UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

DA QUIETUDE CRIATIVA À AÇÃO

A busca pela unidade entre criação e expressão em dança

GUILHERME BARBOSA SCHULZE

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

Este exemplar é a redação final da tese defendida por GUILHERME BARBOSA SCHULZE e aprovada pela Comissão Julgadora em 03/12/97

Marília de Andrade

PROFA. DRA. ANTONIETA MARÍLIA DE OSWALD DE ANDRADE

CAMPINAS, 1997

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Sch85d

Schulze, Guilherme Barbosa
Da quietude criativa à ação : a busca pela unidade entre criação e expressão em dança / Guilherme Barbosa Schulze. -- Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: Antonieta Marília de Oswald de Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Criação (literária, artística, etc.) 3. Coreografia. I. Andrade, Antonieta Marília Oswald de. II. Título.

Para meu filho **Marco**
que esteve sempre presente
mesmo quando a distância física
nos separava

BIBLIOTECA CENTRAL

Campinas, 03 de dezembro de 1997.

BANCA EXAMINADORA

1._____

2._____

3._____

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que com sua clareza, colaborou fazendo sugestões. Pelo apoio incondicional por minha opção pela dança como meio de vida.

A meu pai, que torce por mim e envolveu-se com este trabalho através de algumas das fotos colhidas durante as gravações em vídeo.

A Valeska Picado pela criatividade e eficiência com que me ajudou com a programação visual da dissertação. Por ter me suportado nas horas em que o cansaço e a angustia tomavam conta de mim.

Tive a honra de ser orientado por uma pessoa que incorpora, não somente em sua dança mas também em suas aulas, a unidade corpo/espírito que tanto procuro para minha própria dança. O caminho indicado pela professora **Marília de Andrade** vai além desta dissertação, é um horizonte para o qual apenas começo a abrir os olhos.

No início do Curso de Mestrado conheci **Marcelo Proni** que orientou-me nos caminhos das artes marciais. O Tai Chi Chuan e o Kung Fu foram fundamentais para a consciência das oposições presentes no corpo expressivo.

Quando não sabia mais a quem recorrer para fazer aulas de dança em Campinas, **Holly** acolheu-me em suas aulas de dança moderna e **Angela Nolf** em suas aulas de balé.

Quando precisei conversar com alguém sobre o trabalho, liguei para **Melânia Silveira**, que prontamente aceitou o convite.

Ao **Orlando Junior**, que fez a documentação em vídeo do processo de criação.

Ao **Archidy Picado Filho**, que fez as imagens em vídeo e fotograficas do produto final.

Ao **William Muniz**, cuja maquiagem foi um ingrediente fundamental nas transformações que fizeram parte de HOMEM.

À **Rosa Cagliani**, que iniciou-me nos caminhos da criação coreográfica e fez observações e sugestões referentes ao trabalho prático.

Ao professor **Didier Guigue** com quem pude refletir e reavaliar boa parte da compreensão que eu tinha a respeito da relação entre dança e música.

Durante o tempo que passei em Campinas e logo o período em que, de volta a João Pessoa, continuei trabalhando na dissertação sempre pude contar com minhas colegas do curso e principalmente amigas, **Arabel Issa** e **Marina Barbieri**.

Aos demais colegas do Mestrado em Artes que tiveram participação no processo de criação de Homem dando os feedbacks periódicos tão importantes: **Telma Cesar; Daniela; Claudinha; Ana Terra; Renata Cristofoletti**.

À **Roberto Cartaxo; Edinaldo do Egypto; Ana Luiza Matuck; Karin Herculano; Paulo César Costa; Tatiana Rangel** (Improviso Cia. de Dança); **Buda Lira; João Batista; Ângelo Nunes; Gera; Tom Generino; Eleonora Montenegro; Fabiano e Marcos** da iluminação do Teatro Santa Roza.

Ao **Departamento de Artes Corporais da UNICAMP**; **Departamento de Artes da UFPB; Teatro Santa Roza; FUNESC; NUDOC UFPB; Teatro Lima Penante.**

Agradeço especialmente à **COORDENAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA E EXTENSÃO (CAPES)** a bolsa de estudos que me permitiu realizar esta pesquisa.

Homenagem póstuma à Profa. Dra. Otília Maia, que fez boa parte da revisão gramatical.

Índice

INTRODUÇÃO **5**

I. A AÇÃO FÍSICA EM DANÇA **18**

I. 1. STANISLAVSKY E O ENVOLVIMENTO DO INTÉRPRETE 20
I. 2. O IMPULSO PARA GROTOWSKI 25
I. 3. OBSERVAÇÕES INICIAIS SOBRE AS AÇÕES FÍSICAS E A DANÇA 28
I. 4. A AÇÃO PARA RUDOLF LABAN 31
I. 5. PRESENÇA DO INTÉRPRETE 42

II. QUIETUDE CRIATIVA E MOVIMENTO: TÉCNICA DE IMPROVISAÇÃO **46**

II. 1. O "FLUXO ENERGÉTICO" 48
II. 2. TAI CHI CHUAN 57
II.3. QUIETUDE E IMPROVISAÇÃO 59

III. CRIAÇÃO E ARQUITETURA COREOGRÁFICA **61**

III. 1. OS ESTÍMULOS PARA A IMPROVISAÇÃO 64
III. 2. MOTIVO 65
III. 3. DESENVOLVIMENTO DAS FRASES DE MOVIMENTO 67

IV. PROCESSO ARTÍSTICO DA COREOGRAFIA *HOMEM*: INTEGRANDO OS FUNDAMENTOS À PRÁTICA **71**

IV.1. TÉCNICAS DE OBSERVAÇÃO DA PESQUISA EMPÍRICA 72
IV. 2. INQUIETUDES INICIAIS 73
IV. 3. DA QUIETUDE CRIATIVA À AÇÃO 75
IV.3.1. DA QUIETUDE ÀS CÉLULAS GERMINAIS *75*
IV.3.2. DO CÍRCULO CRIATIVO À ATITUDE CORPORAL *80*
IV.3.3. A ATITUDE INTERNA E A AÇÃO FÍSICA *83*
IV.3.4. O TRABALHO COM AS DIFERENTES VERSÕES *86*
IV.3.5. ALGUNS DETALHES DA COREOGRAFIA *90*
IV.3.6. CONCLUSÃO DA PRIMEIRA ETAPA *93*

V. REFINAMENTO COREOGRÁFICO E EXPRESSIVO: REALIZANDO O PRODUTO ARTÍSTICO **96**

V.1. RE-ELABORAÇÃO COREOGRÁFICA 97
V.2. ADAPTAÇÃO À NOVA TRILHA SONORA 99
V.3. AVALIAÇÃO EXTERNA 100
V.4. FINALIZAÇÃO 105
V.5. O PRODUTO ARTÍSTICO 107
V.5.1. ESTRUTURA COREOGRÁFICA *107*
V.5.2. FIGURINO E ADEREÇOS *112*
V.5.3. MAQUIAGEM *113*
V.5.4. REGISTRO EM VÍDEO *114*

VI. CONCLUSÕES **117**

ANEXO **122**

BIBLIOGRAFIA **127**

RELAÇÃO DAS FOTOS:

Foto 1. 17
Foto 2. 45
Foto 3. 60
Foto 4. 70
Foto 5. 78
Foto 6. 95
Fotos 7, 8 e 9. 114
Foto 10. 116
Foto 11. 121

RELAÇÃO DOS QUADROS

Quadro 1. 33
Quadro 2. 34
Quadro 3. 35
Quadro 4. 37
Quadro 5. 38
Quadro 6. 63
Quadro 7. 95

RELAÇÃO DAS FIGURAS

Figura 1. 49
Figura 2. 51
Figura 3. 53
Figura 4. 55
Figura 5. 56

RESUMO

Podemos desenvolver um processo criativo pessoal em dança fundamentado nas Ações Físicas? Para responder a esta questão, norteadora de nosso trabalho, fundamentamos, descrevemos e analisamos o processo de criação da coreografia *Homem*, na qual um personagem é abordado em três versões distintas: uma cômica, outra dramática e por fim uma animal. A coreografia tem a particularidade de ter uma mesma sequência coreográfica executada de forma diferenciada em cada uma das versões.

Iniciamos nosso processo de criação a partir da Quietude Criativa, da teoria de Rudolf Laban e das ferramentas para composição coreográfica desenvolvidas por Jacqueline Smith-Autard. No entanto sentimos ainda a necessidade de buscar em Stanislavsky, Grotowski e Eugenio Barba um conhecimento complementar que nos permitiu abordar a dança de uma maneira pessoal.

As técnicas de observação da pesquisa, como os Avaliadores, o Caderno de Campo e o Vídeo, passaram a ser ferramentas de interação com o trabalho prático, influenciando diretamente em nosso processo criativo.

Homem, cujo registro em vídeo acompanha esta dissertação, tornou-se um laboratório no qual foi, e continua sendo possível realizar experimentações das mais diversas.

Concluímos ao longo da pesquisa que *sim, graças ao embasamento teórico e às rotinas práticas adotadas, é possível desenvolver um processo criativo pessoal em dança, fundamentado nas Ações Físicas.*

INTRODUÇÃO

Com uma graduação em música e especialização em coreografia, além de diversos cursos de curta duração relacionados à área da dança, nossa maior preocupação tem sido a aquisição de conhecimentos teóricos e práticos que contribuam de maneira efetiva para o nosso aperfeiçoamento artístico e profissional. Essa questão assume relevância ao considerarmos que tal formação realiza-se basicamente na região Nordeste, onde não são freqüentes as oportunidades para adquiri-los.

O estudo da dança, objeto de nossa paixão, nem sempre ocupou o primeiro lugar. Outras disciplinas já tiveram prioridade em nossa vida acadêmica.

Na adolescência, a decisão por um curso superior na área tecnológica, mais especificamente engenharia mecânica, era para nós o caminho natural. Aprovados no vestibular, cursamos um semestre na Universidade Federal da Paraíba. No entanto, com o passar do tempo nos aproximamos do mundo da Música, o que fez com que, após um período de dúvidas, abandonássemos o curso. Depois de algumas incursões pela flauta e pelo órgão, optamos por dedicar-nos ao estudo do violão. Sabíamos que profissionalmente as artes eram, e ainda são, uma opção difícil.

Durante os anos de aprendizado, nos quais o estudo de um instrumento exigia horas de estudo sentados em frente a uma partitura, percebemos que necessitávamos de uma atividade física. Queríamos também algo que colaborasse no sentido de aumentar nossa sensibilidade para a música. A opção pela dança não envolveu traumas nem preconceitos. Assistimos a uma aula de balé clássico e percebemos que era exatamente o tipo de atividade de que necessitávamos. Nossa vida passou a compor-se de *pliés, tendues*: enfim, de movimento corporal. Era muito bom sentir o corpo em atividade, como um todo, vivenciando o ritmo, ... a música.

Após alguns anos retornamos à universidade, para cursar o Bacharelado em Música. Paralelamente, a dança passou a ganhar tal importância que, ao recebermos o diploma de graduação, abandonamos a carreira em potencial para dedicar-nos integralmente à dança.

As primeiras coreografias dançadas por nós foram em um grupo amador e eram balés com os quais, de fato, não nos identificávamos. As aulas eram muito interessantes, porém em cena nos sentíamos um pouco desconfortáveis, *robotizados*. Sempre nos atraiu a arte contemporânea, e buscávamos também essa *contemporaneidade* na dança. Mais tarde, a vivência em um segundo grupo, desta vez com um projeto profissional, levou-nos a perceber que o balé não era sinônimo de movimento mecânico ou maneirismos e que era possível dançar com alegria e prazer, utilizando a técnica como um meio e não como um fim. Intuíamos que a dança contemporânea deveria passar por esta mesma sensação.

Alguns anos se passaram e uma infinidade de professores[1] com maior ou menor influência deixaram suas sementes em nosso corpo, fazendo com que nossa dança fosse um pouco de todos e cada vez mais nossa, mais pessoal.

A possibilidade de criar danças surgiu naturalmente, a partir do trabalho como professor de uma escola de dança. Os tradicionais festivais de fim de ano exigiam que compuséssemos coreografias para serem apresentadas por nossos alunos. Passamos então a estudar, para que o *trabalho* fosse feito da melhor maneira possível.

A nível de formação, o ponto de partida para nosso próprio caminho enquanto criador foi o Curso de Especialização em Coreografia da Universidade Federal da Bahia em 1989. Lá, além da oportunidade de

[1] Entre outros: Heide Tegeder; Beth Lessard; Inha Navarro Costa; Clarisse Abujamra; Mariana Muniz; Rosa Cagliani; Oldimar Vieira Leite; Luis Arrieta; Rainer Viana.

observar e experienciar diversos processos criativos, foi possível iniciar uma pesquisa própria com a qual concluímos o curso. O produto referiu-se ao trabalho com o intérprete, onde induzimos uma resposta corporal das dançarinas em laboratórios de criação e improvisação. O produto foi composto a partir dos movimentos das próprias dançarinas alterados em seus aspectos de espaço e tempo e posteriormente colados, formando assim sequências coreográficas individuais que eram executadas em contraponto[2].

Alguns anos depois, ao ingressar na Universidade Federal da Paraiba como professor, nos foi possível dar continuidade à nosso estudo. Como coordenador do Grupo de Dança Contemporânea daquela Universidade, experimentamos idéias que envolviam temas como colocação postural, improvisação, e presença cênica. A proposta era que o dançarino fosse capaz de criar seus próprios movimentos, sua própria dança. Não havia nenhum rigor no que se referia a uma técnica corporal específica. Não exigíamos ou ministrávamos aulas de balé ou dança moderna, por exemplo. O importante era que cada um treinasse adequadamente alguma técnica corporal (como ginástica, natação, artes marciais) para que fosse capaz de realizar da melhor maneira possível seu trabalho em cena.

A realização deste Curso de Mestrado na Unicamp abriu um parênteses em nosso processo. Um parênteses necessário para o aprofundamento de uma busca que já dura nove anos (1989-1997).

* * * *

"...através do conhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma – e não o contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a

[2] Modo de compor músicas com duas ou mais vozes. Em dança aplica-se o termo para duas ou mais sequências diferentes dançadas ao mesmo tempo.

razão do movimento. A técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico."[3]

De acordo com esse pensamento, entendemos que nossa dança é nossa história, nossa vivência, sobretudo corporal e, através dela podemos comunicar a outros nossa realidade física, mental e espiritual.

Nesta pesquisa, propomos um tipo de dança não convencional. Para tanto, ignoramos a harmonia balética dos movimentos como uma condição para a dança existir, preocupando-nos, essencialmente, com a expressão de nosso corpo através de um código próprio, baseado no ritmo e na Ação Física. Movimento que traz um sentido interno, um porque, um para que...

Não nos sentimos à vontade para enquadrar nossa estética, no entanto nos identificamos com muitas das idéias abordadas por Louise Steinman em seu livro *The Knowing Body*[4] . Nele a autora aborda diversos caminhos trilhados por reconhecidos *performers*. Dedica especial atenção ao fenômeno da *transformação* de uma pessoa em outra, no momento da ação em cena; ao corpo/mente como fonte para imagens teatrais; à improvisação como forma de revelação de tudo o que ocorre com o corpo; e ao *performer* como contador de histórias.

Para Steinman[5], o movimento de animais livres, como os pássaros, permanece sempre em correspondência com sua natureza. As necessidades e desejos dessa natureza é que definirão ou redefinirão os padrões de movimento daqueles animais, assim como dos seres humanos. Uma criança em seus primeiros anos de vida vai desenvolvendo e adequando seu corpo, seus movimentos, sua expressividade, às suas necessidades e desejos. Resgatar esta liberdade expressiva parece ser um

---

[3] Vianna, Klauss. *A dança*. São Paulo, Siciliano, 1990. P. 58.
[4] Steinman, Louise. *The knowing body*. Boston, Shambala, 1986.
[5] Op. Cit. p. 7.

dos desafios a ser vencido por quem se dedica à dança (ou performance) em busca de maneiras de *contar histórias* de um modo pessoal.

* * * *

O balé clássico nasceu e desenvolveu-se inicialmente nas cortes francesa e italiana como passatempo da nobreza; imprimiram-se em sua estética os maneirismos que eram completamente adequados àquele segmento social e ao momento histórico.

Luis XIV passou à história da dança por haver iniciado a consolidação da técnica do balé, no século XVII. Através de um processo de evolução contínua que dura até hoje, o balé passou de simples diversão da nobreza a uma arte independente, com sua própria estética. Apesar da evolução pela qual tem passado, esta técnica mantém a exigência de um tipo físico ideal a ser alcançado através da prática constante dos exercícios que a compõem.

O balé clássico é baseado na idéia de como o corpo deveria ser, ou seja, visa à construção de um corpo segundo determinadas normas estéticas do movimento. O balé é, portanto, um código que precede a obra acabada; o tema deve adaptar-se à técnica.

Já no século XX, a pioneira dançarina norte-americana Isadora Duncan (1877-1927) propôs uma dança acadêmica completamente diversa do balé, procurando inspiração em movimentos da natureza como as ondas ou o balanço das palmeiras ao vento, assim como em poses e atitudes encontradas em cerâmicas e esculturas da Grécia Antiga. "*Propôs uma dança livre de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se em coreografias-solo descalça e vestida de túnicas de seda. Utilizou em seus trabalhos, músicas consideradas "não apropriadas" para a dança, como peças de Chopin e Wagner, e em sua carreira, desenvolvida sobretudo na*

efervescente Europa do início do século, obteve um imenso sucesso, sobretudo pela novidade e caráter universal de suas danças, (...)"[6].

A primeira metade do século XX viu florescerem diversas técnicas de dança que, de uma forma geral, se opunham à técnica do balé clássico. A idéia central do que passou a ser chamado de Dança Moderna concretizou-se, antes de qualquer coisa, como o conhecimento de si e o autodomínio. Quando Isadora Duncan baniu os códigos de seu corpo, buscava sua própria expressão através da dança. Para tanto, usava seus sentidos para perceber o mundo que a rodeava, expressando-o com a mesma liberdade com que o percebia.

Na Alemanha, dos escombros da Primeira Guerra Mundial, surgiu uma dançarina que mostrou em seu corpo a tragédia pelo qual havia passado seu país. Aluna de Dalcroze[7] em Hellerau, Mary Wigman (1886-1973) propunha, em sua dança, um expressionismo fundamentado na total liberdade individual. Desvinculou-se de qualquer modo de expressão preexistente como as técnicas codificadas de dança e as músicas previamente compostas. Não permitia que o ritmo sonoro predominasse sobre seu ritmo pessoal. Portanto, apresentava-se sem música ou acompanhada por instrumentos de percussão onde o trabalho do músico e do dançarino fosse feito ao mesmo tempo. Por outro lado, Wigman propunha que o dançarino assumisse total responsabilidade sobre sua expressão através do uso dos próprios movimentos para expressar suas idéias através da dança.

---

[6] NAVAS, Cassia & DIAS, Lineu. *Dança Moderna*. São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. 1992. p. 17

[7] *"Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950): músico e professor austro-suiço, que desenvolveu um sistema de treinamento da sensibilidade musical, mais tarde denominado de Eurítmia, através do qual o ritmo seria transformado em movimentos corporais. Trabalhou em Genebra e Hellerau (Alemanha), entre outras cidades." Op. cit. p.27.*

Ao perceber que sua dança já não causava efeito em Dalcroze, Wigman procurou outro teórico que estava estabelecido em Ascona, na Suiça, e do qual logo tornou-se assistente: Rudolf Laban (1879-1958).

Laban é considerado, juntamente com Wigman, Jooss[8] e Kreutzberg[9], um dos fundadores da dança expressionista alemã. Estudioso do movimento, dividiu seus estudos em três partes:

- Estudo do espaço do indivíduo (corêutica)
- Estudo de sua dinâmica (eukinética)
- Notação do movimento (Labanotation)

Sendo um dos autores que fundamentam esta pesquisa, oportunamente abordaremos os elementos de sua teoria.

Contemporaneamente ao desenvolvimento da dança expressionista na Alemanha, a norte-americana Martha Graham[10], cuja carreira atravessou quase todo o século XX, criou uma técnica que tem como fundamentos principais: a) o trabalho sobre o eixo vertical do corpo humano; b) os movimentos de expansão (release) e recolhimento (contraction); c) um treinamento que prioriza a respiração e consciência do plexo solar (ponto existente no corpo humano, aproximadamente quatro dedos abaixo do umbigo). *"Suas coreografias falavam de problemas de seu tempo, e se centravam, sobretudo, nos aspectos femininos, ao contrário da generalidade*

---

[8] *"Kurt Joss (1901-1979): dançarino, coreógrafo, professor e diretor alemão. Estudou e trabalhou com Rudolf von Laban, tornando-se mais tarde diretor da Folkwang Schule, de Essen, base do Folkwang Tanztheater (1928) que mais tarde transformou nos Ballets Jooss (1933-47)." op. cit. p. 23.*

[9] *"Harald Kreutzberg (1902-1968): dançarino, coreógrafo e professor alemão. Estudou com Mary Wigman, trabalhando em diversos conjuntos na Alemanha e na Áustria." op. cit. p.32.*

[10] *"Martha Graham (1879-1968): dançarina, coreógrafa e professora norte-americana, considerada uma das matrizes da modern dance nos Estados Unidos, pertencendo a sua geração histórica, juntamente com Doris Humphrey e Charles Weidman, todos alunos da Denishawn School, de onde sairam para fundar outros ramos da linguagem." op. cit. p.18.*

dos "assuntos" dos trabalhos de Duncan (...) , geralmente eram dançadas de pés descalços, em movimentos mais angulosos e próximos do chão" [11].

Graham pesquisou uma forma pessoal de lidar com seu próprio corpo. A partir daí, codificou e sistematizou uma técnica, que representa não apenas seu modo pessoal de lidar com o próprio corpo, como também o modo como ela percebia seu momento histórico, particularmente enquanto norte-americana.

Tanto Duncan como Wigman ou Graham buscaram a expressão pessoal, porém criaram códigos específicos através de técnicas que se opunham diretamente à técnica do balé clássico. Nas últimas décadas, entretanto, esta rejeição diluiu-se, abrindo espaço para opções menos radicais, nas quais a visão individual e pessoal da dança é um caminho natural a ser trilhado, tentando-se uma superação das técnicas codificadas.

Na década de 60, um grupo de coreógrafos adotou como palco uma igreja no bairro do Village em Nova York: a Judson Memorial Church. A dança deste grupo, do qual faziam parte, Yvone Rainer, Trisha Brown e David Gordon entre outros, ganhou a denominação de Dança Pós-Moderna. *"Depois de um interesse inicial do grupo da Judson pela abstração e pelo 'movimento puro', estes coreógrafos pós-modernos passaram a se interessar pela fragmentação e pela recombinação da narrativa."*[12]

[11] *Op. Cit.* P. 18
[12] CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...* São Paulo. Editora Ática, 1994. P. 22.

A geração da década de 1980 deu seguimento à tendência de volta à narração, ou seja, buscando um tema fora de seu próprio meio. Encontramos em Steinman[13], que participou ativamente desta geração e é uma sucessora do movimento pós-moderno americano, uma afirmação, com a qual nos identificamos:

"Any discipline can have its own usefulness in strengthening and training one's body. The point is, however, not to accept someone else's revelations about their own body instead of finding ones own movement sources within oneself." [14]

Assim como várias terapias corporais questionam o indivíduo para provocar mudanças físicas e mentais, este também representa um dos caminhos para a performance. Steinman cita Barbara Dilley que, através de exercícios de improvisação como, por exemplo, a reformulação da brincadeira infantil *siga o líder*[15], estimula seus estudantes a reconhecerem a *voz de seus corpos*, a descobrirem seus próprios movimentos.

A improvisação é a arte do presente, um modo pessoal de revelar através do movimento e das ações o maneira como o *performer* percebe o mundo ao seu redor e revela seu mundo interior.

---

[13] *"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 moderna. A autora divide estes 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."* RODRIGUEZ COSTAS, Ana Maria. Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica. Campinas, 1997. p. 25.

[14] STEINMAN, Louise. *Op. Cit.* p.14 "Qualquer tipo de disciplina pode ter sua própria função no fortalecimento e treinamento corporal. O ponto é, contudo, não aceitar revelações de alguém sobre seu próprio corpo em vez de encontrar seu próprio movimento em sua fonte".

[15] O *líder* realiza movimentos, sendo imitado simultaneamente ou em *eco*.

"... cada um de nós possui a sua dança e seu próprio movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana".[16]

O processo de criação com o qual lidamos nesta pesquisa *navega* no movimento pessoal obtido através da improvisação, integrando assim as experiências cinestésicas interiores e exteriores.

Contemporaneamente, muitos são os processos utilizados pelos *performers*. Para Steinman[17], a *performance* é um veículo através do qual o *performer* pode ser levado a um alto grau de consciência sobre a relação de seu corpo e o tema abordado. Desta forma, ele é capaz de *transformar* aspectos de sua vida, como seus sonhos e suas memórias, atribuindo-lhes um novo significado através da dança. Para ela, no entanto, nem todos os performers contemporâneos estão igualmente interessados em processos transformativos, e nem todas as performances possuem o mesmo significado de transformação, das danças pessoais.

No caso de nossa pesquisa, o caráter de *transformação* foi uma necessidade para o trabalho com o personagem em suas três versões. Os detalhes do processo estão explicitados no decorrer desta dissertação e, mais especificamente, nos capítulos IV e V.

* * * *

[16] VIANNA, Klauss. *Op. Cit.* P. 88.
[17] *Op. Cit.* P.27.

Esta pesquisa está vinculada à área da dança teatral, entendida como sendo aquela, na qual o processo de criação está direcionado para a composição e apreciação da dança enquanto *objeto artístico cênico*. Como referencial teórico utilizamos uma bibliografia que focaliza a dança do ponto de vista dos processos de criação, interpretação e preparação corporal. Como será visto adiante, alguns autores da área teatral também tem nos fornecido subsídios preciosos.

O objetivo desta dissertação é fundamentar, descrever e analisar o processo de criação da coreografia-solo intitulada *Homem,* na qual um personagem é abordado em três versões distintas: a primeira relativa a seu aspecto cômico; a segunda relacionada a seu aspecto introspectivo; e a terceira relacionada ao animal

Fundamentamos o trabalho a) no estudo das *ações físicas,* baseando-nos nos paradigmas teóricos sobre o movimento propostos por Rudolf Laban; b) nas ferramentas para composição coreográfica desenvolvidas por Jacqueline Smith-Autard. Com base nessas referências procuramos desenvolver e aperfeiçoar a criação de uma dança pessoal, passível de ser analisada de vários pontos de vista.

Assim organizamos o desenvolvimento da dissertação:

No capítulo I descrevemos a *Ação Física* a partir das pesquisas de Rudolf Laban. Como complemento, buscamos ainda o apoio das teorias de Constantin Stanislavsky e Jerzy Grotowski. Abordamos ainda a questão da expressividade corporal através das idéias de Eugenio Barba.

O capítulo II está dedicado à descrição das duas principais técnicas utilizadas para atingir a Quietude Criativa, estágio inicial de nosso processo.

No capítulo III, baseados no livro *Dance Compositions: a practical guide for teachers,* de Jacqueline Smith-Autard, sintetizamos alguns princípios coreográficos que nortearam a elaboração da coreografia.

No capítulo IV descrevemos, a partir das informações contidas no Caderno de Campo, e dos registros em vídeo, as diversas etapas que compuseram o processo de criação da coreografia *Homem*.

No capítulo V abordamos o trabalho de refinamento coreográfico e finalização, descrevendo as diversas questões e elementos envolvidos no produto artístico.

A parte final, capítulo VI, desta dissertação está dedicada às reflexões e conclusões da pesquisa.

Foto 1: versão cômica

1. A AÇÃO FÍSICA EM DANÇA

A criação de nossa coreografia fundamentou-se no conceito de *Ação Física*. Neste capítulo, pretendemos abordar esse conceito de modo amplo, compatibilizando a teoria teatral com a da dança, baseando-nos nos seguintes autores:

- **Constantin Stanislavsky** - Ator, diretor e produtor russo nascido em 1863, inovador nas artes cênicas de sua época, com influência ainda marcante neste século. Em seus livros e naqueles que se referem a ele, é abordado o conceito de *Ação Física*, além de outros, os quais incorporamos em nosso trabalho;

- **Jerzy Grotowski** - Reconhecidamente um dos grandes mestres do teatro contemporâneo. Seus ensinamentos nos permitiram compreender com mais profundidade o conceito de ação, desvinculado do gesto literal ou naturalista para tornar-se o produto de um *impulso interior*.

- **Rudolf Laban** - Talvez o maior nome no que se refere à abordagem teórica da dança. Sistematizou e esclareceu todo o processo para a conscientização, uso e observação da ação em dança a nível cinestésico.

- **Eugenio Barba** – Diretor e estudioso do teatro contemporâneo. Fundador da Antropologia Teatral, concentra suas análises no nível *pré-expressivo*, ou seja, naquilo que precede e torna possível a expressão artística de atores e dançarinos.

Primeiramente descreveremos alguns aspectos das propostas de Stanislavsky e Grotowski, focalizando questões que consideramos fundamentais para o intérprete em dança. Trataremos de esclarecer suas idéias, especificamente no que se refere ao conceito de Ação Física. Procuramos depois vincular essas propostas com as teorias de Rudolf

Laban. Abordaremos, ainda, o vínculo da ação com o pensamento de Eugenio Barba com relação ao corpo em cena.

I. 1. STANISLAVSKY E O ENVOLVIMENTO DO INTÉRPRETE

"... a imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade. Pode-se estar sentado sem movimento algum e, ao mesmo tempo em plena atividade. E isso não é tudo. Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior e são essas atividades intimas que tem muito mais importância artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual. (...) Em cena é preciso agir, quer exterior, quer interiormente."[18]

Essa afirmação é um dos frutos da pesquisa de uma vida ligada à arte teatral. As observações de Stanislavsky tinham por base a experimentação, e o princípio que norteava seu trabalho era o envolvimento total do intérprete com seu papel: o pensamento, o corpo e o espírito deveriam estar integrados em um trabalho consciente, que permitiria a este intérprete estar tão à vontade em seu personagem como uma criança enquanto brinca com seu brinquedo favorito, ou chora ao machucar-se. A criança brincando, ou chorando, está total e integralmente entregue à ação, de corpo e alma.

"... representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo de seu papel. A ação significativa e

[18] STANISLAVSKY, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976. p. 65.

produtiva exclui automaticamente a afetação, as poses e outros resultados assim perigosos."[19]

A eliminação de todos os clichês, máscaras e estereótipos do intérprete propiciaria o seu desnudamento e consequentemente o "ato natural", onde todos os elementos de seu estado interior participassem, dando, assim, vida ao papel.

Para atingir esse objetivo, Stanislavsky imaginou um estado a ser atingido, equivalente àqueles logrados por alguns atores durante suas performances, quando ficavam completamente envolvidos no momento teatral, relaxados, ainda que cheios de uma energia concentrada. Chamou-o de *Estado Interior de Criação*:

Para chegar-se a esse estado, Stanislavsky estava fundamentado em quatro proposições:

- O ator deve estar fisicamente livre e ter sob seu controle uma musculatura livre e relaxada;
- O ator deve estar sempre alerta para o que ocorre com ele e ao seu redor;
- Ele deve ser capaz de ouvir e observar, em cena, da mesma forma como o faria na vida real, isto é, deve manter-se em contato com a pessoa com quem contracena;
- Ele deve acreditar em tudo que estiver acontecendo em cena e tenha ligação com a peça.

Buscou, inicialmente, no que chamou de memória das emoções, ou memória emotiva, outro fundamento para seu *sistema*:

---

[19] STANISLAVSKY, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p.68

"Esse tipo de memória que os faz reviver emoções já sentidas alguma vez (...) é por nós chamada de memória das emoções. Assim como sua memória visual é capaz de reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, lugar ou pessoa esquecidos, sua memória das emoções também pode evocar sentimentos já experimentados. Tais sentimentos podem parecer estar além da possibilidade de serem evocados mas, subitamente uma sugestão, um pensamento ou um objeto conhecido fazem com que nos sejam trazidos de volta na plenitude de sua força."[20]

Por tratar-se de uma memória inconsciente e, portanto, fora do controle imediato como ato consciente, procurou, através de um método específico, abrir brechas para o uso da emoção, utilizando-se de um encadeamento de exercícios que favoreceriam a emersão dos impulsos interiores:

"essa investigação que Stanislavsky desenvolveu durante toda a sua vida, abrange um sistema de preparação do ator que consiste em treinar esse estado interior através de uma técnica plenamente consciente."[21]

Para Stanislavsky, a dança, a acrobacia, o relaxamento, a ginástica, o atletismo, o canto, entre outras, eram atividades que também faziam parte de seu *sistema,* disponibilizando o corpo do intérprete para a ação em cena.

"(...) Na verdade, em todo ato físico há uma força motriz que impulsiona a ação física, assim como em toda ação psicológica interior também há ação física que expressa a sua natureza psíquica".[22]

---

[20] STANISLAVSKY, Constantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989. p.103
[21] JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo, Ática, 1986.
[22] STANISLAVSKY, Constantin. *Op. cit.* 1989. p. 105-106.

O resultado da interação desta ação psicológica com o ato físico era a ação orgânica cênica do corpo-mente.

"(...) podemos dizer que um corpo-mente é orgânico quando o corpo responde às exigências feitas pela mente de uma maneira que não é nem 'redundante', 'negligente', nem 'incoerente', isto é, quando:

o corpo responde somente às exigências impostas pela mente;

o corpo responde a todas as exigências impostas pela mente;

reagindo a todas as exigências propostas pela mente, e apenas para esses comandos, o corpo se adapta a elas, procura satisfazê-las.

A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquiva da ação necessária, que não reage de uma maneira autocontraditória e contraproducente.

Na verdade o corpo-mente orgânico é a 'condição humana mais simples e normal', e é desconcertante que ela 'desaparece sem deixar vestígio, tão logo o ator põe o pé no palco'. Desconcertante, mas real, como todos sabemos. Tão logo está no palco, o ator tende a tornar-se redundante, negligente e incoerente: ele age em vão, recusa-se a representar, contradiz-se a si mesmo. Ele perde a organicidade que possuía antes de entrar em cena e a terá de volta tão logo deixe o palco. Para recriar a organicidade, 'voz da vida humana, da realidade', 'trabalho, estudo e técnica' são necessários. Este é o 'sistema'" (de Stanislavsky).[23]

Se inicialmente Stanislavsky se valia da memória emotiva ou das sensações para chegar a essa organicidade, com o amadurecimento de suas idéias percebeu que as dificuldades, muitas vezes, eram quase intransponíveis, já que o domínio de algo como as emoções nem sempre era possível para que o intérprete atingisse um resultado satisfatório.

---

[23] RUFFINI, Franco IN BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *"Sistema" de Stanislavsky.* São Paulo-Campinas, Hucitec & Ed. Da Unicamp, 1995. p.150-151

Passou então a trabalhar sobre o Método das Ações Físicas, que partia não de algo abstrato como a memória de um sentimento ou emoção, mas sim do próprio movimento que era então trabalhado internamente para tornar-se Ação.

"(...) la acción física se capta más facilmente que la psicológica, es mas accesible que la inacesible sensación interior; (...) la acción física se fija más cómodamente, es material visible; (...) la acción física tiene relación com todos los otros elementos. En efecto, no ai acción física sin deseo, aspiración y objetivo, sin su justificación interior por un estado de ánimo; nada hay que invente la imaginación donde no haya tal y qual acción; no se puede crear una acción física sin fé en su autenticidad y por conseguiente, sin que se sienta la verdad en ellas."[24]

Constatando que era muito difícil para os atores dominarem as emoções, utilizando-se dos exercícios psicofísicos que propunha, Stanislavsky partiu para o domínio do possível, ou seja, das ações. Através da busca por um sentido interno para cada movimento físico, pretendeu alcançar uma maneira criativa e "verdadeira" de atuação, raciocinando, assim, de modo inverso ao que inicialmente propunha: ao invés de partir das emoções, as próprias ações a serem utilizadas pelo personagem passaram a ter o papel principal.

"*E a grande novidade de seu método ele* (Stanislavsky) *revela quando incita o ator a começar seu trabalho com a vida física do papel, alegando*

---

[24] STANISLAVSKY, Constantin. Ética y disciplina - Método de acciones físicas. México, Gaceta, 1994. p.221. "(...) a Ação Física é captada mais facilmente que a psicológica, é mais acessível que a inacessível sensação interior; (...) a Ação Física se fixa mais comodamente, é material visível; (...) a ação física tem relação com todos os outros elementos. De fato não há ação física sem desejo, aspiração e objetivo, sem sua justificativa interior por um estado de ânimo; não há nada que a imaginação invente onde não haja determinada ação; não se pode criar uma ação física sem ter fé na sua autenticidade e em conseqüência, sem que se sinta a verdade nelas."

que, se as ações físicas forem feitas com correção, gerarão espontaneamente os sentimentos." [25]

A partir de Richards, autor do livro *At Work With Grotowski on Phisical Actions*, concluímos que o Método das Ações Físicas de Stanislavsky era um meio para que seus atores criassem uma "vida real" em cena, através de exercícios onde as ações eram desenvolvidas no contexto, das relações e circunstâncias da *vida real*. Apesar de fornecer-nos elementos fundamentais para o trabalho com relação à dança, encontramos em Grotowsky um referencial mais próximo à arte coreográfica.

I. 2. O IMPULSO PARA GROTOWSKI

"Cada acción física esta precedida de un movimiento subcutáneo que fluie del interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin El partner. (...) El impulso existe siempre en presencia de."[26]

Grotowski considera seu próprio trabalho sobre as ações físicas como uma continuação das pesquisas de Stanislavsky. Ele vê a Ação apenas como a conseqüência natural de um fato anterior, que é o Impulso. Assim como a ação física, o impulso diz respeito a um partner, seja ele pessoa ou elemento existente fisicamente ou na imaginação do ator. Para ele, o modo como este impulso é trabalhado é que vai definir uma ação bem realizada.

Stanislavsky, apesar de aparentemente não ter dedicado atenção especial aos impulsos, tampouco os ignorou: *"Vocês precisam de um objetivo, de um impulso ou ordem interior que exija corporificação. Se ela*

---

[25] JANUZELLI, Antonio. *Op. cit.* 1986. p.10
[26] GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.* IN Revista Mascara.

vier, vocês empregarão todo seu organismo físico para cumpri-la e o farão com toda a ardorosa energia de uma criança." [27]

Em seu trabalho, Grotowski propõe que o corpo do intérprete esteja livre de toda a resistência a qualquer impulso psíquico. Para ele, "*o que terá importância nesse processo é a operação de um trabalho interior intenso, pois o teatro só tem significado se o homem puder experimentar o que é real*"[28]. E, para tanto, o ator deve livrar-se de todos os bloqueios, fugas e máscaras do cotidiano para estar, então, completamente entregue e assim descobrir a verdade sobre si mesmo e atuar com eficiência.

Para ele, as ações físicas são uma ferramenta para encontrar o fluxo básico da vida. Focaliza, então, sua atenção sobre os impulsos, por entender que o impulso é a própria essência da ação, seu estágio preparatório, que a precede. Por sua vez, o impulso tem como ponto de partida um estado da musculatura, uma prontidão energética que o definirá, antes mesmo que aconteça.

"Impulse, for Grotowski, is something that pushes from "inside" the body and extends itself out toward the periphery; something very subtle, born "inside the body", and wich does not come from uniquely a corporeal domain." [29]

---

[27] STANISLAVSKY, Constantin. *Op.cit.* 1983. p.307.
[28] JANUZELLI, Antônio. *Op. cit.* 1986. p.24.
[29] RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. London, Routledge, 1995. p. 95 "Impulso, para Grotowski, é algo que empurra de "dentro" do corpo e se estende para fora em direção à periferia; algo muito sutil, nascido "dentro do corpo", e que não vem unicamente de um domínio corporal."

O impulso somente acontece quando houver uma finalidade para sua existência, que está vinculada a um partner (existente ou imaginário) para o qual o impulso é dirigido, bem como uma imagem projetada que vai justificá-lo. *"En la acción respondo a la "imagen" que proyecto y al partner"*[30]. Nesta questão, Grotowski concorda com Stanislavsky:

"En la concepción de Stanislawsky las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás. (...) Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia si mismo: escuchar, mirar, proceder com El objeto, encontrar los puntos de apoyo; todo esto es la acción física."[31]

Podemos concluir desta forma: para que a ação física ocorra é necessário partir de um movimento e buscar o processo interno que levará a um impulso. Este, por sua vez, produzirá uma *nova* forma ou ação. Ela poderá, inclusive, parecer com o movimento original. Porém trará algo novo, resultado desse processo interno. Tanto a forma, que não é *trabalhada* internamente, como o processo interno isolado, pura e simplesmente, sem conduzir novamente a uma forma articulada, não são suficientes. Somente um processo interno que gere um impulso originará uma forma articulada, viva, uma Ação Física. Sem ele a forma é pura superfície, sem ir além.

---

[30] GROTOWSKI, Jerzy, *Op. cit.* IN Revista Mascara. p.25. "Na ação respondo à "imagem" que projeto e ao partner"

[31] *Op.cit.* p.21. "Na concepção de Stanislavsky as ações físicas eram elementos do comportamento, ações elementares verdadeiramente físicas mas ligadas ao fato de reagir aos demais. (...) Todas as forças elementares no corpo estão orientadas para alguém ou para si mesmo: escutar, olhar, trabalhar com o objeto, encontrar os pontos de apoio; tudo isto é a ação física".

"The fundamental thing, it seems to me, is always to precede the form by what should precede it, by a process wich leads to the form."[32]

É possível perceber que Grotowski tem muito em comum com Stanislavsky, principalmente no que se refere à exigência do desnudamento do ator para o trabalho teatral. As pesquisas com relação às ações físicas iniciadas por Stanislavsky foram aprofundadas por Grotowski, que encontrou sua essência nos impulsos. Se para Stanislavsky a Ação Física era um modo de aproximar mais o ator da naturalidade em cena, Grotowski a vê como forma de libertação desvinculada de propostas estéticas específicas.

I. 3. OBSERVAÇÕES INICIAIS SOBRE AS AÇÕES FÍSICAS E A DANÇA

Um dos métodos coreográficos mais comumente utilizados por criadores dos mais diversos estilos (balé, dança moderna, jazz, dança pós-moderna, etc) é aquele no qual o coreógrafo vai, de forma intuitiva ou racional, associando uma série de movimentos, em busca de um encadeamento "belo"; elaborando um movimento depois do outro, a partir de uma noção geral da proposta a ser desenvolvida.

---

[32] GROTOWSKI, Jerzy IN RICHARDS, Thomas, *Op. cit.* 1995. p.90. "Parece-me que o fundamental é sempre preceder a forma por aquilo que deveria precede-la, por um processo que conduz à forma".

Uma coreografia pode ser estruturalmente bem elaborada, no entanto ela somente passa a existir enquanto dança, no momento em que é executada para poder ser fruída. A dança somente poderá existir a partir do corpo do intérprete e sua qualidade poderá ser apreciada dentro do conjunto criação-interpretação (o que se dança e como é dançado). A partir da noção de Ação Física, para que o movimento se torne expressivo ele deve ter um sentido interno para quem o interpreta. A questão da *beleza* de um encadeamento de movimentos vai depender sobretudo da intensidade e da profundidade com que o dançarino trabalhe para transformar simples movimentos em Ações Físicas.

Encontramos em Valentina Litvinoff[33] um exemplo de como a técnica de Stanislavsky pode ser traduzida para a dança. Ela utiliza a "memória das sensações"[34] como forma de fazer com que o corpo reaja espontaneamente durante uma improvisação. Em seguida repete cada detalhe de forma a criar precisão. O dançarino vai executar o movimento como uma reação à experiência registrada na memória, como se a estivesse vivenciando naquele momento.

Litvinoff utiliza as experiências coreográficas com a memória das sensações para fazer com que os dançarinos compreendam sua essência, ou seja, como resgatar sensações vivenciadas pelos sentidos anteriormente e utiliza-las produtivamente para a dança. Somente então passa para a próxima fase de seu processo que é a "motivação para o movimento".

---

[33] Coreógrafa, professora e dançarina americana que utiliza a técnica de Stanislavsky em seu trabalho de dança.

[34] A memória das sensações é "baseada nas experiências ligadas aos nossos cinco sentidos" STANISLAVSKY, Constantin. *Op. cit.* 1979. p.188

"*To motivate a movement is to infuse it consciously with a reason to happening*".[35]

Exemplifica esta fase com o simples ato de caminhar pelo espaço (sala, palco, etc.): para que a caminhada seja mais que apenas obedecer a uma ordem, é possível selecionar deliberadamente uma motivação para a ação, que funcionará como uma força geradora para o movimento: caminhar para agarrar algo; caminhar para fugir de algo; caminhar para experimentar o ato de caminhar.

Quando a ação é correta e bem realizada, não é um movimento puramente mecânico, mas sim, um movimento que tem uma motivação e de alguma forma uma vinculação com a memória sensorial, permeada pela consciência da direção de cada ação, bem como o ritmo e a qualidade de movimento (energia) apropriado. Um giro (pirueta, tour, etc.) pode ser apenas um giro mecânico, como faz a bailarina de uma caixinha de música ou pode ser uma ação física onde está presente o porquê (motivo) da ação e a memória, seja das sensações, seja das emoções.

"Sense Memory and Motivation have been fused on the basis of physical action. This and the wealth of interplay vis-á-vis each other make this improvisation theatre in a microcosm and involve experiences of vital value to dance training".[36]

Cenicamente, as Ações podem dar *credibilidade* ao que está sendo realizado no espaço cênico. Por mais precisa que seja a execução de um movimento, se não estiver acompanhado por um sentido interno, vai tornar-

---

[35] LITVINOFF, Valentina. *The use of Stanislavsky within modern dance*. New York, American Dance Guild Inc. 1972. p.15 "Motivar um movimento é infundi-lo conscientemente com uma razão para que aconteça".

36 LITVINOFF, Valentina. *Op. cit.* 1972. p.18. "Memória Sensorial e Motivação estão fundidas na base de uma ação física. Esta fusão e a riqueza da interação paulatina de cada um faz, esta improvisação um teatro no microcosmo e envolve experiências de vital valor para o treinamento do dançarino."

se puramente automático, mecânico. O intérprete tem de ser o primeiro a ter fé no que está realizando em cena. Aí a ação trará implícita a precisão e a criatividade.

O automatismo é um perigo a ser evitado na busca pelo movimento expressivo dentro do contexto coreográfico. Uma coreografia construída e interpretada sobre as Ações Físicas não contém movimentos inúteis, já que cada um deles traz consigo um conteúdo, um porquê, um sentido, uma imagem para sua existência. Se uma coreografia for elaborada a partir de movimentos aleatoriamente encadeados, seu compositor pode orientar o(s) intérprete(s) de forma que cada uma das células de movimento se transformem em ações, ou seja, fazendo com que busquem dentro de si mesmos um sentido para o que estão fazendo, de forma que cada uma das células passem a fazer parte da própria *vida* de quem as realiza.

O trabalho de criação e interpretação é, então, redobrado. O intérprete passa também a ter responsabilidade sobre a criação, sendo obrigado a abandonar o papel de simples repetidor dos movimentos do coreógrafo, para ser um intérprete-criador, buscando em seu corpo, em sua experiência e personalidade, o *sentido interno* para os movimentos a serem executados, os quais passarão então a ser Ações Físicas.

I. 4. A AÇÃO PARA RUDOLF LABAN

"O bailarino constrói sua obra com as sensações de tensão e relaxamento, o sentido de equilíbrio que distingue entre a orgulhosa estabilidade da vertical e a as aventuras arriscadas, de se lançar e cair. A natureza dinâmica da aventura cinestésica é a chave para a correspondência surpreendente entre o que o bailarino cria por meio de suas

sensações musculares e a imagem do seu corpo vista pelos espectadores."[37]

O conceito de Ação ganhou nova dimensão para nós através do encontro com Rudolf Laban, cujas teorias têm sido largamente utilizadas pela dança cênica a partir da segunda metade do século XX. Em poucas palavras, podemos dizer que ele propôs a substituição das *poses* e dos gestos codificados do balé por um corpo que se expressa livremente em termos rítmico-espaciais, através de Ações.

Com Stanislavsky e Grotowski definimos o conceito de Ação Física assim como a importância da participação dos processos internos, como criatividade e imaginação. Com Laban será possível abordar com mais precisão os aspectos observáveis das Ações.

Segundo Laban, toda e qualquer Ação tem lugar dentro de um espaço que delimita (não limita) o movimento, com relação ao eixo do corpo, chamado de kinesfera. É o espaço individual e pulsante do dançarino. Seu tamanho varia, de acordo com o tipo físico, amplitude de movimentação e energia de cada um. Um corpo bem treinado é capaz de manejar sua kinesfera de acordo com sua intenção, tanto através de movimentos amplos ou restritos (distantes ou próximos ao corpo) como da energia que emana de si. Desta forma o dançarino pode ocupar um pequeno e/ou um grande volume no espaço e, ao deslocar-se, inevitavelmente levá-lo consigo.

Para Preston-Dunlop[38], o espaço é um vão vazio, até o dançarino recheá-lo de significado, transformá-lo. E entendemos que uma das formas de realizar esta transformação é através da Ação. A kinesfera, apesar de envolver o corpo do dançarino, não deve ser encarada como uma prisão,

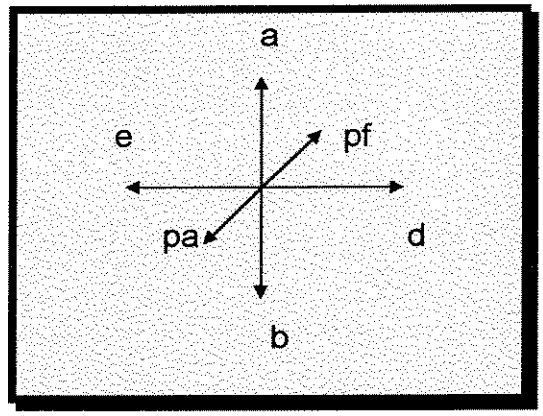
---

[37] ARNHEIM, Rudolf.. *Arte e percepção visual.* São Paulo, Pioneira, 1986. p. 388.
[38] PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language isn't it?* Mimeo. London, Laban Centre for Movement and Dance, 1987. p. 60.

mas sim, como uma *aura* que tem o poder de transformar um espaço passivo em um espaço ativo, cheio de significado para a platéia.

Três dimensões básicas do corpo *materializam* a kinesfera:

- Horizontal
- Vertical
- Transversal



Quadro 1: Dimensões básicas da kinesfera.[39]
(a) acima;(b) baixo;(e) esquerda;(d) direita;
(pf) para frente; (pa) para atrás.

A interseção dessas três linhas básicas coincide com o centro do corpo. Dessa forma, todo movimento pode ter sua trajetória definida dentro da kinesfera e pode também ser observado a partir do Espaço, Tempo e Intensidade conforme indicamos nos quadros 2,3 e 4:

[39] LABAN, Rudolf. *Dança educativa moderna*. São Paulo, Ícone, 1990. p. 86.

Espaço

DESENHO	DIMENSÃO	PROPORÇÃO	DIREÇÃO/NÍVEL
FLUXOGRAMA E FORMA PLÁSTICA	TRÊS PLANOS	GRAUS DE GRANDEZA	PERCURSO
• direto/flexível • unívoco/variado • simétrico/ assimétrico • esquemático/ abundante	• altura-vertical • largura-horizontal • profundidade-transversal	• amplo/restrito • largo/estreito • grande/pequeno • distância: perto/longe	• de onde • para onde • por onde • convergente/ divergente
Referência: A - centro - eixo e tamanho do corpo, B - pontos no espaço. Esses fatores organizam a composição formal da coreografia			

Quadro 2: Elementos observáveis com relação ao Espaço.[40].

A partir do quadro acima, elaborado por Robatto e baseado em Laban, temos então que, os fatores de organização do Espaço são:

- **Desenho do movimento ou fluxograma**: São as linhas *desenhadas* pelo percurso do movimento.
- **Dimensão do movimento**: Modo como o movimento corporal ocupa o espaço, em relação aos três planos básicos: vertical, horizontal e transversal.
- **Proporção**: Relação de grandeza do movimento com:
  1. ele mesmo;
  2. uma forma plástica como um adereço ou cenário;
  3. com o espaço cênico;
  4. qualquer elemento que esteja presente na área de percepção do público.

[40] ROBATTO, Lia. *Dança em processo*. Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p. 108

- **Direção e nível**: Caminhos no chão a serem percorridos pelo dançarino.

Tempo

VELOCIDADE	DURAÇÃO	ACENTUAÇÃO	PERIODICIDADE
Variável:	Tempo mensurável entre o INÍCIO e o TÉRMINO dos movimentos	destaque em um dos movimentos em sequência:	Incidência destes fatores:
• Acelerando/ Estável/retardando	• Minutos	• binário	• regular/irregular
• rápida/ moderada/lenta	• compassos	• ternário	• constante/ interrompida
	• batidas do coração, etc.	• compostos	• repetida/ transformada/ variada
Referência: pulsação padrão de uma série de movimentos sucessivos. A organização destes fatores gera o RITMO dos movimentos e da coreografia.			

Quadro 3: Elementos observáveis com relação ao Tempo.[41]

Segundo Robatto, *"o tempo na dança pode ser percebido pela velocidade, duração, acentuação e periodicidade de cada movimento, fatores que geram o ritmo, levando-se em consideração a relação entre os movimentos antecedentes e conseqüentes em cada agrupamento coreográfico e uma pulsação padrão."*[42]

- **Velocidade**: Em música utiliza-se uma nomenclatura específica convencionada para cada andamento que vai do lentíssimo ao rapidíssimo. Ex.: *adagio* (lento); *moderatto* (andamento

[41] *Op. Cit.* p. 108
[42] *Op. cit.* p. 105.

moderado); *allegro* (rápido). Essa nomenclatura muitas vezes também é aplicada à dança. Em Laban encontramos:

"A média que permitimos a um movimento suceder o outro é a velocidade com a qual agimos. O passo do nosso andar normal pode ser considerado como sendo de velocidade média. Podemos atribuir a cada passo uma unidade que possa corresponder a cada batida de nosso pulso. Um passo que ocupa várias batidas é percebido como vagaroso; vários passos em uma só batida são rápidos."[43]

- **Duração**: Tempo utilizado entre o início de um movimento e o seu final.
- **Acentuação**: "Uma tensão que surja abrupta ou gradualmente poderá eventualmente se constituir numa ênfase ou acento de um movimento ritmicamente importante."[44] É uma parte ou momento de um movimento ou sequência de movimentos que se destaca. Na teoria musical, tradicionalmente acentua-se mais fortemente o primeiro tempo do compasso. Por exemplo, no compasso 4/4 o acento forte está no primeiro tempo. O segundo é fraco, o terceiro é forte também mas, não tanto como o primeiro e, o último é o mais fraco de todos. A dança pode adotar um roteiro de acentuação semelhante ao da música que estiver sendo utilizada ou adotar um que se contraponha a ela, a depender dos objetivos procurados na coreografia.

Para Robatto que se fundamenta em Laban, as Ações podem ser observadas, a partir da intensidade, conforme o quadro abaixo:

---

[43] LABAN, Rudolf. *Op. cit.* 1978. p.73.
[44] *Op. cit.* p. 78.

Intensidade

PESO	ESFORÇO	FLUXO	IMPULSO
Grau de resistência à força da gravidade	Grau de energia empenhada no movimento	natureza do curso do movimento	ponto do corpo que ativa o movimento
• leve/pesado	• forte/fraco	• solto/conduzido	• central/periférico
• ativo/passivo	• tenso/relaxado	• contínuo/ descontínuo	• total/parcial/ múltiplo
Obs: esses fatores enfatizam a expressividade do intérprete e da coreografia.			

Quadro4: Elementos observáveis com relação à Intensidade.[45]

Temos, portanto, que a ação é realizada pelo corpo, a partir de um impulso, dentro de um espaço, chamado de kinesfera. Laban baseia-se no paradigma de que todo o movimento vivo tem sua origem em uma função interior traduzida para o português pela palavra *esforço*.

"Enquanto que os movimentos dos animais são instintivos e basicamente realizados em resposta à estimulação exterior, os do homem encontram-se caracterizados por qualidades humanas; por intermédio deles o homem se expressa e comunica algo de seu interior. Tem ele a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los". [46]

O esforço se manifesta exteriormente através dos elementos definidos por Laban como Peso, Tempo, Espaço e Fluência, conforme descrito no quadro que segue:

[45] ROBATTO, Lia. *Op. cit.* p. 106
[46] LABAN, Rudolf. *Op. cit.* p. 112

Fatores de movimento	*Elementos do esforço*	
	(lutantes)	*(complacentes)*
Peso	*Firme*	*Suave*
Tempo	*Súbito*	*Sustentado*
Espaço	*Direto*	*Flexível*
Fluência	*Controlada*	*Livre*

Quadro 5: Fatores do movimento e sua correspondência com os elementos do esforço.[47]

Laban considera que para a análise, em cada elemento de esforço existem dois componentes: um é operativo e mensurável objetivamente, enquanto que o outro é pessoal e classificável.

"Enquanto nas ações funcionais a sensação do movimento não passa de um fator secundário, nas situações expressivas, onde a experiência psicossomática é da maior importância, sua relevância cresce."[48]

[47] LABAN, Rudolf. *Op. cit.* p.126
[48] LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento.* São Paulo, Summus,1978. p.121

Aspectos mensuráveis (funções objetivas):

1. Resistência forte (ou graus menores até fraco)
2. Velocidade rápida (ou graus menores até lento)
3. Direção direta (ou graus menores até ondulante)
4. Controle parado (ou graus menores até libertado)

Aspectos classificáveis (sensação do movimento):

1. Leveza leve (ou graus menores até pesado)
2. Duração longa (ou graus menores até curta)
3. Expansão flexível (ou graus menores até filiforme)
4. Fluência fluida (ou graus menores até parado)

"Todos os movimentos humanos estão indissoluvelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultante podem ambos ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal;"[49]

A ação se manifesta em seus fatores básicos de esforço, que são o peso, o tempo, o espaço e a fluência e podem ser combinados de infinitas formas e graduações.

De acordo com o grau e modo de estes elementos combinarem-se, podem produzir diferentes graus e espécies de ação. Estas combinações ficam mais explicitadas no que Laban[50] chamou de *ações básicas de esforço*. Por exemplo:

---

[49] *Op. cit.* p. 51.
[50] *Op.cit.* p. 115.

A ação de *socar* associa o peso firme, o tempo súbito e o espaço direto.

A ação de *dar um tapinha* associa o peso leve, o tempo súbito e o espaço direto.

A ação de *empurrar* um móvel pesado associa o peso firme, o tempo sustentado e o espaço direto.

A ação de *deslizar* sobre a neve associa o peso leve, o tempo sustentado e o espaço direto.

A ação de *chicotear* associa o peso firme, o tempo súbito e o espaço flexível.

A ação de *misturar* um cafezinho associa o peso leve, o tempo súbito e o espaço flexível.

A ação de *torcer* roupa associa o peso firme, o tempo sustentado e o espaço flexível.

A ação de *flutuar* sobre águas tranquilas associa o peso leve, o tempo sustentado e o espaço flexível.

O estudo das ações básicas tem, sobretudo, uma finalidade didática para a compreensão dos elementos envolvidos na execução de uma ação. Mas o que origina o impulso gerador da ação?

Laban identificou quatro estágios de preparação subjetiva, ou *esforços mentais* que precedem toda a operação ou ação física[51]: atenção; intenção; decisão; precisão.

- *Atenção*: quando se examina e considera o objeto da ação e o contexto em que esta será executada. Pode ser diretamente concentrada ou, por outro lado, surgir como flexível circunspecção.
- *Intenção*: regulação do nível tônico, ou seja, produção de tensões musculares adequadas para a ação em si.
- *Decisão*: momento em que a intenção fica evidenciada.
- *Precisão*: breve momento de antecipação da ação a ser executada.

Esses quatro estágios estão fortemente condensados e podem ser transferidos total ou parcialmente para a Ação. Como exemplo, o leitor poderia imaginar uma dançarina a um lado do palco que observa com atenção seu partner. A intenção, de deslocar-se na direção do companheiro, fica evidenciada pela tensão muscular e pela inclinação que seu corpo passa a assumir. Decide correr para ele. Esta decisão envolve o tipo de fluência necessária (controlada ou livre) para a ação (precisão).

* * * *

Os elementos teóricos expostos até aqui, nos fornecem uma idéia precisa dos aspectos internos e externos envolvidos no trabalho com a Ação. No entanto, encontro em Barba[52] alguns princípios que sintetizam as qualidades nas ações que poderão determinar o grau de expressividade dos intérpretes.

---

[51] *Op.cit.* p. 168-169.
[52] Eugenio Barba nasceu em 1936. É diretor teatral e fundador do ISTA (International School of Theatre Antropology).

I. 5. PRESENÇA DO INTÉRPRETE

Eugenio Barba idealizou a Antropologia Teatral, que estuda o comportamento cultural do homem em situação de representação cênica, ou seja: *"del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana"*[53]. Barba não faz distinção entre dança e teatro, seguindo as tradições orientais, onde a fronteira entre as duas formas de atuação cênica não existe. Para ele, ambas fazem uso de um modo particular, extra-cotidiano, da presença corporal que chamamos de técnica.

No intuito de responder à pergunta: "*Em quais direções os atores-bailarinos ocidentais podem orientar-se para construir as bases materiais de sua arte?*" [54], ele chegou a três princípios que fazem parte das diversas técnicas e poderiam então sintetizar a técnica do ator-bailarino: Equilíbrio Precário; Oposição das Direções dos Movimentos ou Impulsos; e o da Simplificação:

- **Equilíbrio precário**: "(...) *ampliação e ativação das forças que estão agindo no equilíbrio*"[55]. Alteração do equilíbrio cotidiano (aquele com o qual todos nós estamos acostumados a lidar diariamente), que está incorporado desde a infância, para alcançar um outro, adequado a um nível cênico, chamado por Barba também de equilíbrio "de luxo", por consumir grande quantidade de energia em sua execução.

---

[53] BARBA, Eugenio. *Anatomia del actor*. México, Universidad Veracruzana, 1988. p.7.
[54] _____. *A canoa de papel*. São Paulo, Editora Hucitec. 1994.
[55] BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas, Editora Hucitec e Unicamp, 1995. p. 20.

- **Oposições** que regem as dinâmicas dos movimentos: Quando uma parte do corpo exerce um impulso para uma direção, outra exerce um para a direção oposta, o que implica em importantes conseqüências a nível das contrações e descontrações musculares. Em Barba[56] encontramos que, exatamente porque as oposições são a essência da energia, a esse princípio se conecta o terceiro, o da simplificação.

- **Simplificação**: Omitem-se alguns elementos para obter-se relevo em outros, que assim aparecem como essenciais. Executa-se e observa-se o processo da ação do ponto de vista da energia no espaço e da energia no tempo. "(...) *operação de redução e substituição, que revela o que é essencial nas ações e afasta o corpo para longe das técnicas cotidianas, criando uma tensão, uma diferença de potencial, através da qual passa a energia*"[57].

"*Esses princípios aplicados a certos fatores fisiológicos (peso, equilíbrio, a posição da coluna vertebral, a direção do olhar no espaço), produzem tensões orgânicas pre-expressivas.*"[58] Este tipo de tônus muscular estimula uma mudança na qualidade da energia, faz o corpo decidido, "vivo" cenicamente, produzindo o que Barba chama de "presença" do ator, bailarino ou dançarino, atraindo a atenção do espectador antes que qualquer forma de movimento aconteça.

Para Eugenio Barba, a vida do ator-bailarino se fundamenta sobre o que ele chama de *dança das oposições*.

---

[56] BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. São Paulo, Editora Hucitec. 1994.
[57] *Op. Cit*. 1995. p. 20.
[58] *Op. cit*. p. 5.

"O ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular."[59]

A criação das oposições, bem como do equilíbrio precário e da simplificação, exige intensa consciência e atividade interna, mental e imagética.

Como vimos, neste capítulo propomos o trabalho sobre as Ações Físicas como um modo de tornar o movimento na dança mais expressivo e pessoal. A consciência dos princípios que sintetizam a técnica do ator-bailarino propostos por Eugenio Barba abre-nos ainda mais a perspectiva expressiva.

Quando analisamos as palavras de Stanislavsky - *a imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade* – a partir do ponto de vista da dança, percebemos que a técnica do dançarino não se resume apenas no movimento aparente, ou que se vê, como andar, correr, pular ou realizar movimentos. Isto nos coloca a questão de que não basta apenas o aperfeiçoamento dos movimentos isolados de uma função interna. Sob o ponto de vista que adotamos, a preparação técnica deve estimular o dançarino a permanecer ativo, mesmo na imobilidade.

---

[59] *Op.cit.* p.184.

Em nosso caso, o trabalho de preparação do dançarino, tornou-se mais amplo. A busca pelo desenvolvimento da criatividade e da consciência do próprio corpo com relação às possibilidades de uso do Espaço, do Tempo e dos fatores de esforço, integrou-se aos exercícios de disponibilização física, como as aulas de técnica de dança e artes marciais.

Foto 2: versão cômica

II. QUIETUDE CRIATIVA E MOVIMENTO:

TÉCNICA DE IMPROVISAÇÃO

Em nossa pesquisa, o estágio introdutório e fundamental para a ação física é o que chamamos de Quietude Criativa. Este é um estado no qual o corpo, em movimento ou não, encontra-se em situação de máximo relaxamento e, ao mesmo tempo, concentrado e alerta disponibilizado assim para a atividade criativa. Nossa primeira experiência com a Quietude Criativa ocorreu durante as aulas da disciplina Movimento e Expressão, ministrada pela professora Marília de Andrade no curso do Mestrado em Artes da UNICAMP.

Para que nós, os alunos da disciplina, estivéssemos preparados para a proposta, fomos instruídos a ler com antecedência um pequeno livro chamado *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*[60], onde o autor descreve seu difícil processo de aprendizagem, como discípulo de um mestre Zen para atingir o objetivo final, que era disparar uma flecha sem focalizar a intenção no alvo, concentrando-se na respiração e na ação de esticar o arco, apenas permitindo que a flecha *fosse disparada*. A *não intencionalidade*- caracterizada pela ausência de intenção racional, passou a ser a tônica do nosso trabalho prático em classe, a partir de então.

Para ajudar-nos a atingir a Quietude Criativa, a professora iniciava o trabalho a partir da *Posição Construtiva de Descanso*[61] e do *Enraizamento*[62]. Em seguida, fundamentados na idéia da *não intencionalidade*, realizávamos exercícios de improvisação. Sendo este um procedimento rotineiro em suas aulas, aos poucos passamos a perceber a importância deste exercício, tanto para a conscientização corporal como para o trabalho de criação.

No desenvolvimento de nosso trabalho, ampliamos a forma de busca da Quietude Criativa através de duas técnicas que entendemos como

---

[60] HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, São Paulo, Pensamento, 1975.
[61] "Posição Construtiva de Descanso" consiste em manter os braços relaxados, cruzados sobre o peito e as pernas dobradas, com os pés no chão e joelhos apontando para o teto.
[62] "Enraizamento" consiste em projetar a imagem de raízes para o chão, liberando as tensões que impedem a consciência da relação entre o corpo e a força da gravidade.

complementares e visam à liberação de todas as tensões desnecessárias e bloqueios musculares:

1) A técnica do **fluxo energético,** proposta por Irene Dowd[63], baseada na visualização de imagens para o movimento. Esta técnica também foi introduzida pela professora Marília de Andrade em suas aulas.

2) O **Tai Chi Chuan**: Arte marcial chinesa que é direcionada para o fortalecimento interno do praticante.

II. 1. O "FLUXO ENERGÉTICO"

Encontramos em Irene Dowd[64] a proposta de liberação dos movimentos através de um trabalho corporal específico que envolve o alinhamento articular, a localização do centro de gravidade do corpo e o *enraizamento* associado à imaginação de um *fluxo energético* que funciona como auxiliar na projeção ou antecipação de estados posturais ou ações, antes mesmo que estes tomem forma no corpo. Deste modo, uma postura ideal, sem tensões, criada na imaginação, seria o primeiro passo para sua concretização, o mesmo acontecendo com uma ação que, antes de ser executada, seria imaginada em seus mínimos detalhes.

---

[63] Irene Dowd tem um trabalho corporal que fusiona a consciência da anatomia do corpo e o uso da imaginação em função do movimento.
[64] DOWD, Irene. *Taking Root to Fly*, New York, Contact Collaborations. Inc, 1981.

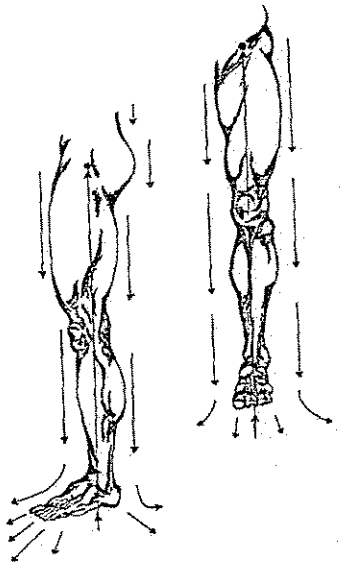


Figura 1: O "enraizamento"[65]

O desenvolvimento da percepção deste *fluxo energético* - ou *ação imaginada,* como prefere chamar Dowd - é um caminho para se trabalhar de forma integral o corpo-mente e, no caso desta pesquisa, um processo através do qual procuramos tornar o corpo mais receptivo para o exercício da ação física assumido como uma prioridade. Especificamente com relação ao intérprete, corpo e mente devem ser parte de um todo, onde acontece um diálogo polar: um (corpo) não nega o outro (mente), mas complementam-se.

Dowd refere-se a dois princípios de sua mestra, a Dra. Lulu Sweigard[66], como ponto de partida de suas próprias propostas para a performance do movimento, considerada por ela como a essência da dança e da própria vida.

"The first is that all postural alignments patterns, all muscle use and development, all human body movement is directed and coordinated by the activity of our nervous system, in other words, our thinking. Therefore, in order to change our body shape or our movement patterns we must change

---

[65] *Op.cit.* p.21
[66] *Op.cit.* p.2.

our neurological activity. Although most of this neurological activity is habitual or nonconscious, changing our exact conscious goals affects this extensive subcortical, unconscious process".[67]

A partir das mudanças nas metas conscientes de seus alunos, a Dra. Sweigard procurava proporcionar equilíbrio mental e corporal para o desenvolvimento da flexibilidade e resistência de todos os músculos do corpo através da visualização (imaginária) de linhas de movimento passando pelo interior do corpo, como fica explicitado no segundo princípio:

"The second principle is that "dis-ease", joint and muscle pain, limited movement range and vocabulary are all products imbalance. The human body, being a unstable structure, is constantly in motion, constantly vibrating like a tuning fork around the point of mechanical balance but never settling fixedly upon it. The more closely the body approaches this balancing point, the greater the balance of muscle action around joints."[68]

---

[67] *Op.cit.* p.2. "O primeiro é que todos os padrões de alinhamento postural, todos os modos de utilização dos músculos, todos os movimentos do corpo humano estão dirigidos e coordenados pelo sistema nervoso, em outras palavras, nosso pensamento. Assim, para mudar a forma do nosso corpo ou nossos padrões de movimento, devemos mudar nossa atividade neurológica. Ainda que a maior parte desta atividade neurológica seja habitual e inconsciente, mudando nossas metas conscientes, este extenso processo inconsciente será afetado."

[68] *Op.cit.* p.2. "O segundo princípio é que "des-conforto", dor articular e muscular, amplitude e vocabulário de movimento limitado são produtos do desequilíbrio. O corpo humano, sendo uma estrutura instável, está constantemente em movimento, constantemente vibrando como um diapasão ao redor do ponto de equilíbrio mecânico mas nunca estacionado sobre ele. Quanto mais próximo do ponto de equilíbrio, maior o equilíbrio da ação muscular ao redor das articulações."

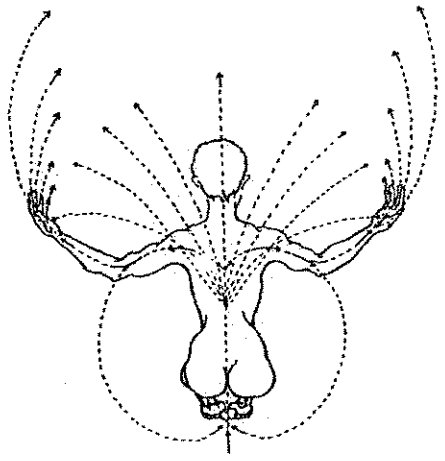


Figura 2: Visualização de linhas imaginárias[69]

Para Dowd, ainda inspirada em Sweigard, "*a primeira coisa a fazer é o não fazer*". Inicia seu trabalho com a "posição construtiva de descanso" (como chamava). Imaginar então cada parte do corpo fluindo como areia ou água, desmanchando-se no chão. Pouco a pouco, através de imagens relacionadas com a criação e dilatação de espaços internos, o corpo tende a relaxar.

O próximo passo é imaginar o componente mais simples e mais básico de um movimento que se queira realizar. Executá-lo várias vezes, com todos os detalhes, sem mover um músculo fisicamente. A ação imaginária deve ocorrer sem causar tensão alguma (como mover as sobrancelhas, cerrar os dentes, etc.). Dowd recomenda que o tempo deitado não passe de vinte minutos, para que o trabalho não venha tornar-se contra-produtivo.

---

[69] *Op.cit.* p.29

A continuação da seção se realiza em pé, executando alguma atividade sem perder a concentração adquirida. O trabalho em pé é fundamental para o alinhamento corporal com relação à gravidade. Dowd recomenda que, ao se iniciar esse trabalho, busquemos uma postura adequada, sem esforço, desfazendo as tensões que se criam ao redor das articulações. Depois de estabilizado, todo o corpo deve ser aquecido com movimentos pequenos, fluidos e rítmicos, ampliando gradativamente de extensão, velocidade e complexidade. Se por acaso surgirem focos de tensão, deve-se parar e recomeçar.

Ela dedica atenção especial para a respiração. Observa que quando respiramos, podemos ver o movimento ao redor de todo o tronco, tanto atrás quanto na frente. A caixa torácica também se expande pela contração do diafragma que pressiona de cima a cavidade abdominal. A proporção de oxigênio introduzido no corpo aumenta quando usamos a respiração torácica além da abdominal, das costas, da pélvis, enfim, quando usamos o tronco todo.

Dowd sugere a idéia de imaginar a respiração subindo e descendo através do eixo central do corpo, que vem do meio das articulações dos quadris, através da pélvis, centro do tórax e do pescoço, entre os ouvidos, até o topo da cabeça. Outra idéia é que todo o tronco é um cilindro que se expande em todas as direções ao mesmo tempo e, quando expira, o tronco se esvazia ao redor do eixo central. Se temos alguma área em que a respiração se enfatiza ou tensiona, procuraremos relaxá-la e deixar que a respiração flua, observando apenas com os "olhos da mente" que a tensão pouco a pouco se dissolva.

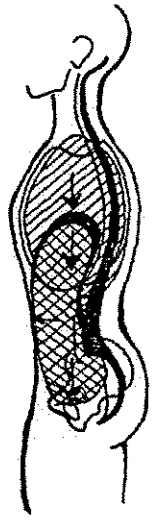


Figura 3: Visualização da respiração[70]

O mais importante é lembrar que prestar atenção à respiração não é controlá-la. Da mesma forma que não fazemos esforço para respirar através de certas partes do corpo, não devemos tentar controlar o grau de profundidade da respiração. Quando estivermos deitados ou em pé com tônus muscular equilibrado, a respiração irá automaticamente diminuir sua frequência e aprofundar-se sem nenhum esforço consciente de nossa parte.

Dowd pôde observar que a forma do corpo de seus alunos se transformou depois de um período de tempo com trabalho diário e contínuo por esse caminho de pensamento e ação: os músculos mais usados tornaram-se flexíveis e desembaraçados, enquanto os menos usados desenvolveram uma resistência e um contorno maior,

[70] *Op.cit.* p.7

Buscar a centralização, neutralidade e relaxamento é o melhor caminho para adequar o corpo a qualquer movimento ou desafio. A elaboração de ações imaginadas pode influenciar o estado da musculatura de modo indireto, essencialmente através do sistema extra-piramidal, que é responsável pelas atividades automáticas do organismo como a digestão, evacuação, movimentos engramados, enfim, todas as que não necessitam o "pensar" para serem realizadas. Além disso, imaginar-se realizando coisas como, por exemplo, levantar um peso, pode influenciar o tônus muscular de modo a que mude e se adapte à ação prevista. Gerda Alexander, criadora do método da Eutonia, chama isso de *inervação antecipada*[71], ou seja, uma mensagem nervosa que se antecipa ao sistema motor. Portanto, quanto mais clara é a consciência corporal sobre como realizar uma ação, mais precisa é a adaptação do tônus.

Queremos destacar ainda algumas questões importantes abordadas por Irene Dowd, no que se refere ao aspecto anatômico, com relação ao treinamento dos dançarinos:

A pélvis é uma base estável de suporte para um movimento poderoso e de longo alcance quando está alinhada em relação ao resto do corpo. Ela funciona como o eixo de uma roda: dentro deste círculo de ossos está o centro de gravidade do corpo humano, o ponto em volta do qual o peso do corpo inteiro balança ou equilibra-se. A partir deste ponto imóvel, no centro da roda, os movimentos se irradiam pelo corpo. Os músculos conectam as outras partes esqueléticas das pernas, braços, caixa torácica e cabeça à pélvis, de tal forma que o movimento possa ser iniciado aí. Quando a pélvis viaja através do espaço, exatamente como o eixo de uma roda, carrega o corpo consigo.

---

[71] ALEXANDER, Gerda IN GAINZA, V. H. *Conversaciones com Gerda Alexander.* Buenos Aires, Paidós, 1985.

Três ossos pélvicos rodeiam nosso centro de gravidade: o sacro e os dois ossos ilíacos. O sacro funciona ao mesmo tempo como o final da coluna e como a parte posterior do cinturão pélvico. É o osso mais próximo do nosso centro de gravidade, que está localizado exatamente na frente do topo do sacro. Ele localiza-se a alguns dedos abaixo do umbigo e na direção do sacro.

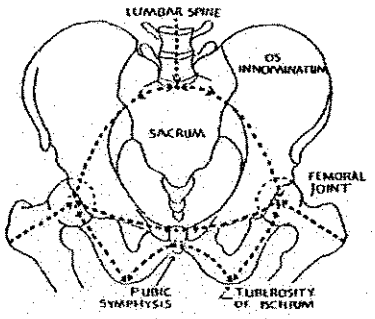


Figura 4: Cinturão pélvico[72]

O sacro está encaixado nos ossos ilíacos de forma a suportar o peso da coluna, transferindo-o para fora, para baixo e para frente; para as articulações coxo-femurais (através das quais chega ao chão) e para a tuberosidade dos ísquios.

A coluna liga os três principais centros de peso do tronco (cabeça, cavidade torácica e pélvis) de tal forma que possa haver movimento independente entre essas três partes. A região lombar curva-se para o centro do corpo para suportar diretamente abaixo o peso da cabeça e da cavidade torácica, estabilizando-os sobre a pélvis. Para servir eficientemente ao duplo propósito de dar flexibilidade e estabilidade, a coluna precisa curvar-se. Essas curvas contrabalançam-se uma à outra, de tal maneira que se uma esta mais pronunciada, a outra pode aumentar sua curvatura.

---

[72] *Op.cit.* p.11

Para se atingir o balanceamento dos ossos da coluna na técnica proposta por Dowd, não é necessária nenhuma tensão. Basta simplesmente a ação mental de imaginar o sacro como sendo muito pesado de forma que ele vá pouco a pouco soltando-se em direção ao chão, numa linha imaginária que passa atrás das pernas, permite que a pélvis se coloque no lugar sem esforço. Isto alonga a coluna, sem destruir as curvas que existem naturalmente nela.

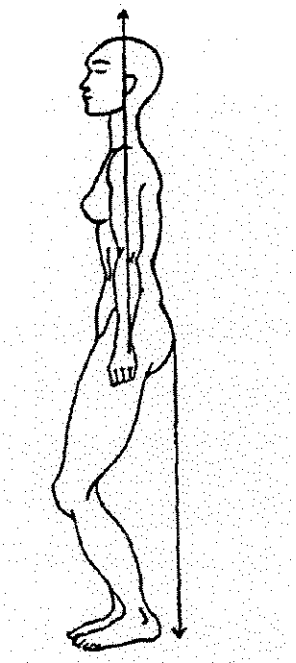


Figura 5: Balanceamento dos ossos através de linhas imaginárias[73]

É importante estar apoiado e enraizado sobre a os pés, igualmente. A busca é por um equilíbrio dinâmico - não uma posição - que permita a mais completa amplitude de movimento, com um mínimo de esforço muscular.

A proposta de Irene Dowd de uso da imaginação para atingir-se objetivos físicos, representa uma contribuição importante para o trabalho que

[73] *Op.cit.* p.15

estamos realizando, o qual tem na quietude criativa um de seus componentes básicos para a elaboração de nossa linha de trabalho.

II. 2. TAI CHI CHUAN

Durante nossa pesquisa tivemos contatos práticos e teóricos com o Tai Chi Chuan, o que nos permite emitir algumas observações que relacionam seus princípios filosóficos e práticos com nosso objeto de estudo, o intérprete-criador.

O Tai Chi é uma arte marcial que se realiza através de exercícios respiratórios e de movimento e, antes de mais nada através da "forma", ou encadeamento de movimentos coreografados. Com a prática do Tai Chi Chuan, é possível exercitar a *quietude em movimento*.

A busca pelo domínio do nosso corpo passa pela procura de um tônus idealmente flexível que nos permita passar da inércia ao máximo de atividade, instantaneamente, e vice-versa. Na prática do Tai Chi Chuan é através dos opostos que surge a força de atração e de oposição simultaneamente, produzindo desta forma o movimento. Wu Jyh Cheng[74], mestre de Tai Chi Chuan, sugere que toda vez que forças opostas se unem, geram uma terceira força. A união dos opostos mantém a continuidade. Por exemplo: se houver apenas calor ou apenas frio, não haverá evaporação e, portanto, não haverá a chuva - a natureza não terá movimento nem força.

No Tai Chi Chuan, "o yin e o yang constituem dois pólos opostos, portanto, por definição, um é inconcebível sem o outro e, no pensamento

[74] CHENG, W. J.. *Tai Chi Chuan a alquimia do movimento*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1989.

chinês, um contém o germe do outro" [75]. Os movimentos do corpo se baseiam nos movimentos dos opostos que existem dentro de nós, o que poderia ser interpretado da seguinte forma: o corpo em ação, que pode ser considerado yang, deve trazer dentro de si a quietude do yin; o corpo em repouso, que é yin, deve trazer dentro de si a vibração do yang. O movimento rápido deve ter a potencialidade do lento; o movimento lento a potencialidade do rápido; e assim por diante. Se partirmos da premissa de que todo o yin contém yang no seu interior, então podemos dizer que quando há a ausência de movimento encontra-se presente sua potencialidade.

No Tai Chi Chuan, a respiração é o canal através do qual os movimentos passam a ser regidos por uma força interna, essencial. Quando tal força age, é capaz de mover nosso corpo sem que haja necessidade de intenção consciente para que o movimento se realize. A energia estará, então, circulando livremente no interior do corpo e, da mesma forma, unindo-se à energia que esta fora. Esse ciclo (união Yin/Yang) cria movimento, gera força, isto é, transforma.

Segundo Cheng[76], na tradição taoista o estado inicial para qualquer coisa deve ser sempre yin, total receptividade e, dele deve nascer o yang. Da passividade surge a atividade.

---

[75] KIELCE, A . *O taoismo*. São Paulo, Objetiva, 1989. P. 43.
[76] CHENG, W. J. *Op. Cit*.

II.3. QUIETUDE E IMPROVISAÇÃO

A descoberta de movimentos é o primeiro passo para a elaboração de uma dança. A Quietude no movimento permite que o corpo esteja disponível para a criação. E uma das principais formas de descobrir os movimentos é através da *improvisação. "Dance improvisation fuses creation with execution."*[77] O dançarino ao mesmo tempo que *inventa* o movimento, o *executa,* sem projetá-lo intencionalmente.

Entendemos que é possível fazer uma associação entre as idéias de Dowd e o Tai Chi Chuan. Esta associação permite que, na prática, a Quietude Criativa não seja um estado passivo, mas sim dinâmico, física e mentalmente. Trabalhamos o corpo em movimento através da "forma" do Tai Chi. Durante sua realização com movimentos lentos e contidos, visualizamos as imagens que vão interagir com a respiração e a postura. Uma delas é a seguinte: enquanto o corpo se move, visualizamos o *sacro* pesado como se estivesse sendo puxado para baixo, ao mesmo tempo que uma linha passa pelo corpo, projetando-se para cima.[78] Essa visualização, cria um *fluxo energético* capaz de modificar nossa postura.

Após algum tempo de exercício, o intérprete vai liberando-se, pouco a pouco da *forma* para iniciar um processo de improvisação, permitindo-se criar sem tensões ou intenções.

---

[77] BLOM, Lynne Anne & CHAPLIN, L. Tarin. *The intimate act of choreography*. Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 1989. p. 6. "Improvisação em dança fusiona criação com execução."

[78] Ver figura 5

A Improvisação em Quietude foi o modo pelo qual optamos, tanto para criar as Células de Movimento[79] como para desenvolvê-las. Buscamos sempre um estado de total tranqüilidade que nos permitisse ter a musculatura livre e relaxada. A partir deste estado, movimentos foram surgindo dando início ao processo que está descrito no Capítulo IV.

A racionalização acontece em um segundo momento onde os movimentos, pouco a pouco, vão tornando-se Ações Físicas ao mesmo tempo que se incorporam em uma arquitetura coreográfica. No entanto, a Quietude como estado criativo com total consciência do que ocorre no corpo permanece, fazendo como que o desgaste físico do uso dos princípios pré-expressivos[80] seja melhor *canalizado* e, portanto, minimizado durante a ação.

Foto 3: versão dramática

[79] Ver Capítulo IV
[80] Ver Capítulo I

III. CRIAÇÃO E
ARQUITETURA
COREOGRÁFICA

"In the arts, to compose is to create - to make something wich, for each particular artist, has not been in existence before."[81]

Na dança em particular, compor é criar uma Coreografia, definida como: *"Arte o ciencia de componer una danza; los movimientos, frases, ritmos, etc., su estructuracción y ordenamiento, constituyen la coreografia."*[82]

Podemos considerar, portanto, que a composição coreográfica é a formalização, elaborada pelo coreógrafo, dos movimentos ou ações do dançarino dentro de uma estrutura espaço-temporal.

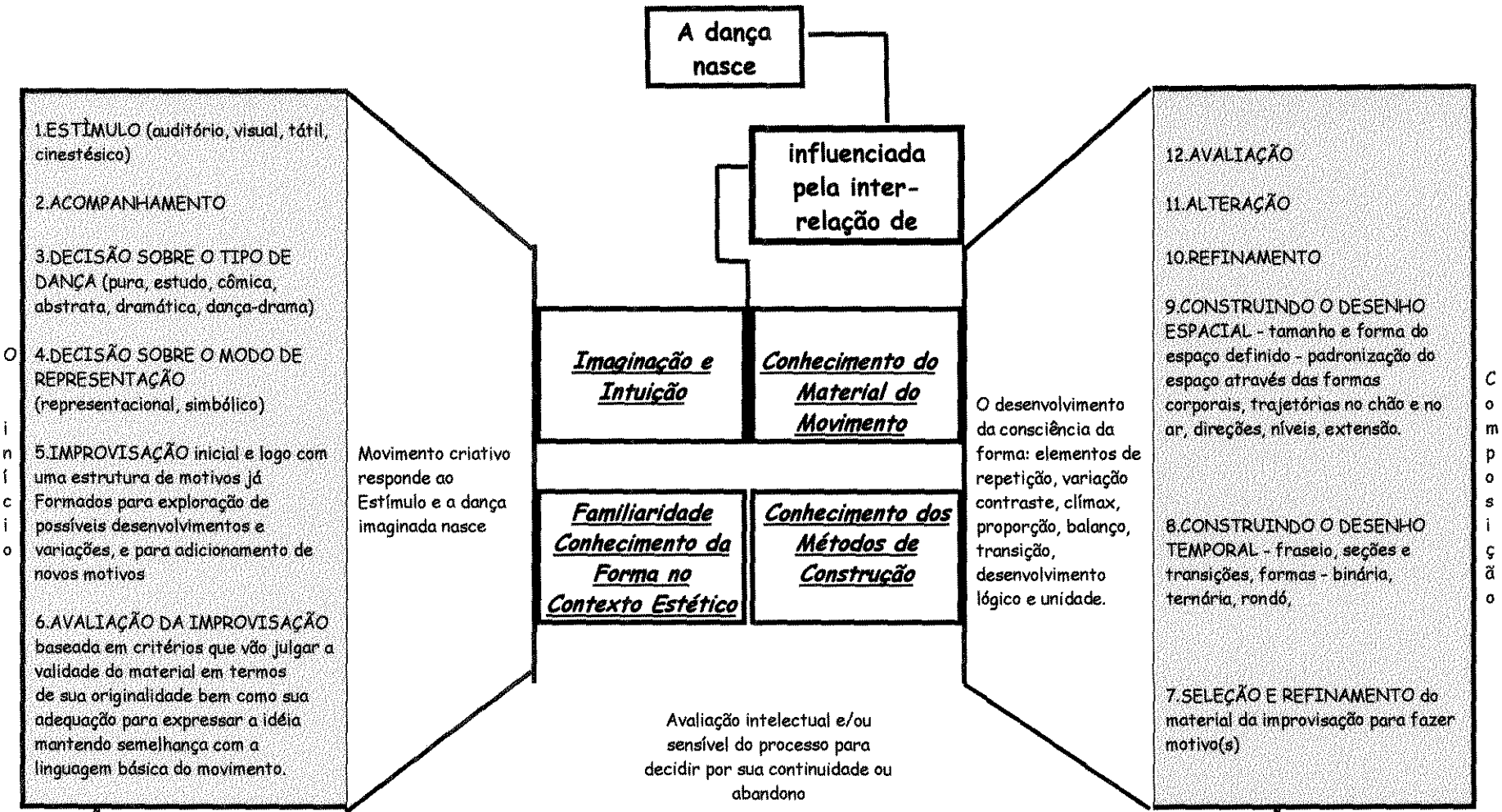
Os processos envolvidos no ato da criação coreográfica podem ser sintetizados como no quadro 5 de Jacqueline Smith-Autard, que reproduzimos a seguir[83]. Para maior clareza a respeito da ordem de apresentação de cada etapa, elas foram numeradas de 1 a 12:

---

[81] SMITH-AUTARD, Jacqueline. *Dance composition: a practical guide for teachers*. London, A & C Black Publishers, 1992. p. 6. "Nas artes, compor é criar - fazer algo que, para cada artista em particular, não existia antes"

[82] LOVE, Paul. *Terminologia de la danza moderna*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. "Arte ou ciência de compor uma dança; os movimentos, frases, ritmos, etc., e sua estruturação e ordenamento, constituem a coreografia."

[83] Obs: Como exceção e para facilitar sua leitura, colocamos o gráfico de Smith- Autard traduzido para o português.



QUADRO 6: inter-relação dos elementos para a criação de uma dança, segundo Smith-Autard.

A primeira fase do processo (início), indicada no lado esquerdo do quadro, caracteriza-se pelo trabalho de improvisação, a interação entre intuição e racionalização, com predomínio da primeira. A segunda, mais consciente, é a fase de elaboração formal, em função de um produto acabado. O quadro esquemático acima sintetiza o processo de criar uma dança como um todo. Ele não representa exatamente o processo utilizado nesta pesquisa, no entanto o utilizamos como referência para tentar esclarecer algumas etapas de nosso próprio trabalho coreográfico[84].

III. 1. OS ESTÍMULOS PARA A IMPROVISAÇÃO

O impulso inicial para uma improvisação é o *estímulo.*

Entendendemos como estímulo tudo o que possua a propriedade de incitar à atividade criativa. Segundo Smith-Autard, os estímulos para a dança podem ser[85]:

- **Auditivos**: A música, o mais comum dos estímulos esta incluída aqui. Cada estilo musical e cada música em especial pode ser capaz de evocar uma série de sentimentos, idéias, posturas, climas ou lembranças, que são exteriorizadas como ações, propostas coreográficas, movimentações, imagens para a cena, etc. Além da música, todo e qualquer evento auditivo pode funcionar como estímulo, tais como: sons percutidos, vozes, palavras, poesia, ruídos de todas as origens, etc.

- **Visuais**: Podem vir de pinturas, filmes, esculturas, objetos, formas, estruturas, configurações, linhas, agrupamentos, etc.

---

[84] *Op. cit.* p.107
[85] SMITH-AUTARD, Jacqueline. *Op. cit.* p. 26-28.

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

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

- **Ideacionais**: Talvez o mais popular para a dança. O movimento surge com a intenção de representar uma idéia ou uma história. Por exemplo: fome, guerra, alegria, diversão, etc.

Os diferentes tipos de estímulos descritos acima são apenas alguns de tantos possíveis. O estímulo não é necessariamente o assunto da coreografia. Sua função é dar o ponto de partida, para que o produto possa posteriormente ser manipulado coreograficamente. As linhas de uma obra arquitetônica podem inspirar o coreógrafo que está trabalhando sobre um tema completamente diferente, como "crise existencial", por exemplo.

III. 2. MOTIVO

A formalização, propriamente dita, da coreografia inicia-se pelo *motivo*.

Uma improvisação inicial pode ser um dos modos de originar o(s) motivo(s) que podem ser utilizados em novas explorações, para serem posteriormente desenvolvidos.

O *motivo* é o fundamento da estrutura coreográfica. É a idéia essencial sobre a qual toda a coreografia é elaborada. Surge a partir de um estímulo e passa a chamar-se de *motivo* quando está formalmente elaborada. Pode ser a simples ação de andar, ou mover a mão, ou respirar com algum movimento especial do abdome, por exemplo.

Em nossa pesquisa, um *motivo* é apenas o início para a formação da *Célula de Movimento* para, depois de passar por diversas fases, tornar-se uma *Ação Física*. No capítulo VI, referente ao processo criativo, este assunto será abordado com mais profundidade.

Existem varias formas de desenvolver e variar um motivo. A coreografia envolve inúmeras questões como:

1. *"The dancer's body (or bodies) as an instrument wich has volume, shape and action capacities.*
2. *Movement wich has physical properties of time, weight, and flow - the interaction of wich determines the form and style of action.*
3. *The space environment which Can be shaped by movement.*
4. *The relationships that the body can make with other things or people."*[86]

Neste sentido existem muitos modos para o desenvolvimento das idéias coreográficas. Cito aqui apenas algumas das possibilidades, ainda segundo as idéias de Smith-Autard[87]:

---

[86] *Op. cit.* p.38. "1) O corpo (ou corpos) dos dançarinos como um instrumento que tem volume, forma e capacidades de ação. 2) Movimento que tem propriedades físicas de tempo, peso e fluência - a interação delas determina a forma e estilo da ação. 3) O (meio ambiente ou) espaço que pode ser construído pelo movimento. 4) As relações que o corpo pode fazer com outras coisas ou pessoas."

[87] *Op.cit. p.40-43.*

Trabalhando sobre as ações: O motivo pode ser repetido exatamente como foi elaborado originalmente ou com pequenas diferenças, como alternância entre as partes do corpo que estão sendo utilizadas, inversão da ação, mudança no(s) acento(s), se o motivo inicial enfatiza uma questão como, por exemplo, um movimento de expansão, modificar essa ênfase, o que é feito com um lado do corpo, fazer com o outro, modificar os silêncios (pausas), movimentos sucessivos ou simultâneos, etc.

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

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

A partir do desenvolvimento do motivo, é possível estabelecer sequências de movimentos/ações, de modo a formar *frases*.

III. 3. DESENVOLVIMENTO DAS FRASES DE MOVIMENTO

A coreografia pode ser organizada em seções formais compostas de frases de movimento. As frases são pequenas sequências de movimento com começo, meio e fim, comparáveis às frases musicais, ou às da língua falada.

Utilizando a organização tradicional da música, podemos relatar algumas formas básicas de organização das seções coreográficas. Recorremos aos itens indicados por Smith-Autard[88]:

Forma binária (AB): É caracterizada por uma seção A seguida por uma seção B, contrastante. Cada seção está composta por elementos também contrastantes entre si, mas que possuem algum fator de aglutinação, como, por exemplo, o andamento (velocidade) do movimento. Se em A o andamento é lento, em B, por contraste, pode ser muito rápido. Outro exemplo, elementar, seria uma seção A com uma utilização espacial restrita a determinado setor do espaço cênico, e uma seção B, com sua utilização total.

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

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

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

Cânon ou fuga: Acontece quando um ou mais temas ou motivos são repetidos por um ou mais dançarinos. Sua apreciação pode ser tanto harmônica (visão "momentânea" da coreografia como um todo) como contrapontística (visão horizontal ou individualizada da seqüência coreográfica).

---

[88] *Op. cit. p.68-72.*

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

Encontramos finalmente em Smith-Autard[89] as seguintes estratégias de construção coreográfica:

Repetição: É uma das principais estratégias coreográficas. Pode ser realizada das mais diversas formas como: repetição exata, variada, em forma da *cânon*, contraponto, de trás para frente, parcial, e assim por diante.

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

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

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

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

Desenvolvimento lógico: *"logical development of the dance ensures unification whereby each part is linked to the common thread through the composer's movement interpretation of the idea. If the constructional*

[89] *Op. cit.* p. 73.

elements of motifs, developments, variations, contrasts, climaxes or highlights, and above all transitions are successfully employed, then the dance appears to have logical development, wich in turn produces unity.'[90]

Unidade: É o elemento fundamental da construção. A unidade é a forma final da coreografia, que a faz ser reconhecida como tal.

Transição, desenvolvimento lógico e *unidade* foram palavras chave, durante a composição da coreografia *Homem.* A interação entre a parte intuitiva da criação e sua parte racional, foi importante, na medida em que intuição e racionalização operaram conjuntamente durante o processo criativo, enriquecendo desta forma, o produto final.

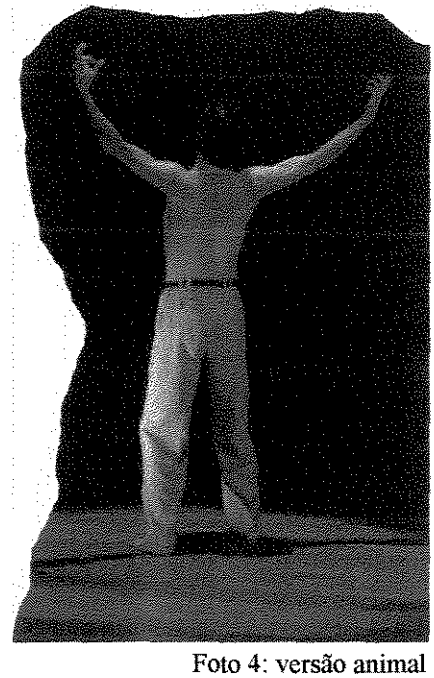


Foto 4: versão animal

[90] SMITH-AUTARD, Jacqueline. *Op. cit.* p. 78-79. "O desenvolvimento lógico da dança assegura a unificação pela qual cada parte está ligada a uma idéia comum por meio da interpretação da idéia do compositor. Se os elementos de construção de motivos, desenvolvimentos, variações, contrastes, clímax ou momentos de brilho, e sobretudo todas as transições forem realizadas com sucesso, então a dança parecerá ter um desenvolvimento lógico, o que produzirá a unidade."

IV. PROCESSO ARTÍSTICO DA COREOGRAFIA HOMEM:

INTEGRANDO OS FUNDAMENTOS À PRÁTICA

IV.1. TÉCNICAS DE OBSERVAÇÃO DA PESQUISA EMPÍRICA

Tendo definido nosso objeto de estudo como *o processo de criação da coreografia Homem*, partimos de uma hipótese e utilizamo-nos da observação para testá-la com o objetivo de ultrapassar a simples descoberta pessoal para, através da criatividade, produzir conhecimento.

Nossa inquietação básica, norteadora tanto dos conhecimentos teóricos como da pesquisa empírica, pode ser sintetizada na questão:

- Podemos desenvolver um processo criativo pessoal em dança fundamentado na ação física?

Os meios técnicos escolhidos para investigar nosso objeto de estudo foram:

- **Caderno de campo**: É um instrumento de registro de informações para pesquisa científica, utilizado tradicionalmente em Antropologia e Sociologia, sendo perfeitamente utilizável em nossa pesquisa para registrar observações em relação ao desenvolvimento do processo de trabalho e ordenamento de idéias, além de nossas próprias inquietações íntimas.

- **Avaliadores**: Contamos com a participação de avaliadores para interagir com a pesquisa através de *feedbacks,* durante o desenvolvimento do processo de criação. Nossos avaliadores foram artistas de teatro e bailarinos em um total de 13 pessoas, sendo sete de dança e seis da área teatral. A participação desses avaliadores não foi simultânea durante o decorrer da pesquisa empírica, havendo alterações nas

diversas etapas e fases, devido ao fato de que uma etapa de pesquisa foi desenvolvida em Campinas (SP) e as demais em João Pessoa (PB).

- **Vídeo**: Utilizada somente a partir da segunda etapa da pesquisa, a qual foi acompanhada por sessões periódicas de registros nos palcos dos teatros Santa Roza e Lima Penante da UFPB, em João Pessoa. Utilizamos para tanto uma câmera Panasonic M9000 (SVHS). A iluminação utilizada durante esta etapa foi composta apenas de uma luz geral branca.

IV. 2. INQUIETUDES INICIAIS

O início de um trabalho criativo é sempre penoso e, em nosso caso, a solidão com a qual nos defrontamos durante a maior parte do desenvolvimento de *Homem*, também trouxe um peso considerável. A dança é uma arte que, em geral, se faz coletivamente e, inicialmente, sentimos grande dificuldade em compartilhar um processo de criação unicamente com uma sala vazia.

A tarefa a que nos propusemos foi a de criar uma coreografia estruturada sobre as Ações Físicas. Para tanto, nosso primeiro passo foi elaborar *motivos* que servissem de ponto de partida para a coreografia. No entanto, ainda não tínhamos clareza sobre a forma de aplicar os conceitos contidos em nossa fundamentação teórica.

Assim, no primeiro dia de trabalho, sem nenhum assunto ou tema em mente, nos dirigimos para a sala de estudo (própria para prática de dança),

postamo-nos em frente ao espelho e passamos a elaborar sequências de movimento seguindo a mesma metodologia que rotineiramente havíamos utilizado durante nossa história pessoal como coreógrafo: *a tentativa e erro.* Elaborávamos movimentos e sequências para ver *como ficava* através da imagem refletida no espelho.

Os movimentos que não nos agradavam visualmente iam sendo excluídos, transferidos ou reformados, para que novas imagens surgissem no espelho. Após algum tempo, sentimos como se nossa energia houvesse sido desperdiçada, sem ter obtido nenhum resultado satisfatório. As novas imagens não nos pareciam ser muito melhores que as primeiras. Tínhamos a sensação de que a tarefa a que nos propúnhamos era demasiadamente aberta. Sentíamos falta de uma referência, um estímulo.

Com a frustração pelo início fracassado, percebemos a dificuldade implícita na exteriorização de uma resposta corporal que ainda não existia no plano intelectual. Com isto queremos dizer que ao fazer um caminho inverso, ou seja, não partir de uma idéia preconcebida do tema, e sim, permitir que os movimentos naturalmente surjam para, somente com o movimento realizado, elaborar o tema, estávamos optando pela trilha mais espinhosa.

Nos dias que se seguiram, de volta à sala de estudo, sentimos ainda mais fortemente as dificuldades do trabalho solitário. Foram realizadas novas tentativas. No entanto, os movimentos refletidos no espelho continuavam não nos agradando. Estávamos decididos a não *inventar* nenhum tema norteador do processo. Compreendemos a importância de buscar uma maneira diferente de abordar esta criação, um estado receptivo que nos liberasse das tensões e ansiedades para tranquilamente iniciarmos a tarefa de criar.

IV. 3. DA QUIETUDE CRIATIVA À AÇÃO

A seguir descreveremos, a partir dos registros em nosso caderno de campo, as diferentes etapas e fases pelas quais passamos no processo de elaboração da coreografia *Homem*. Este processo está descrito em seis subtítulos que denominamos *O caminho para a Ação.*

O caminho para a ação.

- Da quietude criativa às células germinais;
- Do Circulo criativo à atitude corporal;
- A Atitude Interna e a Ação Física.
- Trabalho com as diferentes versões.
- Alguns detalhes da coreografia.
- Conclusão da primeira etapa.

IV.3.1. DA QUIETUDE ÀS CÉLULAS GERMINAIS.

Menos ansiosos do que anteriormente, colocamos um ponto final na rotina que vinha sendo adotada, para que outro processo fosse iniciado.

O espelho foi abandonado e, ao invés de procurar nele as soluções para o problema, inspirados por nossa base teórica, decidimos trabalhar com a *Quietude Criativa*, buscar modos de *olhar para dentro*, de perceber nossas posturas, reações e atitudes. Como já dissemos anteriormente, ela nasceu durante o curso da profa. Marília de Andrade, no Mestrado em Artes, através da prática, de leituras e de atividades paralelas, como a prática de artes marciais, especialmente o *Tai Chi Chuan* e o *Kung Fu.* Conforme descrevemos no cap. II, desenvolvemos uma técnica de improvisação e passamos a adotá-la como aquecimento cotidiano, nos momentos de trabalho prático. A partir de então, a ansiedade dos primeiros dias foi

cedendo, dando lugar a um sutil estado de concentração, que não tardou em produzir efeitos no que se refere à criação.

Os postulados de Irene Dowd e o Tai Chi Chuan[91] direcionaram nosso trabalho com relação à *Quietude*. Com a respiração como ponto inicial do processo, nos utilizamos ainda de um exercício encontrado em Shizuto Mazunaga[92]:

Em linhas gerais, o exercício consiste em respirar visualizando não apenas os pulmões, mas o corpo inteiro como um grande balão, sem levar-se em conta as características anatômicas do corpo humano.

Esta respiração era praticada em pé, de forma que, juntamente com a respiração, fôssemos tomando consciência da postura e das tensões corporais, permitindo assim o natural alinhamento postural e relaxamento da musculatura.

O Tai Chi Chuan permitiu-nos o aprofundamento dinâmico da concentração e relaxamento através da execução dos exercícios e da *forma*, como meio de entrar em contato com o aspecto interior do nosso corpo, obtendo a tranqüilidade necessária para o trabalho proposto.

---

[91] Ver capítulo II.
[92] MAZUNAGA, Shizuto. Zen exercícios imagéticos. São Paulo, Siciliano, 1990. p. 63.

Com um razoável equilíbrio interno alcançado, *motivos* de movimento foram sendo criados. Nada extraordinário, mas algo bom, que sentíamos como realmente nosso. Eram *motivos* isolados que pouca relação tinham um com o outro. Em seguida, foram selecionados e cuidadosamente memorizados em um processo que durou aproximadamente duas semanas.

Alguns *motivos* já cristalizados surgiram a partir de exercícios de improvisação, através da liberação de movimentos, sem qualquer planejamento prévio, evitando-se os bloqueios que normalmente surgem a partir da auto-censura e da autocrítica. Pouco a pouco, pequenas *frases*, que posteriormente passamos a chamar de *células germinais,* nasceram naturalmente, as quais repetimos várias vezes, com a finalidade de definição e memorização dos movimentos. Dedicamos especial atenção à rítmica original de cada *célula*.

Sendo esta uma pesquisa para a dança cênica, dedicamos especial atenção aos equilíbrios e desequilíbrios físicos em cada novo movimento. Isto foi feito através da conscientização da força geradora de tais equilíbrios e/ou desequilíbrios, a gravidade, e consequente força (de oposição) muscular necessária para o equilíbrio ou para o movimento.

Percebemos que a atenção dedicada aos equilíbrios e oposições permitiu que os movimentos elaborados ganhassem um certo poder expressivo. O abandono do espelho foi fundamental para que a noção das oposições surgisse através da consciência adquirida na *Quietude*, e não pela visualização de nossa imagem refletida no espelho, por exemplo, o que dificilmente permitiria tal aprofundamento.

Nos primeiros quinze dias de trabalho nos utilizamos de diversos tipos de música, não propriamente para *dançá-las*, mas como um estímulo para os diferentes aspectos daquele momento da criação, como a elaboração e desenvolvimento primeiramente dos *motivos,* e logo das *células germinais*.

De posse de uma sequência básica, composta pela união das *células germinais* de um modo mais ou menos aleatório, levando em conta principalmente os contrastes entre os diferentes momentos da sequência, apresentamo-na para os primeiros avaliadores[93], com a finalidade de obter um *feedback*. Era o modo de saber de que forma a sequência era vista por outros dançarinos.

Na ocasião, esta sequência básica foi acompanhada por uma música do conjunto instrumental mineiro Uakti[94], que, naquele momento consideramos adequada. Segundo os avaliadores, uma postura foi percebida como *marcante*, a saber, um momento em que permanecemos imóveis a olhar de frente para o *infinito*, dedos entrelaçados, e o corpo em pé, ligeiramente inclinado para a esquerda. Foi observado que essa postura, por si só, expressava e sugeria uma série de informações. Pessoalmente, não tínhamos nenhuma pretensão específica no que se referia ao *tema*, pretendíamos apenas que o referido momento de imobilidade fosse aparente, já que internamente procurávamos estar atentos a todas as forças que mantinham nosso corpo com aquela organização plástica, ou seja, buscávamos estar *em ação* na imobilidade.

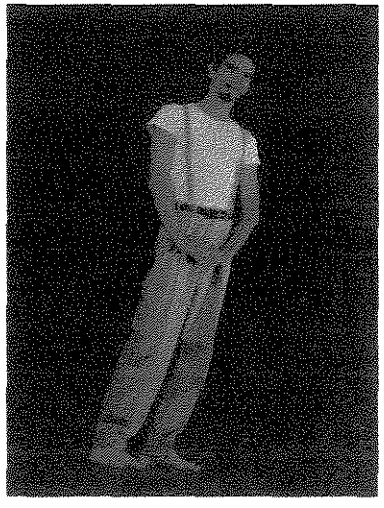


Foto 5: postura na versão cômica

[93] Estes avaliadores eram colegas do curso Movimento e Expressão, do Mestrado em Artes as quais estavam preparadas para dar um *feedback* mais direto e articulado.
[94] UAKTI. *Tudo e todas as coisas*. São Paulo, Polygram, 1984.

Durante o estudo da sequência básica e especialmente dessa postura, a idéia do uso de forças contrárias na imobilidade esteve sempre presente, na busca por um equilíbrio dinâmico, e não estático ou passivo.

Ao apresentarmos a sequência básica, os avaliadores perceberam que ela estava centralizada especialmente na referida posição, a qual sugeria o esboço de um personagem com a característica de mesclar a *introversão* e o *patético*.

Procuramos aprofundar a configuração do personagem, através de um exercício de improvisação com uma colega[95], o qual foi fundamental para o desenvolvimento de nosso personagem, que confirmou-se com essas características, somadas a outras como *retardado* (os movimentos aparentemente aconteciam depois do desejo do *personagem* de realizá-los) ou *emocionalmente perturbado*.

Esta improvisação foi feita da seguinte forma: individualmente tomamos nosso tempo para a concentração. Recuperamos então as sensações de oposição e permitimos que o *personagem,* que havia nascido da sequência coreográfica básica, se libertasse dessa sequência, sem perder as características que o identificavam. A interação com o personagem da colega, que vivenciava seu próprio processo, foi enriquecedora, principalmente no que se refere à afirmação das características essenciais do personagem que estávamos criando.

Observamos então que apesar de o processo de criação haver iniciado com a *quietude criativa*, a construção do personagem em si pode ser - e, nesse caso, realmente foi - iniciada a partir do movimento. O procedimento tradicionalmente utilizado em dança (no teatro também), é partir das características preestabelecidas de um personagem para criar seu

[95] Renata Cristofoletti, bailarina e coreógrafa, aluna do Mestrado em Artes da Unicamp.

aspecto físico, postural e gestual. Havíamos colocado em prática uma das propostas essenciais do *Método das Ações Físicas* de Stanislavsky[96], nossas ações surgiram a partir dos próprios movimentos.

Em resumo, os primeiros passos do processo inicial foram os seguintes: após algumas tentativas frustradas, recomeçamos a trabalhar utilizando uma rotina que buscava a organização interna (*o olhar para dentro*) voltada para um relaxamento dinâmico e criativo ou *quietude criativa*. Quase que naturalmente foram surgindo determinadas posturas e movimentos que denominamos *células germinais*. Estas, por sua vez, levaram em seu conjunto à percepção de algumas características que poderiam ser desenvolvidas na criação de um personagem, com o auxílio de exercícios de improvisação *solo* e em dupla.

IV.3.2. DO CÍRCULO CRIATIVO À ATITUDE CORPORAL

"En las tradiciones orientales, en el ballet, en el sistema de pantomima de Decroux, cada gesto del cuerpo, para romper los automatismos del comportamiento cotidiano, es dramatizado, es realizado imaginando estar empujando algo, levantando, tocando objetos de una forma y dimensión determinadas, de un determinado peso y de una determinada consistencia. Se trata de una verdadera psicotécnica cuya finalidad no es influenciar la psique del actor, sino su físico. Pertenece, pues, a la lengua de trabajo que el actor habla consigo mismo o como máximo, a la que el maestro habla con

[96] Ver capítulo sobre as ações físicas.

el alumno, pero no pretende significar algo para el espectador que mira."[97]

Inicialmente, era a idéia das oposições constantes no equilíbrio e nos movimentos, que nos fornecia o *sentido* para as diversas partes de nossa sequência básica de movimentos. Por exemplo, no início da sequência uma de nossas mãos flutuava horizontalmente pelo espaço, movendo os dedos muito próximos do chão. Internamente, a idéia era de sutis resistências em oposição ao peso da mão.

Em seguida, a noção geral do personagem permitiu-nos que a idéia da simples oposição de forças fosse aperfeiçoada ou transformada na imagem *acariciar alguém que amo.*

"Para encontrar la técnica extracotidiana del cuerpo, el actor no estudia fisiología, sino que crea una red de estímulos externos a los que reacciona com acciones físicas."[98]

Com a continuidade do processo de criação, o aprofundamento da Quietude permitiu-nos chegar a algo que entendemos como *Círculo Criativo*, parte integrante do *Método das Ações Físicas* de Stanislavsky e descrito por Mel Gordon da seguinte maneira:

"An exercise concept in increasing the powers of concentration, the Creative Circle trains the actor to become acutely aware of his immediate surroundings. He must concentrate only within the imaginary circle around

---

[97] BARBA, Eugenio. *Anatomia del actor.* México, Universidad Veracruzana, 1988. P. 30. "Nas tradições orientais, no ballet, no sistema de pantomima de Decroux, cada gesto do corpo, para romper os automatismos do comportamento cotidiano, é dramatizado, é imaginado estar empurrando algo, levantando, tocando objetos de uma forma e dimensão determinadas, de um determinado peso e de uma determinada consistência. Trata-se de uma verdadeira psicotécnica cuja finalidade não é influenciar a psique do ator, senão seu físico. Pertence, pois, à língua de trabalho que o ator fala consigo mesmo ou, no máximo, a que o professor fala com o aluno, mas não pretende significar nada para o aluno que olha."

[98] *Op. cit.* p.30. "Para encontrar a técnica extracotidiana do corpo, o ator não estuda fisiologia, porém cria uma rede de estímulos externos aos que reage com ações físicas".

him. The Circle can grow in size from a three-foot circumference around the actor's body to an area encompassing the entire space".[99]

Através das características percebidas pelos avaliadores, principalmente na posição estática descrita anteriormente (*introvertido, patético, movimentos retardados, perturbado*), prosseguimos com o processo auxiliados pela técnica do *Círculo Criativo.* Durante essa fase do estudo, receamos a possibilidade de deixar-nos levar por estereótipos relacionados com as doenças mentais ou introversão, características naturalmente sugeridas pelo personagem, conforme o *feedback* que recebemos. No entanto, foi possível manter a fidelidade com relação ao processo proposto. A idéia do personagem trabalhada com o auxílio do *Círculo Criativo*, provocou um tipo de movimentação consequente que passamos a chamar de *Atitude Corporal.*

Em outras palavras, a compreensão do personagem como um todo produziu então um resultado externo, um modo de ser, de estar, de olhar, de mover-se. A essa forma particular e gestáltica de estar e agir que define a existência do personagem em termos posturais com relação ao espaço e o tempo, é que passamos a chamar de *Atitude Corporal.*

A *Atitude Corporal* passou a ser um estágio em que percebemos e trabalhamos o personagem de uma forma global. A sequência coreográfica passou a sustentar-se na união entre suas diferentes partes, em função desse personagem.

Duas semanas se passaram, e a nova apresentação do trabalho realizado até aquele momento para os mesmos avaliadores, permitiu-nos

---

[99] GORDON, Mel. *The Stanislavsky technique – Russia.* New York, Applause Theatre Books Publisher, 1988. P. 62. "Um conceito de exercício que aumenta os poderes de concentração, o círculo criativo treina o ator a conscientizar-se de seus arredores. Ele deve concentrar-se apenas no círculo imaginário ao redor dele. O círculo pode produzir-se tanto em uma área restrita (três pés de circunferência) ao redor do ator como em todo o espaço."

concluir que o caminho trilhado estava correto. Durante o debate que se seguiu, foi solicitado que explicitássemos sobre o ponto inicial da coreografia. Explicamos que, de acordo com a proposta, procuramos não nos ater a nenhum tema, assunto ou roteiro em especial. No entanto, após alguns minutos, vieram-nos à memória alguns movimentos que fazíamos, anos atrás, durante as aulas de balé. Eram movimentos que tinham como finalidade aliviar a tensão corporal adquirida no decorrer da aula. Feitos de forma lúdica, deixavam a tradicional *elegância* de bailarino de lado, para soltar a musculatura e praticamente *desfazer* todo o trabalho de elaboração corporal realizado durante a aula.

Percebemos, então, uma certa semelhança com aqueles movimentos, que talvez, inconscientemente tenham servido como inspiração para a elaboração das *Células Germinais* dessa coreografia. Com relação aos movimentos citados, um colega daquela época comentara a respeito de uma de nossas primeiras apresentações como bailarino, que levávamos *jeito* para a dança, mas que parecíamos uma *aranha*, ou seja, *sobravam* muitos braços e pernas por trabalhar. Somente no momento em que fazíamos tal relato, nos conscientizamos, que também nessa nossa seqüência coreográfica, contávamos com a presença da *aranha*. Foi uma descoberta particularmente surpreendente. Talvez o estado de *Quietude* tenha colaborado nesse processo de retomada daquela movimentação que praticávamos anos atrás.

IV.3.3. A ATITUDE INTERNA E A AÇÃO FÍSICA

Sempre com o propósito de não perder o trabalho de elaboração interna já realizado, concentramo-nos, durante a semana seguinte, em aprofundar ainda mais a *Quietude Criativa,* para estarmos mais à vontade

com relação à sequência. Além disso, a consciência dos movimentos de *aranha* foi importante tanto para o enriquecimento dinâmico das ações já existentes como na criação de outras, que vieram complementar a coreografia. A *Quietude Criativa* era naturalmente o estado inicial e cotidiano de todos os momentos da pesquisa.

Continuávamos ainda a experimentar diferentes músicas com a seqüência, sem preocupar-nos em fixar nenhuma delas.

Sentíamos que, pouco a pouco, nos aproximávamos da Ação Física. Buscamos durante todo o processo elaborar não só um sentido para cada movimento, mas um sentido global que era o próprio personagem. Percebemos que a *Atitude Corporal* que consideramos como um estágio externo, não podia estar desvinculada de uma *Atitude Interna.* Consideramos a *Atitude Interna* como um afunilamento do *Circulo Criativo*, mais direcionado para as características definidas para o personagem na *Atitude Corporal*, sendo, ao mesmo tempo uma ponte para a *Ação Física.*

O estágio da *Ação Física* foi o ponto máximo de nosso processo criativo. Cada movimento tornou-se Ação quando trouxe implícito seu objetivo ou razão de ser. A percepção dos impulsos para a ação e a posterior execução de cada parte da sequência representou um desafio que, naquele momento, acreditamos haver superado.

Praticamente com vida própria, independente de uma trilha sonora específica, a coreografia foi apresentada aos mesmos avaliadores alguns dias depois com uma música escolhida minutos antes. Foi observado que:

- *A seqüência flutuava entre o relaxado e o tenso; o fluente e o estático - em constantes contrastes.*

- *Em geral, o movimento era nervoso e espasmódico.*

- *O foco do olhar era um elemento essencial.*

- *Percebia-se identidade com uma pessoa com movimentos retardados.*

- *Ao mesmo tempo, paradoxalmente, o personagem parecia estar sendo regido pelo movimento: como se o corpo executasse e somente depois o personagem percebesse.*

- *Instaurava-se um clima de pesadelo; perturbação quase "esquizofrênica".*

Nesta avaliação também foi percebido que o foco do trabalho coreográfico estava materializando-se, através de diversos aspectos, como polarizações: relaxado/tenso; fluente/estático; movimentos regendo o personagem e não o contrário.

Percebemos que, naquele momento, também havia duas possibilidades, ou caminhos opostos a trilhar para o desenvolvimento da coreografia: um *cômico* e outro *sério e introspectivo*. As características já cristalizadas permitiam a investigação tanto em uma linha como em outra.

Foi possível concluirmos então que o personagem existia e tinha vida, a partir da elaboração de *Ações Físicas*, tratadas coreograficamente enquanto dança. O processo de trabalho constou da adoção de uma *Atitude Interna* focalizada em imagens e sua associação com as oposições, resultando em *ações físicas* onde utilizamos todos os conceitos estudados: o *equilíbrio precário*, a *ação na imobilidade*, diferentes e contrastantes

qualidades de movimento associados a *fórmulas rítmicas* características para cada ação.

IV.3.4. O TRABALHO COM AS DIFERENTES VERSÕES

Com a finalidade de investigar os caminhos vislumbrados - o *cômico* e o *introspectivo* - procuramos adaptar adequadamente a *Atitude Interna* para cada um, juntamente com a escolha definitiva de músicas para a coreografia.

A versão *dramática* surgiu com a audição da música *Piece Peace* da pianista Liz Story[100], que é interpretada em tempo lento e sentimental, sugerindo tranqüilidade e harmonia. O próximo passo foi permitir que a música passasse a participar e integrar a dança, destacando os momentos mais tensos e súbitos da coreografia ou reforçando os contrastes, os quais, como descrito anteriormente, por vezes eram tranqüilos e relaxados, por outras (talvez na maior parte do tempo) tensos.

Seguindo o mesmo procedimento utilizado na versão *dramática,* com a música de Liz Story, elaboramos duas versões *cômicas* : A primeira, acompanhada da música *O macaco* de Arnaldo Antunes[101], onde o autor compara o homem a alguns animais, provocou comentários reticentes dos avaliadores, durante a primeira apresentação. Concluímos que a música não se adequava à coreografia para a comicidade pretendida. A segunda versão, com acompanhamento da música *Forward March* do jazzista pop Pat Metheny[102], obteve uma receptividade bem mais entusiástica. A marchinha,

---

[100] STORY, Liz. *Solid colors – piano solos*. U.S.A., Windham Hill Records, 1982.
[101] ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. São Paulo, BMG Ariola.
[102] METHENY, Pat. *First Circle*. Munchen, ECM Records,1984.

que mistura o clima militar com o circense, interagiu adequadamente com a coreografia em função da finalidade cômica pretendida.

Tomamos todo o cuidado para, durante o processo descrito, não prejudicar as nossas rítmicas originais para as sequências coreográficas adaptando-as unicamente em função da "exigência" de cada personagem, sem tentar acomodá-las às músicas. Essa acomodação costuma ocorrer quando é utilizada música mecânica (disco, fita, cd, etc.), cuja métrica é imutável, fazendo com que o coreógrafo e/ou intérprete adapte-se a ela para que seus objetivos na interação música-movimento sejam alcançados. O mesmo, no entanto, não acontece quando música e dança são criados conjuntamente. Neste caso, o músico e o coreógrafo, de comum acordo, decidem de que forma os dois códigos vão interagir.

Levando em conta esse problema, procuramos pontos que permitissem laços de união entre música e coreografia.

Durante a busca pela versão *cômica* do personagem, nos deparamos com uma terceira versão: o *animal*. Percebemos que não se encaixava precisamente com a idéia inicial de comicidade. Decidimos, então investir nesse novo momento. Passamos então a desenvolver as três diferentes versões - *dramática*, *animal* e *cômica* - , aprofundando em cada personagem a *Atitude Interna* adequada.

Nos dias que se seguiram, escrevemos um pequeno roteiro de imagens e atitudes que traduzem as sensações e reflexões que transitavam em nossa imaginação durante a execução da coreografia. Apresentamos este roteiro a seguir:

Procuro observar e acariciar a imagem de quem sinto falta.

Tenho medo de que repentinamente a lembrança desapareça.

Algo ou alguém me surpreende. Procuro recompor-me para logo perceber a impossibilidade desse ato.

Contemplo impotente partes do meu corpo repelirem-se. Abraço o ar como a um salva-vidas. O ar é traspassado pelas mãos que se voltam contra minha face. De alguma forma me liberto.

Sou puxado pelos cabelos. Recuperação.

Minhas mãos continuam a agir por conta própria e parecem querer voar de mim.

Meu corpo se torce.
Recupero a tranqüilidade e caminho.

Choques violentos vem do interior do meu corpo e derrubam-me, fico de pernas para o ar como uma tartaruga.

Quero ir por ali mas minhas pernas me levam para lá.

Finalmente a chance de voar. Os choques continuam, minhas mãos seguem rebeldes.

Trago minha mão direita para o coração, mas ela me oprime. Com luta liberto-me. Contemplação.[103]

[103] Extraído do Caderno de Campo.

Em nosso Caderno de Campo escrevemos ainda uma frase norteadora para cada uma das versões:

- **Dramática**: "Não me conheço e não me reconheço neste corpo. Tudo aquilo que ele faz me surpreende e assusta."

- **Animal**: "Tenho prazer em ser idiota."

- **Cômica**: "Olhem que graça é este corpo que possuo. Vejam como se move, é tão desajeitado!"

Até então, os três momentos iam sendo desenvolvidos como se fossem três personagens diferentes, de forma paralela, sem qualquer conexão um com o outro. No decorrer do processo percebemos que não eram três, mas apenas um personagem. Cada uma das versões da sequência coreográfica representava um aspecto distinto de sua vida.

Após duas ou três semanas, passamos a trabalhar as três versões seguidas como partes de um todo, na ordem exposta acima. Somente então foi possível perceber alguns problemas específicos que cada uma ainda apresentava durante a execução:

- Na versão ***dramática***, em tempo lento fazia com que os equilíbrios se tornassem muito difíceis, o que significava que o trabalho de eixo e oposições físicas deveria receber uma atenção maior.

- Na versão ***animal***, realizado em tempo rápido, necessitávamos de um trabalho mais aprofundado de incorporação. Ainda nos sentíamos desconfortáveis.

- A realização da versão ***cômica*** talvez fosse a que estivesse melhor resolvido. Sem maiores problemas de execução.

IV.3.5. ALGUNS DETALHES DA COREOGRAFIA

A coreografia em si ou a disposição do corpo no espaço e no tempo (focos, direções, velocidades) foi surgindo naturalmente, juntamente com todos os demais aspectos do trabalho. Sua primeira versão contou com uma elaboração mais específica resultando na seguinte estrutura onde **S** representa a seqüência coreográfica básica. $\mathbf{S^1}$, $\mathbf{S^2}$ e $\mathbf{S^3}$ representam variações na qualidade dos movimentos e nos aspectos espacial e temporal da coreografia:

S^1 (introspectivo) - S^2 (animal) - S^3 (cômico)

S^2 é a inversão exata de S^1 e S^3 , ou seja, S^2 é a mesma sequência executada "de costas" para o público. Cada uma delas traz algumas alterações nas qualidades dos movimentos, em relação à seqüência original, que colaboram na caracterização de cada versão do personagem.

Extraímos os gráficos dos caminhos percorridos no espaço, de Caderno de Campo, onde é possível perceber visualmente em que consistiu essa inversão espacial:

Gráfico dos caminhos percorridos em S^1 e S^3:

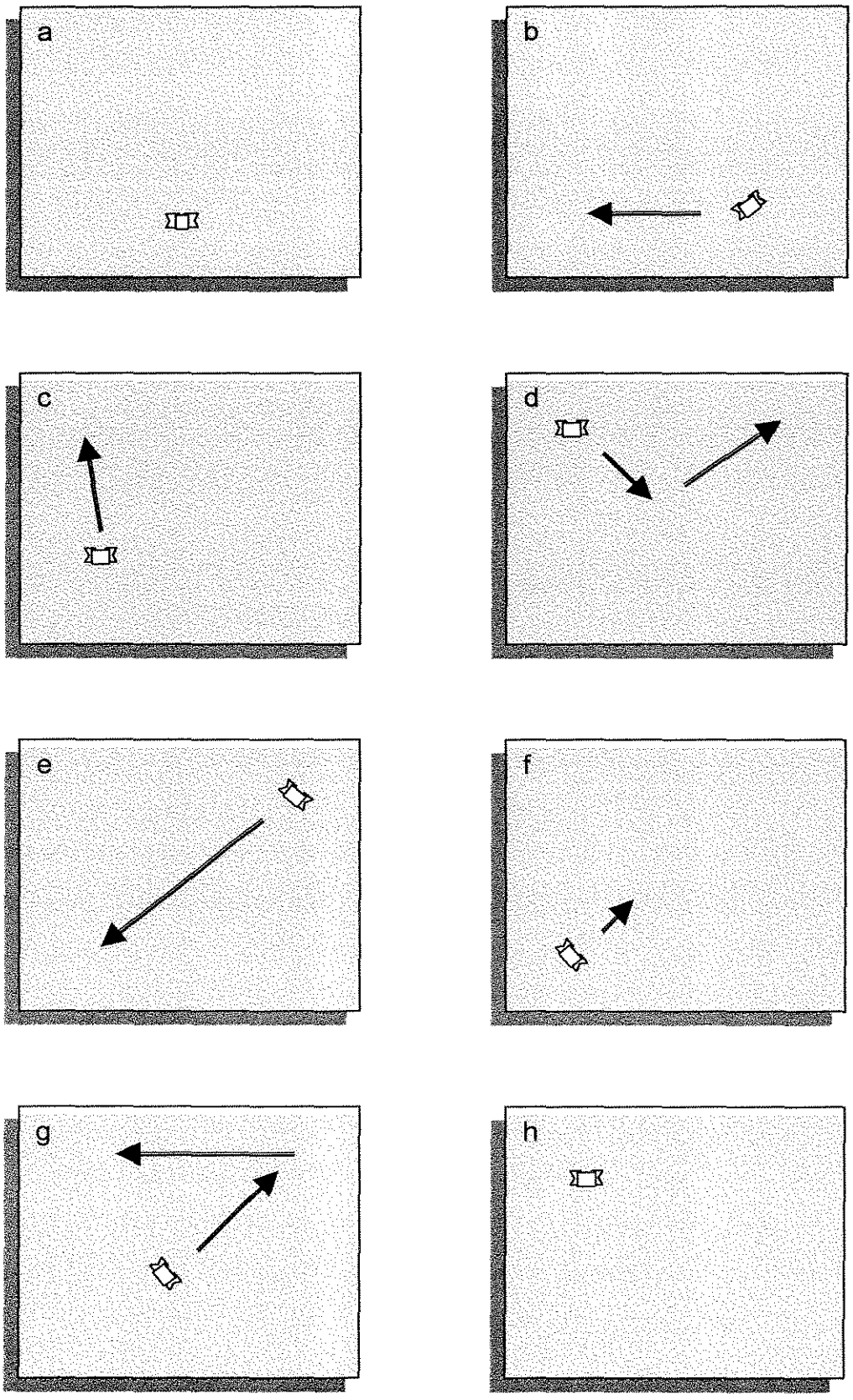
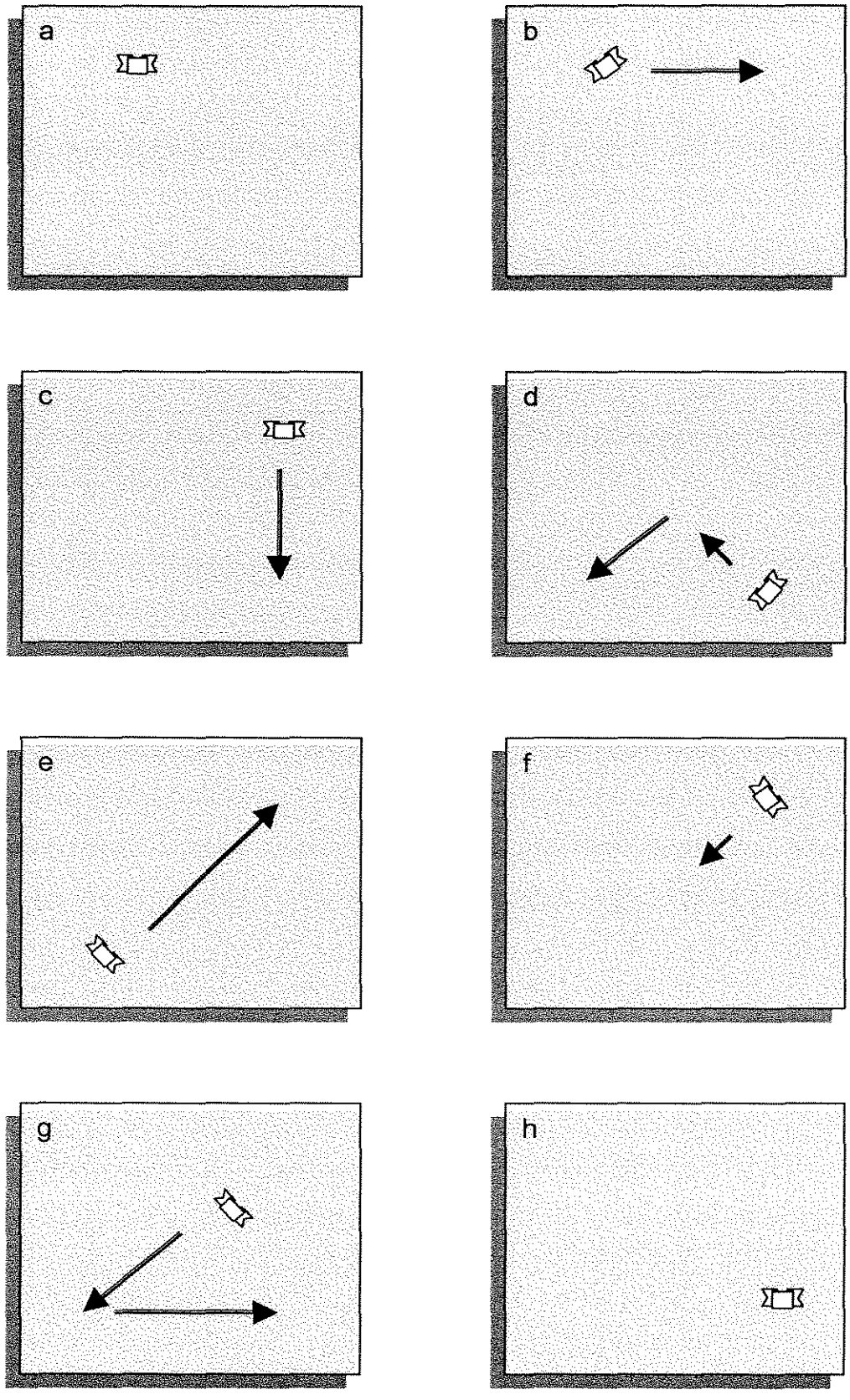


Gráfico dos caminhos percorridos em S^2:



IV.3.6. CONCLUSÃO DA PRIMEIRA ETAPA

Algumas semanas foram ainda dedicadas ao aperfeiçoamento da coreografia e do personagem, nas quais aperfeiçoamos a movimentação, lapidando sua execução. Um dos recursos empregados para isto foi a execução da coreografia como se fosse uma *forma* de Tai Chi Chuan - com movimentos lentos e contidos - resultando em um aprimoramento sensível de eixo e dos detalhes gestuais.

Em nenhuma etapa deste processo, que durou aproximadamente quatro meses, pretendemos negar a história, contida na nossa musculatura, de anos de prática do balé clássico e técnicas de dança moderna, cujos elementos revelavam-se com extrema facilidade na fase inicial do processo de criação. Procuramos recanalizar energias de modo a aproveitar os recursos corporais e técnicos que já possuíamos, inclusive aqueles que, como as artes corporais orientais faziam parte de nosso treinamento pessoal (Kung Fu e Tai Chi Chuan), para criar novos movimentos que tornavam o processo e seu produto mais pessoais.

Durante as diversas etapas do trabalho, o aquecimento tinha como objetivo constante a manutenção do nosso corpo receptivo e, ao mesmo tempo, tonificado adequadamente para a performance física a que nos propúnhamos. Como dissemos anteriormente, geralmente os ensaios eram precedidos por um *treino* de Tai Chi Chuan. Além disso, em várias oportunidades a dinâmica do aquecimento foi sendo incrementada, até a

realização de *formas*, como *catis* e *pakuns*[104] do Kung Fu, de acordo com as necessidades de cada ensaio.

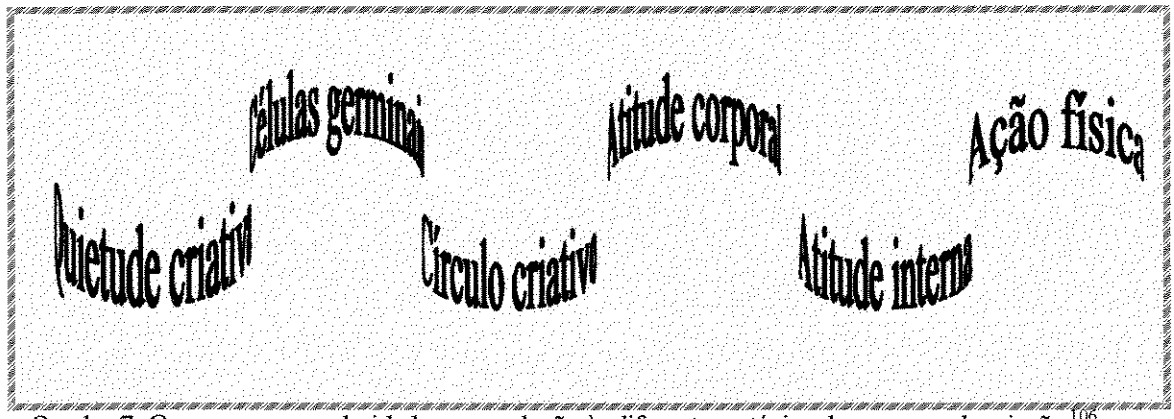
A partir da elaboração da Atitude Interna, a coreografia *Homem* foi ganhando vida e força cênica. Tal definição interna permitiu-nos *brincar* com o personagem e, portanto com a coreografia. A cada ensaio ou apresentação houve mudanças que podiam evidenciar-se tanto no âmbito dos movimentos de sombra[105] quanto no de gestos mais amplos. A coreografia, então, pôde ser constantemente recriada através de uma interação contínua entre a *Atitude Interna* e as *Ações Corporais* como um diálogo do intérprete consigo mesmo.

Durante o processo de criação da coreografia *Homem*, foram surgindo diversas etapas que pulsavam entre uma maior atividade interna (Quietude Criativa, Circulo Criativo, Atitude Interna) ou externa (Células Germinais, Atitude Corporal, Ação Física) . Buscamos conceitos que pudessem definí-las e, ao mesmo tempo, fornecessem subsídios para uma compreensão mais aprofundada de cada uma delas. Esquematicamente traçamos um gráfico que progride da esquerda para a direita, da *Quietude Criativa* para a *Ação Física*:

---

[104] Sequências coreografadas de luta simulada.

[105] "Movimentos de sombra" são definidos por Laban como movimentos de pequenas partes do corpo muitas vezes dificilmente perceptíveis. LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo, Summus, 1978. P. 174.



Quadro 7: O corpo e suas polaridades com relação às diferentes estágios do processo de criação.[106]

É importante observar que a Quietude Criativa está presente em todas as etapas do processo, sendo que o Círculo Criativo e a Atitude Interna são apenas técnicas mais objetivas, rumo à ação exterior cênica. Da mesma forma, a Ação Física já está presente nas Células Germinais, tornando-se, no decorrer do processo, mais clara e adequada para a performance.

A primeira versão da coreografia *Homem* foi gravada em vídeo durante a apresentação final do curso: "Improvisação e Composição Coreográfica", ministrado pela profa. Marília de Andrade no Mestrado em Artes.

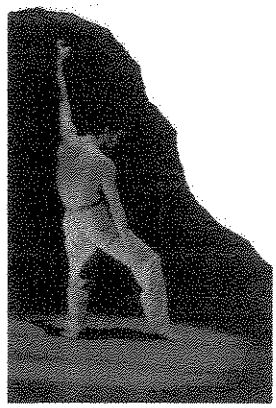


Foto 6: versão animal

[106] Extraído do Caderno de Campo

V. REFINAMENTO COREOGRÁFICO E EXPRESSIVO: REALIZANDO O PRODUTO ARTÍSTICO

A segunda fase do processo criativo da coreografia *Homem* foi iniciada alguns meses depois de encerrada a primeira etapa, os quais foram utilizados para o aprofundamento da pesquisa teórica que se fazia necessário. Esta fase ocorreu em João Pessoa (PB), durante o primeiro semestre de 1997 e devido à necessidade de retomada do processo, cuja fase inicial havia sido realizada na cidade de Campinas, contando com o apoio da Unicamp, inicialmente apresentou muitas dificuldades. Todas as sutilezas desenvolvidas em cada um dos personagens necessitavam ser recuperadas para que realizássemos o aperfeiçoamento das ações e da estrutura coreográfica.

O trabalho foi sendo progressivamente registrado em vídeo, conforme abordaremos posteriormente. Para descrever esta fase do processo, a dividimos em quatro etapas que são as seguintes:

- Re-elaboração coreográfica
- Adaptação à trilha sonora
- Avaliação externa
- Finalização

V.1. RE-ELABORAÇÃO COREOGRÁFICA

Os primeiros dias foram dedicados à releitura das anotações do Caderno de Campo, especialmente o *roteiro poético.* Na parte prática retomamos a coreografia a partir do vídeo para aos poucos irmos recuperando as Ações Físicas. Partimos portanto da idéia geral da sequência básica e mantivemos praticamente intactos aqueles momentos que entendíamos como fundamentais para a manutenção da idéia original.

Passaremos a descrever, a seguir, o modo como se desenvolveu nosso trabalho prático de re-elaboração da sequência coreográfica.

Pensamos em trabalhar com uma trilha sonora especialmente criada para o trabalho. Nesse sentido, entramos em contato com o compositor Didier Guigue[107] que prontamente aceitou o convite. Durante os encontros que mantivemos com a finalidade de colocá-lo a par da desta pesquisa, pedimos que a trilha não fosse excessivamente envolvente para que a coreografia e as ações pudessem destacar-se enquanto tema da pesquisa.

Passados alguns dias, tivemos oportunidade de iniciar o trabalho com um esboço da proposta para a trilha sonora original. A idéia era que a música fosse um elemento de *contraponto* com a coreografia, contrariamente ao que foi realizado na primeira fase do processo, quando a música (depois de escolhida e trabalhada) complementava e fazia parte da coreografia.

A primeira versão da trilha criou *climas* diferentes daqueles anteriormente experimentados. Feita inteiramente por computador, as músicas eram extremamente impessoais e nos causaram um certo incomodo durante a interação com a coreografia.

Inicialmente trabalhamos durante alguns dias na versão *dramática*. Apesar da (re)descoberta do movimento expressivo das mãos, que pouco havíamos trabalhado anteriormente, a sensação era de estarmos nos movimentando como um autômato.

Após um mês de trabalho, possuíamos a coreografia retrabalhada, principalmente em seus aspectos coreográficos, a saber: os contrastes entre os níveis e o peso do movimento tornaram-se mais evidentes;

---

[107] Didier Guigue é Doutor em Música e professor do Departamento de Música da UFPB.

acrescentamos mudanças em muitos momentos, buscando o equilíbrio precário como proposto por Barba[108].

Para explorar melhor os momentos realizados em nível baixo, retomamos as improvisações, encontrando assim novas soluções.

Nesta etapa permitimo-nos fazer alterações de uma forma totalmente racional, operando sobre o produto da primeira fase deste processo criativo, que era predominantemente intuitivo. Assim, a posição inicial, que era de joelhos, frontal e simétrica com relação ao *público,* por exemplo, transformou-se em uma posição na diagonal com apenas um joelho no chão. Imaginamos que esta funcionaria melhor que a primeira, tornando mais fluentes os movimentos que se seguissem.

V.2. ADAPTAÇÃO À NOVA TRILHA SONORA

Passada a primeira fase, onde as reformas coreográficas foram o foco, a segunda caracterizou-se pelo trabalho mais aprofundado com relação à música e a retomada do personagem cômico.

Pretendíamos experimentar alternativas com a sequência. Esta pesquisa caracterizou-se principalmente por mudanças no aspecto temporal da sequência, na edição de algumas repetições e no trabalho com a máscara facial. Estas alterações implicaram em uma nova pesquisa, relacionada à *Atitude Interna* adequada para cada ação. O trabalho foi bastante difícil, principalmente porque inicialmente trabalhamos sem a interferência da música. Na etapa anterior, a música havia sido o estímulo

[108] Ver capítulo I.

básico, e o processo havia transcorrido em um sentido *de dentro para fora*. Nesta etapa, o sentido do trabalho modificou-se passando a ser realizado *de fora para dentro* sem a presença da música.

Executamos a versão dramática e a cômica seguidas, trabalhando especialmente suas diferenças enquanto ações no espaço e no tempo, ou seja, percebendo o sentido de cada ação e suas características de esforço (direto, flexível, forte, leve, sustentado ou súbito) dentro da kinesfera.

Novamente recorremos a avaliadores para obter a referência do *olhar externo*. Sentíamos que, no que se referia à proposta desta segunda etapa, o trabalho de refinamento coreográfico e interpretativo era ainda incipiente. Em função disto, as indicações obtidas destes avaliadores foram bastante reticentes, consistindo basicamente em observações a respeito da excessiva tensão com que a coreografia toda estava sendo executada.

Durante mais alguns ensaios procuramos voltar a executar a sequência lentamente, buscando a fluência dos movimentos e a movimentação mais relaxada.

V.3. AVALIAÇÃO EXTERNA

A terceira etapa do trabalho caracterizou-se por um acompanhamento mais frequente por parte de alguns avaliadores convidados especialmente para a troca de opiniões com respeito ao processo. Além disso, trabalhamos mais diretamente com a trilha sonora.

Marcamos um dia para iniciarmos os trabalhos com a versão já praticamente acabada da música, com algumas poucas modificações a fazer. No entanto, Neste e nos ensaios seguintes, a música, apesar de ser continuamente retrabalhada pelo compositor, continuava a causar-nos incômodos. O timbre e o ritmo elaborados em computador não nos permitiam ficar a vontade no momento de dançá-la[109]. Provavelmente este era um dos motivos que nos levava a usar uma tensão maior que a necessária para a execução das diferentes versões.

A versão *Animal* e a *Cômica* foram abordadas. A primeira tomou uma conotação bem mais *selvagem* que a versão da primeira fase. A versão cômica não tinha a naturalidade de quando foi criada. Atribuímos estas mudanças ao excessivo cuidado com as mudanças de caráter formal / coreográfico que não foi acompanhada adequadamente pelo trabalho com relação à ação física além da influência direta da música.

Foram convidados os avaliadores para que assistissem à apresentação do trabalho, alertando-os a respeito do momento no qual o processo se encontrava (descrito nos parágrafos anteriores). Passaremos a transcrever a síntese das observações emitidas após à apresentação:

[109] Queremos deixar claro que estas observações não equivalem a críticas ao compositor que colaborou conosco no processo de elaboração coreográfica e de quem somos admiradores. Apenas tem o sentido de enfatizar a importância de um bom relacionamento entre dança e música.

Valeska Picado[110]:

- *Introspectivo:" Muito bom (interpretação) a música é boa, mas é mais do que deveria ser."*

- *Animal: "Boa interpretação. Deveria ser menos macaco e mais primitivo. Usar mais os cinco sentidos e interiormente o sexto. A música começa muito boa, mas tende para uma progressão que a cena não tem, aí se sobressai."*

- *Palhaço: "Má interpretação. Menos seriedade (Popov decidiu ser palhaço porque acreditava haver no mundo muitas coisas sérias). Mais curiosidade, satisfação na descoberta, traquinagem, bobo, apaixonado, alegre, triste... A música não pode existir, ou ela ou você."*

De uma forma geral, Valeska sentiu que a música não se comunicava com a coreografia e tampouco colaborava com as interpretações dos diferentes personagens.

Ângelo Nunes[111]:

- *"Gosto dos detalhes, mas sinto falta da definição do espaço, das atmosferas espaciais. Cada personagem, ou cada momento de um mesmo personagem, pede um espaço próprio. Eu vejo uma estação de trem. Sinto falta de elementos... ele puxando coisas..."*

---

[110] Valeska Picado é atriz graduada como arte-educadora pela UFPB; premiada em diversos festivais com a peça A Mais Forte de August Strindberg; professora de teatro das escolas Sempre-Viva e Fazendo Arte.

[111] Ângelo Nunes é componente do Grupo Piollin; ator e diretor teatral premiado em diversos festivais.

- *"Vejo um bailarino... É importante dar qualidade aos movimentos..."*

- *"Gosto da relação entre ir do físico para o interno e do interno para o físico... É a pulsação."*

- *"Queria ser tomado pelas cenas... esquecer a coreografia... Vejo todos em um só..."*

Ângelo tocou em questões importantes como a pulsação entre o trabalho interno e externo que ele havia percebido. No entanto, o elemento formal/coreográfico, em sua opinião ficou mais destacado que a interpretação em si dos personagens. Era a confirmação daquilo que já havíamos percebido anteriormente.

Agabiton Generino[112]:

- *"A música n.º 3 comeu a cena."*

- *"Tudo está direcionado para a direita."*

Agabiton também viu na música mais um empecilho do que um apoio para o trabalho de interpretação.

[112] Agabiton Generino é bailarino e coreógrafo; diretor do Grupo Cooperativa da Dança de João Pessoa.

Eleonora Montenegro[113]:

- *"Fiquei imaginando quais as etapas desse trabalho. Existe diferença entre a interpretação do ator e a do bailarino?"*

- *"O clown precisa expressar no rosto (expressão facial), talvez um elemento, como um nariz de palhaço, ajude... procure a marchinha circense dentro de você."*

- *"Mostrar é diferente de sentir internamente... Não vejo diferentes expressões entre os personagens... As pausas precisam ser mais expressivas (causar expectativa)."*

- *"O animal é muito forte..."*

- *"Talvez você deva partir para outra etapa, buscando outros estímulos."*

- *"Gosto da sua sonoridade, deveria ser mais explorado..."*

- *"A pulsação define o ritmo do personagem."*

[113] Eleonora Montenegro é atriz e diretora premiada em diversos festivais; professora do Departamento de Artes da UFPB.

As conclusões das avaliações obtidas foram as seguintes:

1. Essencialmente, o processo havia se encaminhado para um excessivo cuidado com relação à questão formal/coreográfica. Isto ocorreu em detrimento do aprofundamento das Atitudes Internas e conseqüentes Ações Físicas no que se refere ao sentido que estas tem para cada versão. Por exemplo, a ação de *acariciar*, executada no início de cada uma das versões, possui uma Atitude Interna diferente para a *dramática,* a *animal* e a *cômica*. Cabia-nos definir ou redefinir cada uma das Atitudes Internas e seu papel no contexto de cada personagem.

2. A trilha sonora não estava de acordo com a proposta coreográfica que estava sendo desenvolvida e, portanto deveria ser revista cuidadosamente.

Estas avaliações nos levaram a um processo de detalhamento da interpretação de cada uma das três versões do personagem, dedicando especial atenção às imagens que davam origem às Ações.

V.4. FINALIZAÇÃO

Música: Consideramos que a relação entre música e coreografia é fundamental no que se refere ao produto final a ser fruído. A experiência que vivenciamos, no que diz respeito ao trabalho com a música, foi muito importante.

A trilha sonora utilizada na primeira fase do processo e por nós considerada como *inicial,* foi na verdade decisiva no que diz respeito à definição do personagem e seus diferentes momentos. Na época em que trabalhamos estas questões (primeira etapa do processo), subestimamos o

papel das músicas originais, imaginando que apenas com o uso apropriado das ações físicas e dos recursos coreográficos toda a expressividade do personagem já estaria definida *aprioristicamente* independentemente da opção sonora definitiva da coreografia.

Quando começamos a trabalhar com o que seria a trilha definitiva, percebemos que por mais que procurássemos manter um distanciamento da música para poder dialogar com ela, sua influência em nossos movimentos era inevitável, mudando substancialmente seu significado interno (para nós) e externo (para os avaliadores do processo).

Percebemos que a trilha original, na verdade, já fazia parte integral da criação e mudá-la seria elaborar um novo trabalho. Reintegramos então as músicas originais com as quais criamos a coreografia, tomando a difícil decisão de abandonar uma trilha originalmente composta com a qual já tínhamos um carinho especial. No entanto, estávamos conscientes de que para a coreografia *Homem* as músicas definitivas eram aquelas que estavam presentes no momento em que os personagens nasceram.

Coreografia: A sequência básica permaneceu flexível, sendo alterada em cada versão como será descrito no subtítulo sobre o Produto. Por outro lado, nesta fase do trabalho foi realizada uma alteração importante na ordem de apresentação das versões. *Homem* passou a ser apresentado na seguinte ordem: 1) versão cômica; 2) dramática; 3) animal. Com esta ordem, a coreografia ganhou um crescendo em sua tensão, indo do cômico, com movimentação mais leve, para o animal, com movimentação mais firme, passando pelo introspectivo, cujos movimentos se desenvolvem entre o leve e o firme. Por outro lado, o personagem vai retirando os elementos que está vestindo: do cômico para o introspectivo – retira o nariz de palhaço e os suspensórios; do introspectivo para o animal – retira a blusa colante.

V.5. O PRODUTO ARTÍSTICO

Parece-nos que *Homem* é, desde seu início, ao mesmo tempo, produto e processo. Apesar deste processo de criação estar direcionado para um produto artístico, este produto permanece tão dinâmico como nas primeiras vezes em que a coreografia foi apresentada aos avaliadores. Uma execução nunca é exatamente igual à outra. Na interação com a música, por exemplo, um movimento que uma vez coincidiu com um acento musical, de outra vez já não coincidirá.

Optamos por mostrar o produto desta pesquisa em vídeo por tratar-se de uma forma de registrar o momento em que a coreografia está, permitindo a visualização paralela com a leitura de diversos aspectos abordados na dissertação. Consideramos portanto como produto, a apresentação registrada no vídeo que acompanha esta dissertação.

A seguir descreveremos a coreografia *Homem* enquanto produto em termos de estrutura coreográfica, figurino, maquiagem e registro em vídeo:

V.5.1. ESTRUTURA COREOGRÁFICA

Consideramos que cada uma das versões de *Homem* é uma variação sobre a sequência básica. Esta forma de organização coreográfica é chamada de **variações sobre um tema**[114]. Neste trabalho, o tema em si, ou sequência (básica) original não é apresentado, estando presente em cada uma das variações. Cada uma delas possui características distintas no que se refere ao uso das qualidades de movimento, além de apresentarem

[114] Ver Capítulo III

algumas diferenças na própria forma plástica dos movimentos. Como exemplo, podemos citar o início de cada versão: na cômica, o personagem inicia em pé com os joelhos e pés virados para dentro; na dramática, ele está de joelhos; e na animal, está de cócoras ou em pé com os joelhos e pés voltados para fora. No entanto, o movimento das mãos neste momento é bastante semelhante entre as três versões.

A seguir descreveremos as qualidades de movimento e elementos coreográficos que caracterizam cada uma das versões de *Homem*:

- Versão cômica: É caracterizada pelo predomínio de movimentos com peso leve ou suave que, no que se refere ao tempo, alternam-se entre o sustentado e o súbito. O olhar é utilizado como elemento de comunicação com o espectador. Esta combinação dos movimentos leves em alternância sustentado/súbito e a interação com o olhar, permitem que o personagem tenha uma aspecto jocoso e alegre.

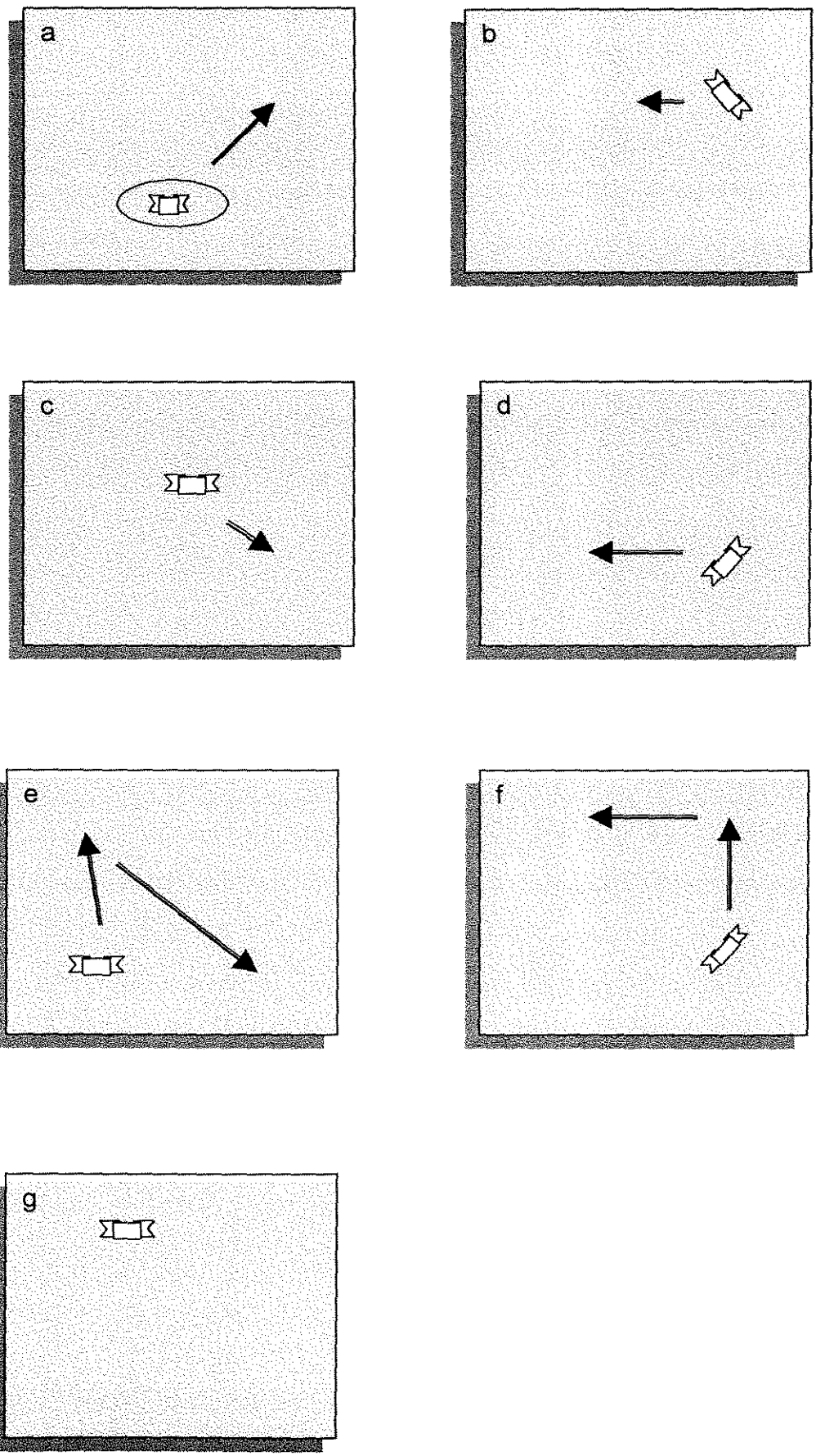
- Versão dramática: O foco está no olhar próximo do corpo, não se projetando para o exterior, dando a sensação de introspeção ao personagem. O tempo é sustentado, fazendo com que os movimentos lentos tornem-se uma característica marcante. Os movimentos súbitos são contrastantes e se destacam quando aparecem.

- Versão animal: A velocidade rápida e os movimentos firmes são as principais características. Sendo executada em sua quase totalidade de costas para o espectador e no fundo do espaço cênico, esta versão dá a sensação de um animal enjaulado.

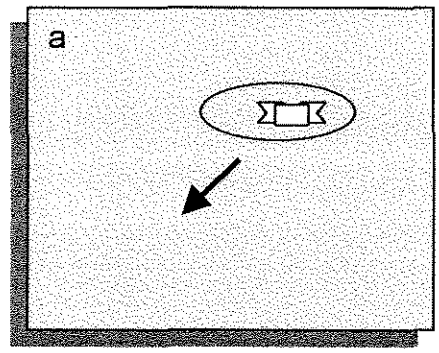
Com relação aos caminhos trilhados no chão, algumas alterações foram feitas em comparação com os gráficos do Capítulo IV. A estrutura de *Homem* ficou definida da seguinte forma:

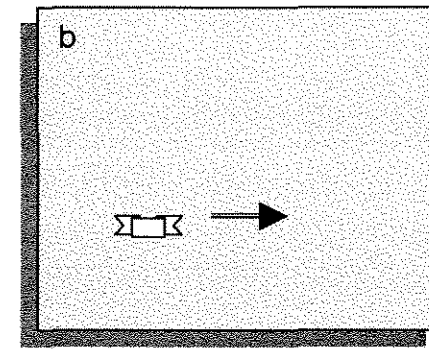
S^1 (cômico) – S^2 (introspectivo) – S^3 (animal)

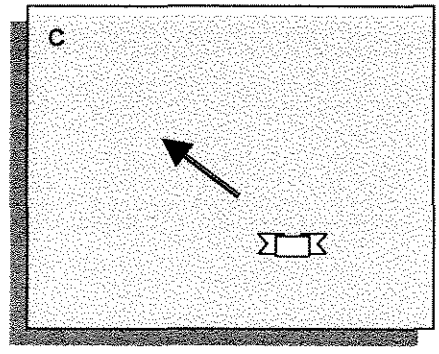
Gráfico dos caminhos trilhados em S^1 e S^2 (cômico e introspectivo)

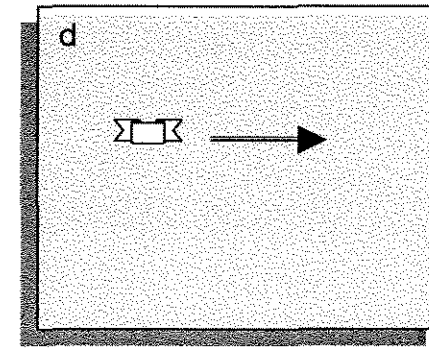


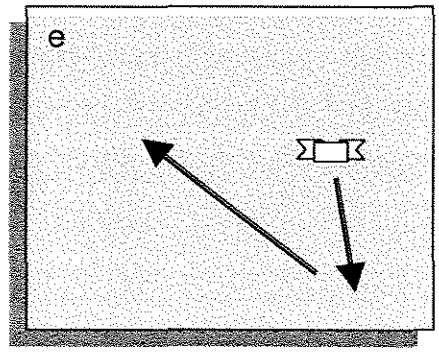
Gráficos dos caminhos trilhados em S^3 (animal):

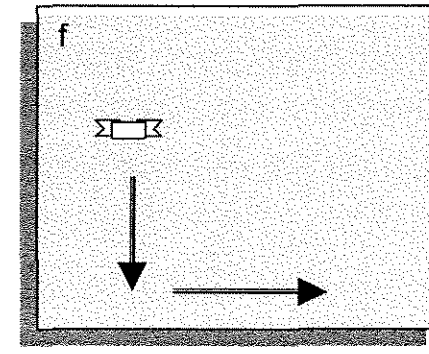


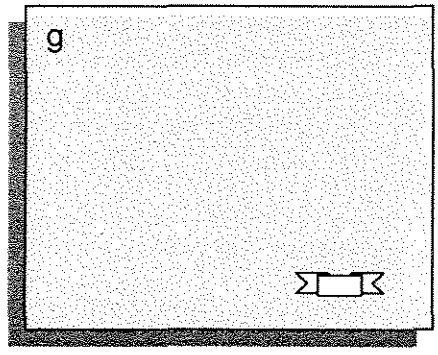












V.5.2. FIGURINO E ADEREÇOS

Sendo esta uma pesquisa sobretudo corporal e coreográfica, optamos por utilizar uma roupa e adereços que fizessem parte do processo sem interferir com a movimentação. Como a coreografia é, antes de mais nada, um retrato da solidão de um homem, pareceu-nos bastante conveniente usar, desde o início, a cada vez que apresentávamos o trabalho para os avaliadores, apenas uma calça larga, parte integrante de qualquer guarda-roupas masculino de nossa época. Um suspensórios também foi adotado, ainda durante a primeira fase (Campinas) para ser usado durante a versão cômica.

Em um processo semelhante àquele vivenciado durante a pesquisa musical, realizamos uma pesquisa por figurinos e adereços que pudessem interagir com as três diferentes versões que compõem *Homem*. Colhemos, em livros[115] diversas imagens que poderiam servir como ponto de partida para um figurino mais elaborado. Com o decorrer da pesquisa prática, percebemos que, aquela calça, deveria ser, obrigatoriamente o ponto de partida para qualquer figurino - ela já era parte do próprio personagem.

Na segunda fase da pesquisa (João Pessoa), uma camiseta colante branca foi incorporada para vestir as versões *dramática* e a *cômica*, que já contava com os suspensórios. Esta opção fez com que os movimentos do tronco pudessem ser percebidos sem dificuldade. Para a versão *animal*, cuja

---

[115] BOLTANSKI, Cristian & BLISTENE, Bernard. *Boltanski – Centre Georges Pompidou.* Paris, Musée National d'art moderne, 1984.
BORRÁS, Maria Lluisa. *Picabia.* Barcelona, Ediciones Polígrafo S.A., 1985.
CALLOWAY, Stephen. *L'epoque et son style.* Paris, Flammarion, 1988.
COOPER, Douglas. *Picasso theater.* New York, Harri N. Abrams INC. Publishers, 1987.
FORESTA, Merry. *Perpetual motif – the art of Man Ray.* Washington D.C., National Museum of Amerian Art, 1988.
KLINTOWITZ, Jacob. *Máscaras brasileiras.* São Paulo, Raizes Artes Gráficas Ltda., 1986.
LARKIN, David (edit.). *The fantastic kingdom.* New York, Balantine Books, 1975.

força está focalizada no peito nu e na tensão muscular, optamos pela retirada da camiseta.

O *nariz de palhaço* foi o último elemento a ser incorporado ao personagem em sua versão cômica. Inicialmente causou-nos extremo desconforto, fazendo com que abandonássemos a idéia de usá-lo por diversas vezes. A aceitação ocorreu durante uma apresentação para os avaliadores que o perceberam como um elemento importante para a definição desta versão.

V.5.3. MAQUIAGEM

Partimos do princípio de que a maquiagem deveria ser um fator de acentuação da progressão que a sequência de apresentação das versões cômico, introspectivo e animal representava.

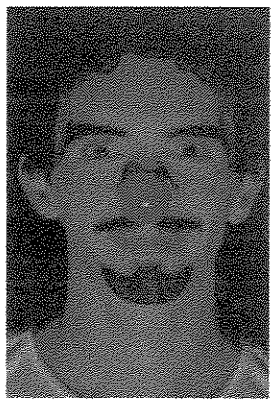
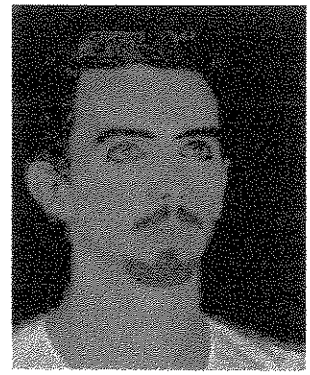
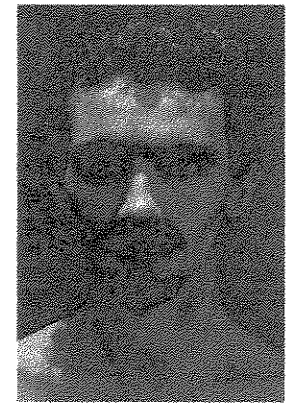
Convidamos o maquiador William Muniz[116] com o qual realizamos uma pesquisa para definir as principais características da *máscara* e do cabelo de cada uma das versões de nosso personagem.

- Cômica: Como o nariz de palhaço já, por si só, definia o momento, foi feita uma maquiagem leve, apenas trabalhando o cabelo separado dividido no meio da cabeça como característica.

- Dramática: A proposta do maquiador foi a de construir efeitos que acentuassem a atmosfera introspectiva da cena. Assim, foi elaborada uma maior área de sombra no rosto e, em especial, nos olhos que foram contornados de preto para torna-los menores.

[116] William Muniz é aluno concluinte do curso de Educação Artística da UFPB. Participou como maquiador de várias peças teatrais, entre as quais destacam-se: A Mais Forte (LAC-UFPB); O Pequenino Grão de Areia (Fazendo Arte-Espaço de Dança e Teatro) e do monólogo Andrômaca do qual é também interprete.

- Animal: Foi reforçada a relação do personagem com seu aspecto *selvagem* através da suavização das linhas que caracterizam o rosto humano e substituição destas por traços característicos de animais como o macaco.

Fotos 7, 8 e 9: maquiagem

V.5.4. REGISTRO EM VÍDEO

O vídeo *Homem: da Quietude Criativa à Ação* que acompanha esta dissertação está dividido em duas partes: a primeira, em breves pinceladas, introduz o espectador no processo criativo desta pesquisa, através de uma voz em *off* que faz a narração acompanhada de imágens de exercícios e trechos da coreografia. Estas imagens foram feitas por Orlando Junior[117] durante a fase de refinamento coreográfico.

[117] Orlando junior é graduado em comunicação, tendo realizado alguns trabalhos em vídeo como "A mata do buraquinho" e "A Ilha".

A segunda parte é o registro da coreografia enquanto produto. *Homem* foi gravado em vídeo[118] por Archidy Picado Filho[119] no Teatro Lima Penante[120] em João Pessoa, no dia 10 de outubro1997.

Foram realizadas três tomadas de cada versão para serem posteriormente editadas, para que fosse possível a observação do plano geral além dos detalhes de momentos-chave.

Por ser uma apresentação feita especificamente para a gravação em vídeo, optamos por uma iluminação geral para o espaço cênico composta das cores branca, nas varas centrais e frontais; azul, na última vara e laterais; rosa, nas varas frontais.

Como citado anteriormente, a trilha sonora utilizada, por ordem de entrada, foi a seguinte:

- Forward march de Pat Metheny
- Peace piece de Liz Story
- Macaco de Arnaldo Antunes

O vídeo foi editado na *ilha* da RC-Produções[121] e tem um total de dezenove minutos e meio onde é apresentado apenas uma pequena parcela do material colhido durante o processo. Mesmo com a possibilidade de haver perdas na qualidade, optamos por realizar pessoalmente o vídeo, como forma de garantir que vários aspectos que consideramos importantes

---

[118] A gravação do vídeo *Homem: da Quietude Criativa à Ação,* foi realizada em Super VHS com uma câmera Panasonic M9000 cedida pelo Departamento de Artes da UFPB.
[119] Archidy Picado Filho é aluno do curso de Educação Artística da UFPB. É músico, ilustrador e escritor, autor do livro "Lições de Vôo" pela Editora Bagaço. Participou da montagem de vários filmes em Super 8 na como auxiliar de direção, destacando-se "O Garoto" de Archidy Picado.
[120] O Teatro Lima Penante é um teatro de pequeno porte pertencente à Universidade Federal da Paraíba que dispõe de dezenove refletores para iluminação de cena.
[121] A RC-Produções é uma produtora independente que realiza trabalhos em vídeo e fotografi.

com relação a nosso processo criativo e produto final, estivessem destacados.

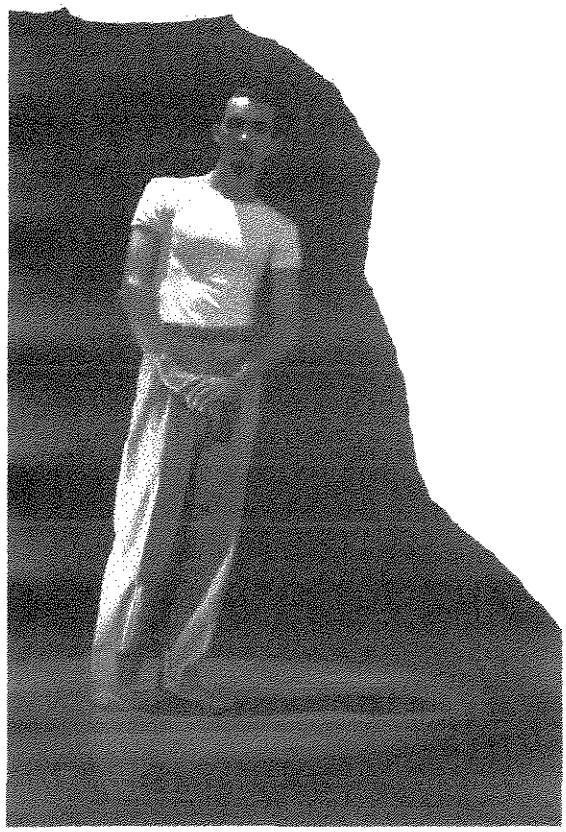


Foto 10: versão dramática

VI. CONCLUSÕES

Homem tornou-se um laboratório no qual foi, e continua sendo, possível fazer experimentações das mais diversas. Como descrito no capítulo V, desde o início, foram realizadas alterações através da experimentação, incluindo aquelas de caráter formal coreográfico, Ações Físicas e trilha sonora.

Se na primeira etapa do processo, a *tentativa e erro* havia sido eliminada do trabalho, na segunda etapa, foi um dos principais recursos para esta experimentação. Experimentamos novas músicas, alguns figurinos, novos movimentos e direções espaciais.

Em nosso trabalho coreográfico utilizamos diversos pontos abordados por Jacqueline Smith Autard[122]. No entanto, nossa proposta ganhou um caminho próprio, na medida em que penetramos no sentido do movimento através das Ações Físicas.

Fundamentamos nosso processo de elaboração dos movimentos na teoria de Rudolf Laban, mas, sentimos a necessidade de buscar em Stanislavsky, Grotowski e Barba um conhecimento complementar que nos permitiu abordar a dança de uma maneira pessoal. Não foi nossa intenção adotar as técnicas destes autores, mas sim utilizarmos suas propostas como parte importante de um corpo de conhecimento geral, que nos habilitou a levar a bom termo os objetivos da pesquisa.

Encontramos em Irene Dowd, idéias - como a da fluxo energético - que serviram como referência não somente para a prática da Quietude Criativa, mas também para o próprio trabalho com as Ações Físicas.

---

[122] SMITH-AUTARD, Jacqueline M. *Dance composition*. London, A & C Blacks Publishers, 1992.

A descoberta dos diferentes estágios do processo criativo na coreografia Homem nos surpreendeu quando os percebemos através da leitura atenta das notas em nosso Caderno de Campo.

Em síntese, encontramos na *Quietude Criativa* o estado adequado para, através da improvisação, iniciar a elaboração de movimentos e das *Células Germinais*. Ao contrário das células de movimento comuns, por surgirem de um estado de interiorização, as *células germinais* são como sementes, trazendo dentro de si a potencialidade das Ações.

Embora não tão claramente definidos, os estágios intermediários do processo pelo qual passamos, *Circulo Criativo* e *Atitude Corporal* foram importantes na articulação da *Atitude Interna* e da *Ação Física*.

Em nosso produto artístico, o movimento deixou de ser o componente essencial dando lugar à Ação. Nesse sentido ele (o produto) tornou-se algo *vivo,* crescendo e transformando-se.

O *Caderno de Campo* não foi somente um registro, mas um elemento de diálogo no qual anotávamos os passos, à medida que íamos desenvolvendo a coreografia. Rotineiramente retornávamos a ele para refletir sobre o que havia sido realizado e o que havia ainda por realizar. O empenho maior no uso deste instrumento de registro, foi feito especialmente durante a primeira etapa do processo, a saber, a que se refere à criação da sequência básica, do personagem e seus três diferentes momentos. Este foi um período no qual as dúvidas a respeito dos caminhos a serem trilhados eram maiores e, lutando contra a ansiedade, buscávamos definições.

Na segunda etapa, a de re-dimensionamento coreográfico e de busca de uma música original, não fizemos um acompanhamento no Caderno de Campo tão efetivo quanto na primeira etapa, e optamos por uma cobertura

mais rotineira através do vídeo que também foi-nos de grande utilidade, permitindo-nos avaliar com nossos próprios olhos a evolução do processo.

Encontramos nos avaliadores, um recurso importantíssimo para descobrir pontos negativos e positivos de nossa criação, permitindo-nos refletir cuidadosamente sobre o trabalho e introduzir novas modificações em sua finalização.

O *vídeo*, mais que um instrumento de registro visual, foi uma forma de fazer avaliações pessoais de caráter estético, além de servir como um recurso didático importantíssimo para, juntamente com esta dissertação, no futuro, contribuirmos com nossa experiência pessoal para outras pesquisas da área.

Assim, o *Caderno de Campo*, os *Avaliadores* e o *Vídeo*, mais do que simples instrumentos de observação, foram ferramentas de interação com o processo, tendo influência decisiva sobre o produto artístico.

Descobrimos ao longo do trabalho a resposta que norteou a nossa pesquisa: *Sim, graças ao embasamento teórico e às rotinas práticas, é possível desenvolver um processo criativo pessoal em dança, fundamentado na Ação Física.*

É difícil considerar o atual momento de *Homem* como um produto final. Percebemos, durante o tempo que durou o processo de sua criação, que se tratava não de mais uma coreografia, mas de algo que se fundia e confundia com nossa história pessoal. O personagem elaborado durante um processo que exigiu uma entrega total, encarna as dúvidas, medos e alegrias vivenciadas em nosso corpo nestes últimos anos. Em vários momentos nos sentimos expostos e frágeis, no entanto, acreditamos estar experimentando algo novo que, através desta dissertação poderá ser

avaliada por qualquer estudioso da área de Artes Cênicas, fundamentalmente por aqueles que, compartilham conosco da crença de que a *vida em cena* existe a partir da comunhão do *corpo* com o *espírito*; da *razão* com a *intuição*; da *entrega* com o *rigor técnico*.

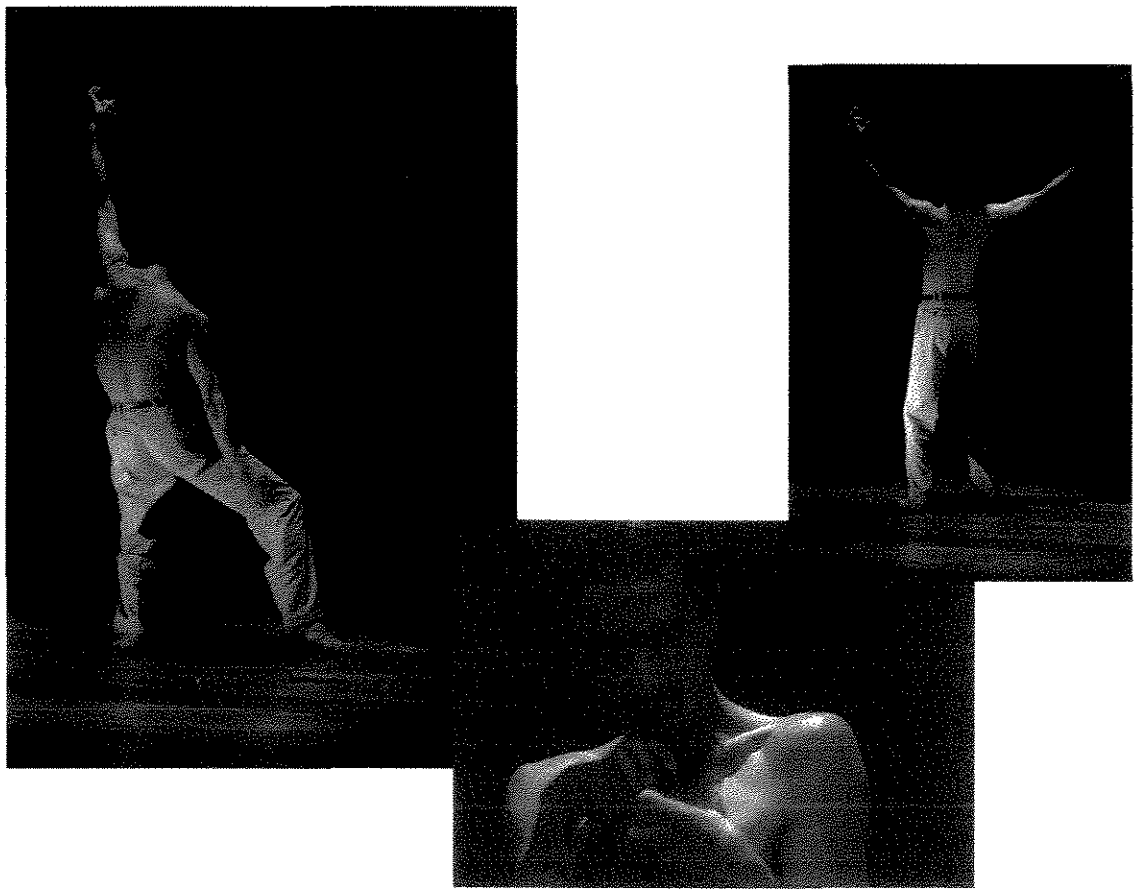
Homem, continua em processo e, seu desenvolvimento está, neste momento, sendo direcionado para o espaço cênico de um teatro para, ao invés de ser visto pelo olho de uma câmera, ser fruído por uma platéia. Questões como a continuidade entre as versões e uma iluminação que acompanhe dramaticamente as Ações começam a ser levantadas e avaliadas.

Pedagogicamente, *Da Quietude à Ação*, oferece um caminho alternativo àquele tradicionalmente adotado para o ensino da dança. Em nossas aulas na Universidade Federal da Paraíba, o processo já vem sendo experimentado e, evidentemente percebemos que temos um caminho de pesquisa ainda longo pela frente.

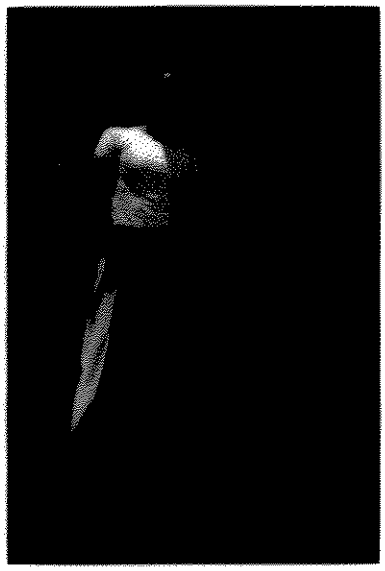
Nossa maior dificuldade por um lado e vantagem por outro, com relação à realização desta dissertação, talvez tenha sido o fato de trazermos uma formação essencialmente prática. No entanto, o Mestrado em Artes da Unicamp, foi uma verdadeira Escola, no que se refere à união da teoria com a prática, tão necessária em nossa área.

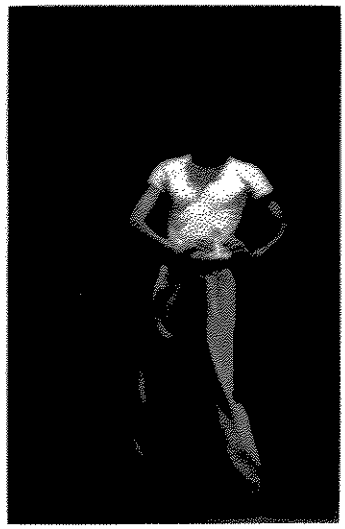
Foto 11: detalhe das mãos

Versão Animal

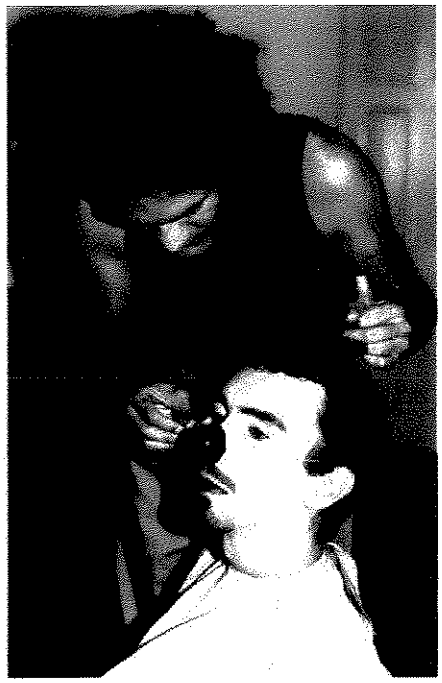


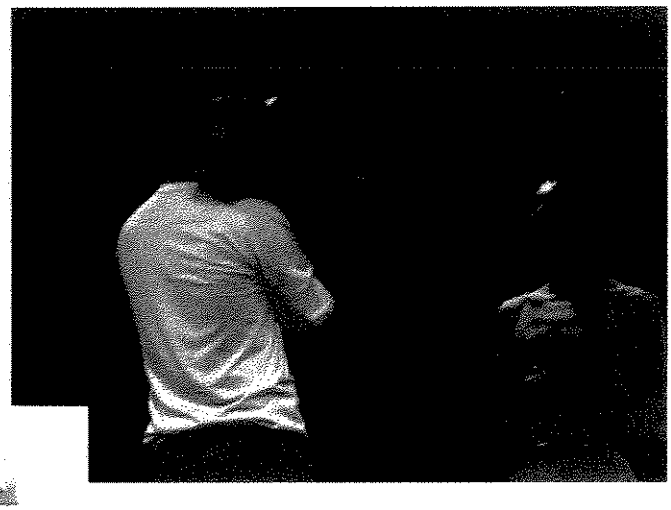
Versão Introspectiva





Produção





BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf.. *Arte e percepção visual*. São Paulo, Pioneira, 1986.

BARBA, Eugenio. *Anatomia del actor*. México, Universidad Veracruzana, 1988.

_____. *A canoa de papel*. São Paulo, Editora Hucitec. 1994.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas, Editora Hucitec e Unicamp, 1995.

BLOM, Lynne Anne & CHAPLIN, L. Tarin. *The intimate act of choreography*. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1982.

BOURCIER, Paul. *História de la danza en occidente*. Barcelona, Editorial Blume, 1981.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...* São Paulo, Editora Ática, 1994.

CHENG, Wu Jyh. *Tai Chi Chuan a alquimia do movimento*. Rio de Janeiro, Objetiva, 1989.

DOWD, Irene. *Taking root to fly*. New York, Contact Collaborations, 1981.

FELDENKRAIS, Moshe. *O poder da autotransformação - a dinâmica do corpo*. São Paulo, Summus editorial, 1994.

FOSTER, J. *The influences of Rudolf Laban*. London, Lepus Books, 1977.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Conversaciones con Gerda Alexander.* Buenos Aires, Paidós, 1985.

GORDON, Mel. *The Stanslavsky Technique - Russia.* New York, Applause Theatre Book Publishers, 1988.

HOGUE, Raimond. *Bandoneon, em que o tango pode ser bom para tudo.* São Paulo, Attar, 1989.

JANUZELLI, Antônio. *A aprendizagem do ator.* Série Princípios. São Paulo. Àtica, 1986.

KIELCE, A. *O taoísmo.* São Paulo,Martins Fontes.,1986.

LABAN, Rudolf. *Dominio do movimento.* São Paulo, Summus,1978.

_____. *Dança Educativa Moderna.* São Paulo, Ícone, 1990.

LITVINOFF, Valentina. *The use of Stanislavsky within modern dance.* New York, American Dance Guild, 1972.

LOVE, Paul. *Terminologia de la danza moderna.* Buenos Aires, Editorial Universitária de Buenos Aires, 1964.

MAZUNAGA, Shizuto. *Zen exercícios imagéticos.* São Paulo, Siciliano, 1990.

MINTON, Sandra Cerny. *Choreography: a basic aproach using improvisation.* Champaign, Human Kinetics Publishers, 1986.

NADEL, Miron. *The dance experience.* Apostila traduzida por Eliana Rodrigues, 1970.

NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. *Dança Moderna.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. & HOGSON, John. *Rudolf Laban: An introduccion to his work and influence.* Plymouth, North Cote House Publishers, 1990.

ROBATTO, Lia. *Dança em processo.* Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

RODRIGUES COSTAS, Ana Maria. Corpo veste cor: um processo de criação coreográfica. Tese de Mestrado, Unicamp, 1997.

SALAZAR, Adolfo. La danza y el ballet. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

SMITH-AUTARD, Jacqueline M. *Dance composition.* London, A & C Blacks Publishers, 1992.

STANISLAVSKY, Constantin. *A construção da personagem.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Etica y disciplina / Metodo de Acciones Físicas.* México, Gaceta, 1994.

_____. *Minha vida na arte.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

STEINMAN, Louise. *The knowing Body*. Boston, Shambala, 1986.

SOHN, Robert C. *O tao e o t'ai chi kung*. São Paulo, Pensamento, 1989.

PERIÓDICOS

Sullivan, S. *Alemanha celebra teatro-dança de Pina Baush*. O Estado de São Paulo. 20-06-94.

Plaza, Julio. *Apostilas da disciplina Processo Criativo e Metodologia*. 1995, 1º semestre.

CDs

UAKTI. *Tudo e todas as coisas*. São Paulo, Polygram, 1984.

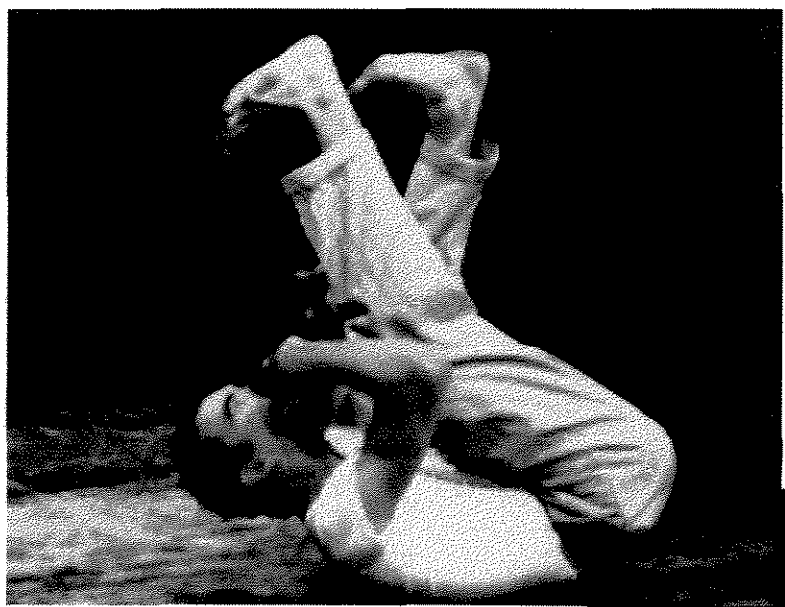
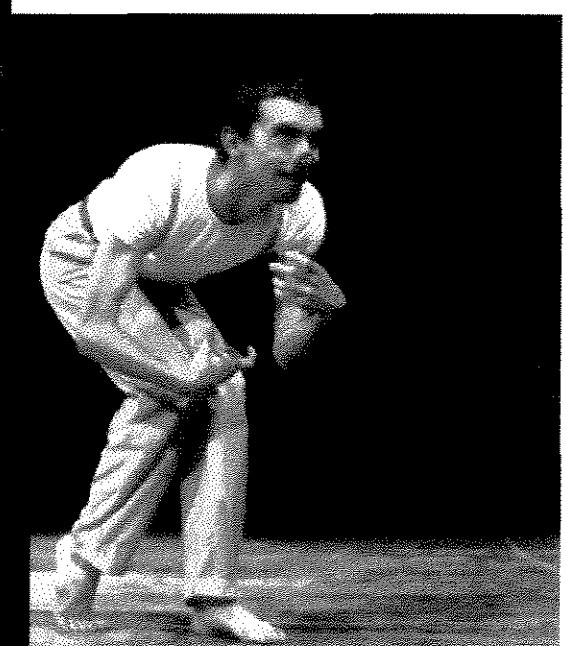
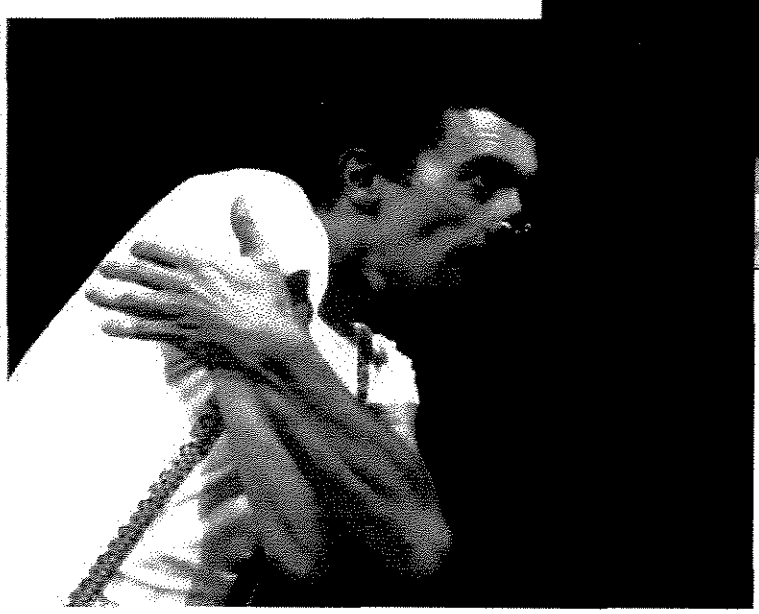
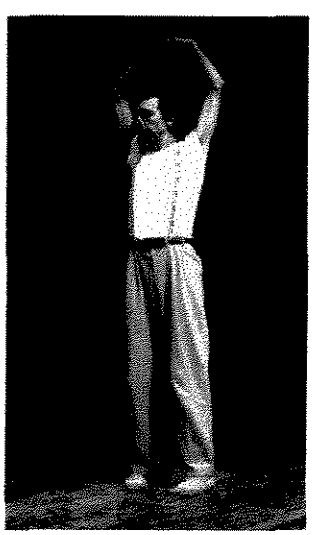
STORY, Liz. *Solid colors – piano solos*. U.S.A., Windham Hill Records, 1982.

ANTUNES, Arnaldo. *Nome.* São Paulo, BMG Ariola.

METHENY, Pat. *First Circle*. Munchen, ECM Records,1984

ANEXO

Neste anexo apresentamos fotos de *Homem* e das três versões que compõem a coreografia. Logo após estão algumas fotos tomadas durante a produção do vídeo.

Todas as fotos constantes neste anexo são de autoria de Archidy Picado Filho e Karin Herculano.

Versão Cômica