... à cor da Substância universal, da prima matéria, da indiferenciação primordial...*”, ao caos de onde tudo nascerá.¹⁰

“*Na sua influência sobre o psiquismo o preto dá uma impressão de opacidade, de espessura, de peso...*”¹¹

“*Cumpra, todavia, ter em mente que o tenebroso é o meio do germe e que o preto, C. G. Jung tão fortemente sublinhou, é o lugar das germinações; é a cor das origens, dos começos, das impregnações, das ocultações, na sua fase germinativa, anterior à explosão do nascimento...*”¹² Para Jung, o preto associado a sombra, é o lado

⁷ *Idem.* p. 740.

⁸ *Idem.* pp. 740-741.

⁹ *Idem.* p. 741.

¹⁰ *Idem.* p. 742-743.

¹¹ *Idem.* p. 743.

¹² *Idem.* p. 276.

obsuro que deve ser reconhecido e integrado no processo de autoconhecimento humano.

Numa visão como esta, a imagem da morte é relacionada à “*travessia noturna dos místicos...*” e “*...à promessa de uma vida renovada, assim como a noite contém a promessa da aurora...*”¹³

O preto aparece associado ao *yin* feminino, instintivo, terrestre e maternal.

VERMELHO

Em nossos registros de campo, encontramos:

“*...pulsção, ritmo, força vital, luta, conflito, exposição, coragem, ironia, deboche, sangue, sensualidade, tragédia, dilaceração, desespero, guerra, destroços, desfazer e refazer, sacrifício...*”

Do *Dicionário de Símbolos*, destacamos:

“*Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida; com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e cor de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro. O vermelho-claro, brilhante centripeto, é diurno, macho, tônico, incitando à ação... O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmeo, representa não a expressão, mas o mistério da vida... Um seduz, encoraja, provoca (...) o outro alerta, detém, incita à vigilância...*”¹⁴

¹³ *Idem.* p. 743.

¹⁴ *Idem.* p. 944.

No vermelho noturno, idéia de digestão, amadurecimento, a regeneração ou geração do homem e da obra. Sagrado e secreto... mistério vital escondido... É a cor da alma, da libido, a do coração.¹⁵

*“Porque está é, com efeito, a ambivalência deste vermelho-sangue profundo: escondido, ele é condição da vida. Espalhado, significa a morte...”*¹⁶

O vermelho vivo, diurno, solar, centrípeto... é a imagem da força impulsiva, da juventude, da saúde. E, neste sentido, encarnando o arrebatamento e o ardor, é a cor guerreira (...) perpetuamente, é o lugar da batalha – ou da dialética – entre polaridades, céu e terra, por exemplo.¹⁷

*“...essa ambivalência de onde provém todo o poder de fascinação da cor vermelha, que leva em si, intimamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão...”*¹⁸

Para a alquimia ocidental e a chinesa e para o hermetismo islâmico, o vermelho está ainda associado ao acesso aos grandes mistérios, e à saída da condição individual...¹⁹

BRANCO

Sobre o branco, registramos:

*“...nada, depósito de almas, suporte, velhice-juventude-nascimento, casulo-proteção, ossos, ar, água-frescor-banho, vôo, anjo, novo...”*²⁰

Do *Dicionário de Símbolos*, selecionamos:

¹⁵ *Idem.* p. 944.

¹⁶ *Idem.* p. 944.

¹⁷ *Idem.* p. 945.

¹⁸ *Idem.* p. 946.

¹⁹ *Idem.* p. 946.

²⁰ Observação registrada no *caderno de campo*.

*“Absoluto – e não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante –, ele significa ora ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal(...) Mas o término da vida diurna – o momento da morte – é também um momento transitório situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início. O branco – candidus – é a cor do candidato, daquele que vai mudar de condição...”*²¹

Nas mais diferentes culturas o branco é associado aos pontos cardeais Leste e Oeste, nos quais o sol nasce e morre todos os dias. *“O branco do oeste, branco fosco da morte, que absorve o ser e o introduz ao mundo lunar, frio, fêmea. Conduz à ausência, ao vazio noturno, ao desaparecimento da consciência...”*²² O branco do Leste é relacionado ao retorno, à alvorada. Esses dois brancos estão vazios *“...suspensos entre ausência e presença, entre Lua e Sol, entre as duas faces do sagrado...”*²³

*“...o branco produz em nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto(...) Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas(...) É um nada pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo...”*²⁴

No contraponto, sob o aspecto nefasto, é ausência de sangue e de vida... cor das almas. *“O branco, cor iniciadora, passa a ser, em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que delumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa ...”*²⁵

Cor de passagem, dos ritos de passagem através dos quais ocorrem as mutações do ser em toda a iniciação: morte e renascimento.

²¹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *op. cit.* p. 141.

²² *Idem.* p. 142.

²³ *Idem.* p. 142.

²⁴ *Idem.* p. 142.

²⁵ *Idem.* p. 144.

SOBRE A RECORRÊNCIA DO PRETO, VERMELHO E BRANCO

*“Pesquisa antropológica feita por Brent e Paul Kay indica que os nomes das cores não ocorrem em seleção arbitrária. A nomenclatura mais elementar distingue apenas entre obscuridade e claridade e todas as cores são classificadas segundo esta simples dicotomia. Quando uma língua contém o nome de uma terceira cor, é sempre o vermelho...”*²⁶

Povos de diferentes culturas estabeleceram suas escalas relacionando determinadas cores às etapas do processo de evolução espiritual e/ou às fases de transformação do ser humano. No verbete “Cor” do *Dicionário de Símbolos*, verificamos nas escalas a recorrência das cores preto, vermelho e branco. Segundo a alquimia, numa ordem ascendente, o preto está relacionado à matéria, ao oculto, ao pecado e à penitência; o branco ao mercúrio, à inocência, à iluminação, à felicidade; o vermelho, ao enxofre, ao sangue, à paixão, à sublimação.²⁷ Para os dervixes rodopiantes, a escala é iniciada no branco, passa pelo vermelho, antes de chegar à última cor, o preto, como soma de todas as cores.

INTEGRANDO AS CORES E O UNIVERSO FEMININO

Descrevemos em nosso roteiro geral: “Modelo de Preto, Modelo de Vermelho e Modelo de Branco, esta é a ordem de apresentação dos três núcleos coreográficos. A movimentação da modelo é construída diferenciadamente a cada contexto cromático, revelando aspectos do universo feminino. Cada núcleo coreográfico tem independência entre si, mas quando apresentado separadamente atesta um estado de ânimo apenas, um contexto dramático ‘em si’. Quando reunidos, os três núcleos levam para a direção que desejamos: *idéia de ciclo, de percurso, de transformação entre estados e fases da existência humana*”.

²⁶ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo, Pioneira/Edusp (co-edição), 1980, p. 322.

²⁷ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *op. cit.* p. 280.



E. Munch "A Dança da Vida"

Trabalhamos a *modelo* como uma dimensão feminina pautada pela ação de *se dar a ver*. No decorrer da criação, através desta função primordial da *modelo*, procuramos expressar aspectos da condição e do universo feminino relacionando-os às diferentes cores e vestes. O *se dar a ver* foi tratado como *um estar no mundo*: no preto, esse mundo era interno, profundo, sombrio e saudoso; no vermelho, externo, social, competitivo, agressivo, doloroso, exposto; no branco, transcendente, onírico, espiritual, amoroso.

Nosso contato com a abordagem do universo feminino foi inspirado pela leitura do livro *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estés²⁸, uma analista junguiana e contadora de histórias. Neste livro, a partir de mitos, lendas e contos de fadas, a autora sugere que a mulher pode se ligar novamente aos atributos saudáveis e instintivos do arquétipo da mulher selvagem. Para nós, essas inúmeras histórias parecem estar interligadas por um tema recorrente: a possibilidade constante e essencial da transformação. E, mais uma vez, encontramos menções às cores *preto*, *vermelho* e *branco*, sinalizando plasticamente as etapas e os ciclos de transformação feminina.

“Vasalisa” é um conto russo que trata da iniciação de uma mulher. Clarissa Pinkola Estés resgata esse conto, dissecando-o a partir das várias tarefas que Vasalisa, a protagonista do conto, deve realizar em sua jornada. A sétima tarefa é “*perguntar sobre os mistérios*”; nesse trecho, encontramos:

“Vasalisa pergunta sobre os homens a cavalo que viu enquanto procurava o caminho até o casebre de Baba Yaga; o homem de branco no cavalo branco, o de vermelho no cavalo vermelho e o de negro no cavalo negro. A Yaga, como Deméter, é uma velha deusa mãe-de-cavalos, associada à força da égua, bem como à sua fecundidade... Mas não é só isso.

Os cavaleiros de negro, de vermelho e de branco simbolizam as antigas cores associadas ao nascimento, à vida e à morte. Essas cores também representam velhas idéias de descida, morte e renascimento – o negro significando a dissolução de antigos

²⁸ ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

*valores; o vermelho, o sacrifício de ilusões mantidas anteriormente; e o branco, a nova luz, o novo conhecimento que deriva de ter vivenciado as duas primeiras cores...*²⁹

Na página seguinte a autora observa que além dos cavaleiros da história, tanto Vasalisa quanto a boneca que a acompanha nessa jornada estão vestidas de vermelho, preto e branco.

VESTE

Falamos das vestes como uma configuração que conduz a condutas e ações. Por extensão, à criação das figuras-personagens.

Este é um dos verbetes do *Dicionário de Símbolos* no qual encontramos:

*“A roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto, o símbolo pode transformar-se num simples sinal destruidor da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade...”*³⁰

O verbete trata ainda das associações entre a veste e os ritos de passagem do ser humano. No decorrer do texto, o assunto *veste* traz o tema *nudez*. A veste revela aspectos do homem? Ou este se revela pela nudez? Quanto aos aspectos simbólicos de cada veste, sempre se faz presente uma forte associação com as cores, além do desenho e formato das roupas.

“A roupa – própria do homem, já que nenhum outro animal a usa – é um dos primeiros indícios de uma consciência da nudez, de uma consciência de si mesmo, da

²⁹ *Idem.* p.132-133.

³⁰ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *op. cit.* p. 947.

consciência moral. É também reveladora de certos aspectos da personalidade, em especial do seu caráter influenciável (moda) e do seu desejo de influenciar”.³¹

Quando tratamos da inspiração poética na criação, dissemos que ela era uma inspiração bruta. Perguntamo-nos o que seria aquele vago universo: cores, panos-roupas e uma modelo. Partimos desta amplitude e abertura de referências para chegarmos ao delineamento de um universo temático. Na verdade, a temática da dança foi sendo desenvolvida juntamente com a forma da dança. Identificamos um percurso nesta construção: *cores / vestes / situações plásticas / figuras / personagens / cenas / roteiro*.

A sistematização dos procedimentos criativos trouxe como resultado uma nova dimensão da relação *CORPO VESTE COR* : a partir dessa intersecção criamos concomitantemente uma matéria (*subject matter*) e uma forma de dança (coreografia).

Sentimos que uma porta foi aberta. Consideramos que os procedimentos envolvidos no processo *CORPO VESTE COR* ativam o surgimento de conteúdos simbólicos. Percebemos uma necessidade de prosseguir nesse caminho, considerando a relação entre a elaboração criativa e o pensamento simbólico.

RESGATANDO ELOS

No capítulo I falamos da pesquisa desenvolvida por Louise Steinman. Dissemos que seu estudo dividia os performers contemporâneos segundo a relação que eles estabelecem com o corpo nos seus procedimentos criativos: corpo investigado como casa, como personagem, como visionário, como possibilidade de vivência do inesperado e como contador de histórias.

³¹ *Idem*. p. 949.

Segundo a autora, a chave desta relações é o intérprete-coreógrafo entrar em contato com sua unidade corpo/mente. Seja qual for a opção do criador - enveredar-se pelo inconsciente, pelo mundo dos sonhos, de suas memórias - percebemos que a autora procura sugerir que, deste contato com a individualidade, ecoam questões coletivas, oriundas de uma história social, cultural pois o corpo é um lugar de registros.

Quando contextualizamos nossa formação como dançarina e coreógrafa, revelamos algumas das influências estéticas que recebemos. Dissemos também que habitamos um terreno de conjunções.

Do mestre Klauss Vianna herdamos a estratégia de investir na propriocepção corporal como caminho de criação do gesto. Aprendemos a penetrar as camadas mais profundas do corpo, procurando conhecê-lo como lugar onde se processa a alquimia das expressões humanas.

Da trajetória junto aos seguidores de Rudolf Laban, identificamos nossa proximidade com a dança expressionista que, por sua vez, também influenciou os percussores da dança Butoh. Perseguimos com curiosidade este tipo de dança; nos diferentes butohs³², identificamos o corpo do dançarino como espaço de intersecção plástica entre gesto e vestimentas ou entre gesto e pinturas corporais. Nos espetáculos de Kasuo Ohno, Anzu Furukawa, Kalota Ikeda verificamos esta congruência, gerando o surgimento de figuras que parecem ter saído de universos profundos, mitológicos, arquetípicos, simbólicos.

Ao longo de nossa pesquisa, o uso da terminologia *figura/personagem* - como combinação de dois termos - nos pareceu a mais adequada para considerar a articulação corpo/veste. A idéia de *figura* se caracteriza por uma certa indefinição e estranhamento, ou seja, a combinação dos gestos e das vestes sugere idéias vagas quanto à uma possível contextualização: quem é, o que teria dizer, de onde vem, etc. A idéia de *personagem*

³² Antônio Pinto Ribeiro salienta que "... não há um Butô, , há Butôs". (1994, p.58)

traz maior definição e contexto; são mais identificáveis como *seres* que mesmo quando apresentados num fragmento de tempo, remetem a possibilidade de se identificarem pequenos enredos dramáticos - fragmentos de histórias identificáveis como assuntos da cotidianidade humana. Para nós, o trânsito entre esses dois universos é um traço peculiar à uma forma de articulação da dança-teatro.

De fato, não elegemos uma estética coreográfica a ser seguida no desenvolvimento de nossa pesquisa; tratamos primeiramente de reconhecer alguns traços proeminentes de suas características, elaboradas até aqui de forma mais intuitiva.

Considerando o trabalho resultante do processo *CORPO VESTE COR* podemos dizer que a característica básica da estética coreográfica é a ênfase na exploração plástica do corpo. Por um lado, a escolha das cores e dos elementos panos-roupas, levou-nos a investigação das *texturas* do gesto. A partir da idéia de resgatar a ação básica que define *a modelo - o se dar a ver* - exploramos os percursos do movimento na espacialidade corporal. Nas figuras-personagens criadas, a plasticidade construída é uma intersecção da gestualidade, das cores e das vestes no próprio corpo. No espaço geral, configurou-se uma especificidade cenográfica: elementos plásticos dinamicamente ordenados pelo movimento.

Como nas discussões finais de uma pesquisa olhamos para o futuro, resolvemos trazer novamente, considerações do crítico de dança, Antônio Pinto Ribeiro, que formulou em palavras algo que seguiremos procurando desenvolver a partir da compreensão que tivemos a respeito de nossa poética criativa.

Teria valido a pena ler A “*dança temporariamente contemporânea*”, apenas pelo artigo “*De manhã, os primeiros gestos de C.*” (pp. 23 à 26). É difícil sintetizar suas colocações diante da profundidade e singularidade da reflexão mas, além de sugerirmos ao leitor que procure um exemplar deste livro, podemos dizer que o autor discute um novo “método” de exploração do gesto.

“Da gestualidade anterior à idéia de composição e de representação, produzida pelo corpo do bailarino, como modelo de intimidade, surge um novo espetáculo de dança... Tenho por referência actual a imagem de um par que pela primeira vez dança, num baile ou num salão de dança” (p.26).

Quando mergulhamos fundo e temos a chance de observar muito de perto nosso próprio trabalho, a vertigem de sucumbir às limitações torna-se ansiolítica! O que não nos deixa desistir são as descobertas, ou melhor, novos desejos que passam a ser formulados e encaminham-nos para a sensação de um futuro.

Começamos nossas discussões/conclusões trazendo parte desses desejos: reconhecer a necessidade de aprofundarmos nossos conhecimentos sobre pensamento simbólico. Depois falamos de uma percepção mais ampliada sobre a congruência de influências em nossa dança. E, agora estávamos falando do gesto. Esses três aspectos formam uma unidade, que não foi o estandarte da pesquisa mas, que saiu fortalecida: desejamos mais e mais criar danças, investigando o gesto, com consciência das suas características estéticas e seus lastros poéticos com o universo simbólico.

PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS

Visualizando as palavras-chave que permitiram a descrição e análise do processo criativo *CORPO VESTE COR* reconhecemos um sistema ou método de trabalho: como criamos.

Nas bases da criação, começamos com a **inspiração bruta**, aquele momento vago e intuitivo, aberto, quando as idéias circulam e surgem imagens. Na escolha das **cores e elementos** (panos-roupas), delimitamos os estímulos principais da criação gestual e temática da dança. A **tradução corporal** é a constante reflexão sobre a relação entre idéias/imagens/sentimentos e o que está sendo feito de fato no corpo, na investigação do

movimento; esta se relaciona às definições e escolhas dos eixos de investigação da estética gestual. A **preparação corporal** é o que permite que o processo de criação aconteça; é através dela que treinamos e investigamos a relação execução-criação. A **improvisação** é o procedimento básico através do qual levantamos, exploramos e desenvolvemos a própria coreografia.

A **formulação coreográfica** marca o início da formatação do trabalho criativo, é o momento em que voltamos nossa atenção para articular e lapidar a matéria criativa elaborada e desenvolvida ao longo do processo. Essa é a fase de composição da trilha, momento em que a dança passa por um redimensionamento pois irá entrar em diálogo com a música, um outro componente. A **articulação do roteiro geral** expressa a visualização de um todo: o roteiro sintetiza a abordagem coreográfica e os conteúdos temáticos. A **montagem cênica** é a última etapa, quando procuramos uma visão de conjunto: como trabalhar as relações intercomponentes estabelecidas nas coreografias no espaço cênico da apresentação. É um trabalho de equipe, de diálogo, de interações, revisões e adaptações.

A sistematização de um processo criativo é algo valioso. De fato, saímos enriquecidos com este resultado, com uma sensação de maior apropriação, e portanto, possibilidade de aprofundamento, expansão, aprimoramento e mudança em nossa prática artística. Mas, durante todo o processo de desenvolvimento da pesquisa, refletimos profundamente sobre sua validade para a comunidade em que nos encontramos inseridos.

Na fase final desta pesquisa ministramos alguns workshops e cursos nas áreas de improvisação e criação coreográfica, tendo a oportunidade de compartilhar alguns dos resultados alcançados. A partir do retorno dessas experiências, alcançamos uma certa quietude: recolhemos um material sobre o *processo criativo da dança* que fazia sentido a outros dançarinos, independentemente de suas referências estéticas.

O material a que estamos nos referindo são as ferramentas que instrumentalizaram nosso estudo: a Coreologia, as fases da criatividade segundo Kneller e as contribuições de Smith-Artaud sobre composição coreográfica.

Para nós, uma das colocações mais importantes de Smith-Artaud, é o questionamento do modelo educacional que enfatiza o ato de dançar, dando menor atenção ao estudo da composição coreográfica³³. Segundo a autora, o tipo de dança bastante utilizado na educação entre 1945 e 1975 estava baseado nos estudos de Rudolf Laban e privilegiava a experiência do movimento, dando maior importância ao processo do que à realização de um produto artístico. Por outro lado, o aprendizado da composição ficou relegado às oportunidades de trabalho dos dançarinos com coreógrafos mais experientes.

Como já dissemos, sabíamos da ausência do estudo orientado da composição coreográfica em nossa formação; vivenciamos muito a prática da improvisação, desenvolvendo inúmeros recursos para estimular a criatividade do movimento, para fazer emergir um repertório, mas a experiência de selecioná-lo, refiná-lo e torná-lo uma síntese – uma coreografia – foi orientada muito mais pela intuição, pela troca de experiências com outros criadores em alguns workshops e pela apreciação de outros trabalhos coreográficos.

Hoje, diferentemente do momento em que iniciamos nossa formação em dança, cursos de improvisação e criação coreográfica tornaram-se mais presentes em algumas escolas e estúdios de dança; nas mostras locais, nacionais e internacionais de dança, florescem os workshops sobre *processo de criação*. Neste caso, estamos nos referindo aos espaços de ensino da dança externos às universidades e tomando por base a realidade da cidade em que atuamos: São Paulo.

Em geral, estes cursos são oferecidos por algum coreógrafo, ou seja, estão formulados como apresentação da sistematização dos procedimentos do artista, da estética

³³SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *Dance composition. A practical guide for teachers*. 2ª ed. London, A & C Black, 1992, p. 7.

com a qual ele está identificado. Este tipo de formação é fundamental pois constitui-se um espaço de troca e aprendizado prático de “jeitos de se criar danças”.

Mas observamos também a necessidade de que o ensino da composição coreográfica possa se constituir como disciplina na qual coreógrafos e estudantes da arte de compor danças aprendam a pensar seu ofício a partir de referências mais gerais, conceitos. Saber nominar os componentes da dança, os elementos constitutivos do meio criador, as etapas de criação, etc., é um passo importante para que tenhamos compreensão das características de cada poética coreográfica.

Pensamos que seria extremamente rico se que cada coreógrafo fosse capaz de contextualizar seu fazer coreográfico, localizando suas particularidades dentro dos aspectos gerais e recorrentes do *medium* da dança. Isto não é importante apenas para a transmissão de conhecimentos – a formação de professores – mas também para que cada criador possa se apropriar com maior consciência dos seus procedimentos inventivos.

Levando em conta os resultados obtidos nesta pesquisa, gostaríamos de arrolar ainda, algumas reflexões sobre *criação coreográfica* dentro de uma perspectiva pedagógica.

Pelo prisma das *fases da criatividade*, os processos artísticos têm características regulares, a partir das quais encontramos referências para verificar como cada artista estabelece suas singularidades no ato criador.

Um criador-intérprete de Contato Improvisação *prepara* seu corpo, investe no desenvolvimento técnico-criativo ao máximo, pois a criação da dança ocorre no momento da apresentação, em que se observa a congruência e simultaneidade das etapas de *apreensão*, *iluminação* e *verificação* no decorrer da própria performance.

Um coreógrafo de dança-teatro pode partir de improvisações, de um momento de entrega à ação do inconsciente – *incubação* – para localizar um tema, uma idéia; para

desenvolvê-la, realiza um novo processo de improvisações. Pode ser que apenas no processo de *lapidação* das seqüências-cenas criadas ocorra um *insight* que faça a ligação entre partes e a resolução integral da obra.

Coreografar – como um fenômeno de invenção – envolve diferentes etapas. Em nosso processo criativo indexamos: levantamento, exploração, desenvolvimento, organização, articulação, lapidação e síntese. A visualização dessas etapas facilitou a reflexão sobre os procedimentos: o que estamos fazendo a cada momento da criação.

Para nós, tornou-se bastante significativo compreender o papel do registro da dança no processo de criação coreográfica. Quanto mais se tornam públicos os procedimentos utilizados pelos coreógrafos, é possível verificar maneiras particulares, inusitadas às vezes, de *armazenar* o que está se criando e, conseqüentemente, o como se está criando.

Cada criador, além dos procedimentos específicos e fundamentais de trabalhar com a memória e o registro da matéria da dança no corpo (no seu ou no de seus intérpretes), pode anotar e registrar idéias, recortar e colar fotos e imagens associadas com estas idéias, fotografar e filmar seqüências de movimento, desenhar mapas e esquemas de utilização do espaço etc.

Esses rastros da criação são importantes dados para os pesquisadores interessados em estudar “como se faz dança”. Para aqueles que fazem dança, reconhecer o valor e a lógica no uso destes instrumentos é fundamental; significa compreender que a pesquisa estética representa uma forma elaborada de saber, na qual cada ação tem sua função no fazer do todo artístico.

Sem dúvida, escolher e planejar as formas de registro num processo criativo torna-se fundamental para aqueles que não trabalham com a composição coreográfica a partir de “gramáticas” reconhecidas (códigos). Como já dissemos, nesse caso a própria memória corporal (como resgatar o que se criou) torna-se um ponto de atenção.

Percebemos, por exemplo, que nossa via de registro corporal apóia-se em um tripé: no registro escrito, nas várias anotações que descrevem os roteiros coreográficos; no uso de sonoridades vocais/rítmicas, elementos que, quando são emitidos ao mesmo tempo que o movimento, estimulam o resgate imediato da movimentação, pois foram fundamentais na gestação da mesma; e na preparação corporal específica de cada estrutura coreográfica, neste caso, ordenada a partir dos principais temas corporais e intenções dramáticas presentes no contexto coreográfico.

Segundo a Coreologia, coreografar envolve a criação do movimento dentro de um contexto mais amplo, o *medium* da dança. O espetáculo de dança é um fenômeno estético intercomponentes, envolvendo relações e arranjos entre movimento, dançarino, elementos aurais e entorno visual.

Por isso, além da *imaginação e intuição*, do *conhecimento do movimento* e dos *métodos de construção coreográfica*, da *familiaridade do conhecimento da forma no contexto estético*, propostas oferecidas por Smith-Artaud, observamos a necessidade de acrescentar nestas indicações mais um campo de estudo: as relações intercomponentes. A formação do coreógrafo deve envolver o estudo de outras linguagens artísticas – música, cenografia, iluminação, vídeo etc. – dentro da perspectiva da interdisciplinariedade e intertextualidade.

Neste sentido, há algo de específico no processo *CORPO VESTE COR* que queremos destacar. Chamamos atenção para o uso de alguns estímulos visuais-táteis na criação coreográfica, as cores e os panos-roupas, levantando possibilidades de como eles podem ativar a criatividade do movimento. Em nosso caso, os próprios estímulos tornaram-se componentes da dança, o que instaurou novas reflexões.

Conceitualmente, pareceu-nos significativo diferenciar o que significa falar em estímulos e componentes na criação coreográfica. Um *estímulo* é algo que pode ser usado pelo coreógrafo durante o processo de criação, podendo ou não ser utilizado no resultado

final - na coreografia. Qualquer estímulo incorporado numa coreografia passa a condição de elemento constitutivo da obra, um *componente* desta dança.

MESTRADO EM ARTES

O processo desta pesquisa foi marcado pela busca incessante da articulação mais confortável possível entre o fazer e o pensar a dança. Quando falamos confortável, queremos ressaltar aspectos de harmonia e aconchego de procedimentos: onde existe a maior soma e, portanto, sensação de unidade.

Fazer dança e refletir sobre a dança que se faz são dois reinos que envolvem a criatividade humana, mas que exigem *veículos* diferenciados de expressão e comunicação.

No fazer, através da Coreologia, verificamos as possibilidades básicas de utilização de um arcabouço analítico que nasceu da observação do movimento e da dança feita por um bailarino – Rudolf Laban. Observamos um casamento feliz do fazer/refletir no trabalho artesanal do intérprete-coreógrafo. Localizar, analisar, escolher, delimitar, nominar aspectos do movimento tornaram-se ações mais acessíveis no cotidiano do processo de criação, e por extensão nas oportunidades de diálogos sobre dança com outros coreógrafos e também com alunos da área de composição coreográfica.

Resgatando o percurso desenvolvido na realização de nossas disciplinas acadêmicas, observamos a tentativa de articulação de um *mestrado em artes* como espaço acadêmico do fazer/refletir arte. Verificamos nesse caminho que a ponte entre o científico/artístico, ou teórico/prático, é um propósito ainda em construção. Assim, percebemos que muitas das problemáticas que se colocaram no desenvolvimento de nossa pesquisa não são particulares, mas refletem o contexto em que estamos inseridos.

O diálogo prática/teoria significa admitir que no fazer da dança existem recorrências que são dadas pelas características da própria linguagem. Alguns estudiosos, dentre os quais destacamos Valerie Preston-Dunlop, vêm se debruçando sobre a dança procurando desenvolver métodos de análise capazes de serem utilizados por aqueles que fazem dança; este propósito confere ao fazer da dança a instância de articulação de um saber, retirando-a da condição de linguagem *inexplicável e inefável*.

Utilizar-se de métodos desenvolvidos e testados não significa empobrecer a investigação de uma metodologia própria de criação. Os métodos de análise são instrumentos de abordagem das características gerais da dança. Por sua vez, o criador pode utilizá-los para compreender e explorar sua abordagem estética na arte de coreografar, percebendo seu próprio fazer se constituindo, a partir da lógica de seus procedimentos inventivos. Métodos de análise não são bússolas de criação. A criação podem envolver a utilização de métodos reconhecidos de análise, que por sua vez podem ser problematizados, singularizados e, por que não, enriquecidos na própria aplicação de cada pesquisador.

Neste momento, estamos nos apropriando dessa reflexão. No processo de desenvolvimento de nossa pesquisa, no afã de procurar nossas particularidades artísticas, por vezes resistimos, ou melhor, tivemos dificuldades em compreender esta instância de articulação prático-teórica. Na verdade, estamos verificando agora de que maneira nosso trabalho pode ser enriquecido a partir de uma atitude analítica, que colabora com seu desenvolvimento. Enquanto não sentimos na prática de improvisações e experimentações a possibilidade de utilização de tais recursos, fica difícil querer aplicá-los.

No aprendizado de uma técnica de dança, somente ao longo de muitas aulas e anos de trabalho interiorizamos os princípios; o mesmo ocorre com a utilização da Coreologia no fazer coreográfico. Se na formação do coreógrafo a ponte teoria-prática está ausente, tal atitude só pode ser incorporada aos poucos, e no próprio fazer coreográfico. Quando a atitude analítica é vivenciada apenas em separado, o que pode ocorrer é um bloqueio do

fluxo criativo, pois o criador não consegue sair da posição de crítico, em vez de usar suas informações dentro do próprio *medium* da dança.

Para ilustrar a idéia de integração fazer/refletir/fazer, utilizarei as palavras do crítico de dança Antônio Pinto Ribeiro, ao comentar sobre um programa de TV (*Retracing Steps*) que conta com a participação da quinta geração da dança pós-moderna norte-americana: “(...) é a capacidade, a tradição dos coreógrafos americanos de serem capazes de elaborar um discurso acerca do seu próprio trabalho (...) Tal situação, conseqüência também do fato de a maioria destes coreógrafos conciliarem a sua prática de criadores com a de professores (por questões econômicas, mas também de estudo e de experimentação), não é só relativa ao uso das técnicas, mas também da linguagem coreográfica e das pedagogias experimentais que estão aliadas às suas investigações coreográficas”.³⁴

UM GRÃO DE AREIA

Neste momento de finalização da dissertação gostaríamos de dar um testemunho mais pessoal sobre o trabalho desenvolvido.

Para nós, a realização deste mestrado em artes tornou-se uma valiosa oportunidade de integrar toda nossa trajetória de formação e produção artística, que se caracterizou pela fragmentação e por uma busca intuitiva de referências.

Na elaboração desta dissertação, passamos por momentos bem difíceis. Chegamos a pensar que a artista não sobreviveria a tantas reflexões, a tantas horas no computador. Mas, durante o andamento do trabalho, percebemos que a sobrevivência resgata-nos para novas formas de vida. Apenas iremos nos apropriar dos conhecimentos obtidos ao longo do tempo.

³⁴ RIBEIRO, Antônio Pinto. *op. cit.* p. 77.

Nosso espírito mercuriano³⁵ sempre nos impulsionou para um certo tipo de encruzilhada: partir do contato com fraquezas, dúvidas, questões, e a partir daí, ir edificando um trabalho. Procuramos usar nossas próprias limitações, como estímulo para formular perguntas.

Nossos pais chegaram ao Brasil nos anos 50. Quando nosso pai começou a atender os fregueses do bar em que trabalhava, ele não sabia que “*um mamão*” não era “*uma mão*”. Uma vez, nossa mãe trouxe da feira um abacaxi para colocar num vaso porque achou que era uma linda planta. Talvez, por causa destas pequenas situações de contrastes culturais e adaptações, como filha de imigrantes crescemos aprendendo a respeitar as diferenças, a edificar mesmo quando o ambiente inicialmente parece inóspito e instável.

Quando escolhemos “um mandamento” de Jorge Luis Borges para abrir este trabalho, pensamos exatamente na idéia de que por mais efêmera que seja nossa singularidade inventiva, devemos desenvolvê-la como forma de conhecimento, investigação e porque não, amor ao mundo em que vivemos.

³⁵ Segundo o dicionário de símbolos “*Mercurio...tinha o ofício de mensageiro. Vale dizer que Mercurio é essencialmente um principio de ligação, de intercâmbios, de movimento e de adaptação*”. (p.606)

ANEXO 1

Neste anexo, apresentamos o plano de luz idealizado por Roberto Agra para o projeto da montagem cênica do trabalho coreográfico CORPO VESTE COR. Além do desenho gráfico deste plano, incluímos também um texto elaborado por Agra, onde o iluminador apresenta suas idéias para a concepção do referido plano.

MODELO EM COR

COR É LUZ.. COR É SENSAÇÃO, INCLUSIVE PELA SUA AUSÊNCIA. A VISIBILIDADE DE UM CORPO DEPENDE DA QUANTIDADE E DA QUALIDADE DA LUZ QUE ELE POSSA REFLETIR. UM CORPO EM MOVIMENTO TAMBÉM É COREOGRAFIA DE LUZ.

MOVIMENTO QUE PELA ORIGEM SERIA PARADOXAL NO TRABALHO DE ANA TERRA : A POSE DE UMA MODELO EM UM ATELIÊ. APENAS A CONSTÂNCIA DA VELOCIDADE DA LUZ PODE NOS DAR A ILUSÃO DE QUE ALGO ESTEJA ABSOLUTAMENTE IMÓVEL, JÁ QUE A QUALIDADE DA LUZ REFLETIDA MUDA INCESSANTEMENTE.

QUALIDADES DIFERENTES DO MOVIMENTO: O PRETO, O VERMELHO, O BRANCO. NO PROJETO DE LUZ TENTAMOS TRADUZIR-LOS EM CLARO-ESCURO PARA O PRETO, EM SATURAÇÃO DE COR PARA O VERMELHO E A PRÓPRIA LUZ ENQUANTO VOLUME PARA O BRANCO.

PRETO

UM CONJUNTO DE REFLETORES ELIPSOIDAIIS DESENHA LUZ E SOMBRAS BEM DEFINIDAS NO INÍCIO DA COREOGRAFIA. A SEGUIR OS CLAROS E ESCUROS VÃO SE MARCANDO NÃO MAIS PELA LUZ ENTRECORTADA DOS REFLETORES, MAS SIM PELO MOVIMENTO DO CORPO, ILUMINADO APENAS LATERALMENTE. MODELAÇÃO CONTÍNUA POR LUZ LATERAL DE CHÃO, AÉREA PERPENDICULAR E SUPERIOR À 45°.

COM O CONTRASTE DAS SOMBRAS, VISUALIZAMOS UM CORPO QUE É MODELADO À EXAUSTÃO.

VERMELHO

COM A TRANSIÇÃO PARA O ESPAÇO DO VERMELHO O EIXO PRINCIPAL DA ILUMINAÇÃO PASSA A SER UMA BATERIA DE REFLETORES TIPO PAR - 64 COMO LUZ GERAL , À PINO E CONTRA-LUZ.

NUANCES SÃO AGORA CRIADAS POR TONS DE VERMELHO MAIS CLAROS NOS REFLETORES À PINO ATÉ VERMELHOS PROFUNDOS NO CONTRA-LUZ. A MAIOR OU MENOR INTENSIDADE DA GERAL, BRANCA, PERMITE USAR A SATURAÇÃO DEFORMADORA QUE O VERMELHO CHEGA A PRODUIR. A ILUMINAÇÃO BUSCA UM ENVOAMENTO DO ESPAÇO E DA COREOGRAFIA, ACENTUANDO A AMBIGÜIDADE DA COR NO CORPO (JUVENTUDE / DECADÊNCIA, VITALIDADE /DEGENERAÇÃO, RITO DE PASSAGEM / RITO DE MORTE).

QUATRO REFLETORES PLANO-CONVEXOS USADOS COMO RIBALTA BRANCA COMPLEMENTAM AS POSSIBILIDADES DRAMÁTICAS DE MOVIMENTO NESTA SEGUNDA ETAPA DA COREOGRAFIA.

BRANCO

AO GRANDE ESPAÇO CÊNICO DO VERMELHO SUCEDE UMA NOVA CONCENTRAÇÃO DE MOVIMENTOS. NÃO É MAIS A CONCENTRAÇÃO DO PRETO EM CUJAS SOMBRAS INICIAIS PODÍAMOS PRESSENTIR UM CORPO COM SAUDADES DO QUE AINDA NEM VIVERA. TRATA-SE DE UM CICLO QUE SE COMPLETA COM A SOBREPOSIÇÃO MOMENTÂNEA DE OPOSTOS QUE SE ENCONTRAM.

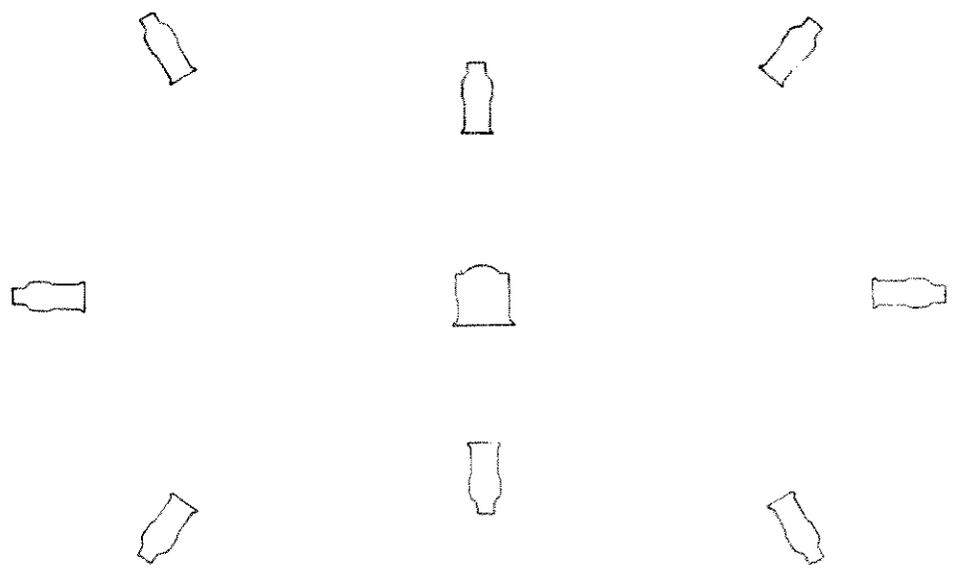
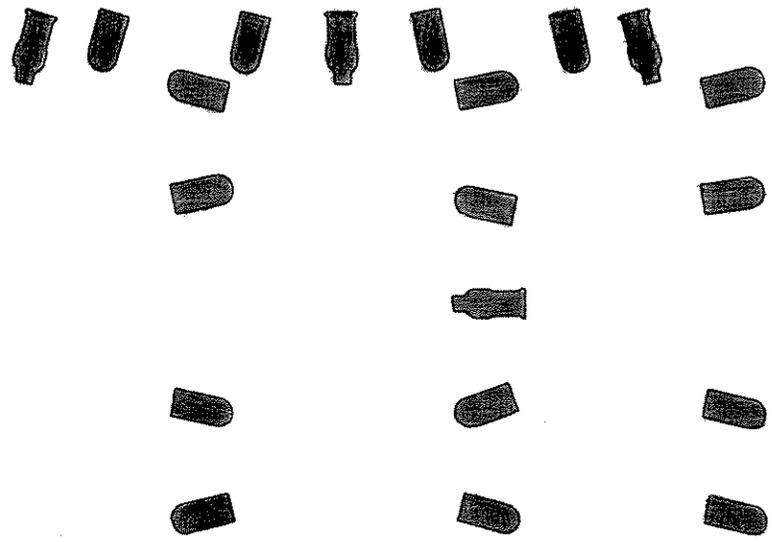
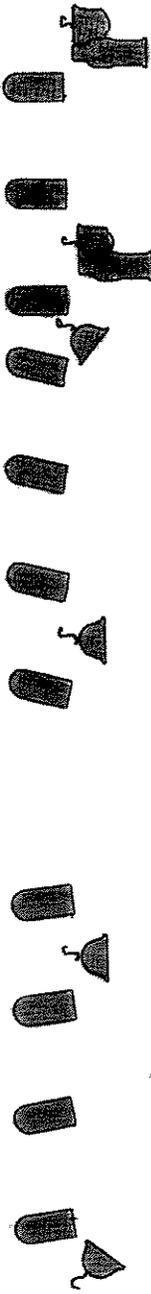
AO INVÉS DE CLARO E ESCURO, UM REFLETOR FRESNEL DE GRANDE POTÊNCIA E ALTA TEMPERATURA DE COR (5.600^o. K) ESTABELECE A NOVA CONCENTRAÇÃO, QUE É TAL QUE A PRÓPRIA LUZ É PERCEBIDA COMO VOLUME, ALÉM DE OITO ELIPSOIDAIAS COM AFINAÇÃO PARA UM ÚNICO PONTO EM QUE O MOVIMENTO DO CORPO NÃO RECEBE MAIS UMA MODELAÇÃO QUE VEM DE FORA, SENÃO DE IMPULSOS INTERNOS QUE TOCAM A TRANSCENDÊNCIA.

ROBERTO AGRA

Iluminador Cênico. Formado no curso de iluminação cênica do CPT/SESC em 1993, realizou trabalhos de iluminação na área de Dança em 1996 como *GUERDANA*, *TRAGÉDIA BRASILEIRA*, *1 - UMA ÓPERA CHIPS*, *ÓPERA DA PAIXÃO PEREGRINA* e *A GÊNESE SEGUNDO SHAKESPEARE*.

RENATO PEREIRA

Iluminador Cênico e de TV. Atualmente é assistente de iluminação de estúdio da FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA - TV CULTURA, tendo realizado como iluminador os documentários *ESTRADA DAS LÁGRIMAS, 1400* e *PRÉ-HISTÓRIAS DA PEDRA FURADA*.



BIBLIOGRAFIA

ADSHEAD, Janet (coord.) et. alii. *Dance analysis: theory and practice*. London, Janet Adshead & Dance Books Ltd., 1988.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo, Edusp, 1993.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo, Pioneira/Edusp (co-edição), 1980.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers. Post-modern dance*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1980.

BLOM, Lynne Anne & CHAPLIN, L. Tarin. *The moment of movement. Dance improvisation*. London, Dance Books, 1988.

BONOMÉ, Rodrigo. *El teatro y las artes plásticas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina., 1968.

BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Série Temas, vol. 44. São Paulo, Ática, 1994.

_____. *Kinematic: new dance and faire tales*. Tese de mestrado defendida no Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York, 1989.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 9ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo, Loyola, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que Correm com os lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. 7ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

FARIAS, Eduardo Cunha. *Natureza: formas, texturas e cores*. São Paulo, Prêmio, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores/Goethe*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

GOLBERG, RoseLee. *Performance art. from futurism to the present*. London, Thames and Hudson, 1979.

HIDEAKI, Chijiwa. *Color harmony: a guide to criative color combinations*. Rockport, Rockport Publishers, 1987.

HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. Nova York, Rinehart, 1959.

JANUZELLI, Antônio (1986). *A aprendizagem do ator*. Série Princípios. São Paulo, Ática, 1986.

KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1994.

_____. *A Dança é o pensamento do corpo*. Tese de Doutorado defendida dentro do Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994. (mimeo)

KNELLER, George F. *Arte e ciência da criatividade*. São Paulo, Ibrasa, 1973.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo, Summus, 1971.

_____. *Dança educativa moderna*. Trad. Ana Maria Barros e Maria Silva Mourão. São Paulo: Summus, 1984.

LANGER, Suzzanne (1980). *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo, Ática, 1989.

MARQUES, Isabel de Azevedo. "Dança". In: *Educação Artística – Visão de Área 2/7*. Doc. 5. São Paulo, Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Educação, 1992.

MORGENROTH, Joyce. *Dance improvisations*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1987.

NAVAS, Cássia & DIAS, Lineu. *Dança moderna*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo. O poder da improvisação na arte*. São Paulo, Summus, 1993.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Campus, 1987.

- PAREYSON, Luigi. *Problemas de estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- PAZ, Octávio. *O mono gramático*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1980.
- PEDROSA, Israel & CUNHA, Antônio da (colaboradores). "Cor". In: *Mirador Internacional*. Vol. 6.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. Col. Estudos. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Explanation of the choreological studies diagram*. 1990. (mimeo).
- _____. *Choreology*. 1989 (mimeo).
- _____. *Dance is a language, isn't it?*. Londres, Laban Centre for Movement and Dance, 1982.
- RANGEL, Flávio & RATTO, Gianni (colaboradores). "Cenografia". In: *Mirador Internacional*.
- RIBEIRO, Antônio Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa, Passagens, 1994.
- ROBATTO, Lia. *Dança em processo/A linguagem do indizível*. Salvador, Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SEVCENKO, Nicolau (1990). "O enigma pós-moderno". In: *Pós-modernidade*. 3ª ed. Campinas, Editora da Unicamp, 1990.
- SMITH-ARTAUD, Jacqueline M. *Dance composition. A practical guide for teachers*. 2ª ed. London, A & C Black, 1992.
- STEINMAN, Louise. *The knowing body. Elements of contemporary performance & dance*. Boston, Shambhala, 1986.
- VIANNA, Klauss, *A Dança*. São Paulo, Siciliano, 1990.
- WINEARLS, Jane. *La danza moderna. El método Jooss-Leeder. Técnica de interpretación. ejercicios*. Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1975.

