



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**OS ELEMENTOS DO ESPETÁCULO
DE DANÇA NA EXPERIÊNCIA
CRIATIVA DO DANÇARINO AUTOR**

Maria Cristina Pinto

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Maria
Cristina Pinto e aprovada pela Comissão
Julgadora em 23/11/2001



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação do
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

CAMPINAS
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

P658e

Pinto, Maria Cristina

Os elementos do espetáculo de dança na experiência
criativa do dançarino autor / Maria Cristina Pinto. --
Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Eusébio Lobo da Silva.

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

1. Criação (literária, artística, etc.) 2. Composição (Arte).
3. Dança. 4. Improvisação (Dança). I. Silva, Eusébio
Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

UNIDADE	CB
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	P658e
V	
TOMBO BC	48496
PROC.	16.837/02
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	
Nº CPD	

CM00166712-0

IB ID 237895

Dedicatória

A meus filhos Isabella e Luigi

A minha mãe

A meu pai (in memoriam)

1397 18008

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao meu orientador Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva sempre tão amigo e dedicado, à Profª Joana Lopes, à Profª Dra. Inaicyra Falcão dos Santos e à Profª Dra. Verônica Fabrini, batalhadoras incansáveis e a todos os professores/artistas que fizeram parte da minha formação artística e fomentaram a minha necessidade de pesquisar a dança no âmbito do processo criativo.

Agradeço, também, à Bia, à Jaqueline, ao Bráulio, ao Éden, ao Malé, ao Nicolas, ao Odilon, ao Rafael, ao Vinícius o auxílio que me deram nos Laboratórios de Criação como colaboradores da pesquisa.

Aos mestres Dominique e Françoise Dupuy, Eugenia Casini Ropa, Laurence Louppe todo o meu respeito.

Ao Cnpq meus sinceros agradecimentos pela bolsa de estudos concedida no período de 01/00 à 12/01, possibilitando o meu direcionamento para esta pesquisa.

E, em especial, agradeço a minha mãe Geni Pinto e a meus filhos Luigi e Isabella Labigalini o apoio e o incentivo em todos os momentos.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma proposta de processo criativo baseada na relação entre o dançarino autor e os elementos envolvidos na dança cênica. Esses elementos são identificados em dois grupos: os que estão diretamente ligados aos princípios da dança, como espaço, tempo, tensão, peso; e os elementos cênicos como figurino, iluminação, cenografia, sonoplastia.

A proposta se baseia na idéia de que é possível fomentar a criação em dança a partir da investigação dos elementos citados. A partir disso, a pesquisa teve como objetivo principal colocar em prática uma proposta de trabalho em Laboratórios de Criação, na qual foi lançada a hipótese de que a relação entre o dançarino autor e os elementos envolvidos na dança cênica é uma fonte de criação muito rica, podendo resultar num processo do qual emerge a personagem e o tema a ser abordado na obra de arte.

Além disso, a pesquisa propõe a construção da obra de arte a partir do triângulo formado pelo dançarino autor, obra e espectador, como uma moldura que limita a proposta artística no momento de sua fruição.

ABSTRACT

This job presents a proposition of creative process between the dancer author and the elements involved in the theatrical dance. These elements are identified in two groups: those linked directly to the dancing principle such as space, time, tension, weight; and the theatrical elements as fashion magazine, illumination, scenograph, sonority.

The proposition is based on the concept it is possible to develop the relation in dance starting from the investigation of the mentioned elements. Starting from this point, the inquiry had as main purpose to put in practice a job proposition in creation laboratories in which was produced the hypothesis that the relationship between the dancer author and the elements involved in the theatrical dance is a source of very rich creation, enabling to result in a process from which emerge character (personage) and the argument to be considered in the work of art.

Besides this the inquiry proposes the composition of the work of art starting from the triangle established by the dancer-author, work and spectator like a moulding that restricts the artistic proposition in the moment of its usufruct.

I - ÍNDICE

RESUMO.....	07
ABSTRACT.....	09
INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – AS NASCENTES DAS IDÉIAS.....	17
• Foto 1 – Peão: Herói ou Solidão.....	19
• Peão: Herói ou Solidão.....	20
• Foto 2 – Peão: Herói ou Solidão.....	21
• A Graduação em Dança e sua Influência.....	23
• Clone Alone.....	24
• Fotos 3 e 4 – Clone Alone.....	25
• Fotos 5 e 6 – Clone Alone.....	26
• Fotos 7 e 8 – Clone Alone.....	28
• En Danse 97 – (Re) Descobrimos a Dança Contemporânea.....	29
• Fotos 9 e 10 – En Danse 97.....	31
• Foto 11 – Grupo “Danse et Performance” 98.....	33
• Emília: uma Criação Simbólica.....	34
• Fotos 12 e 13 – Jogos Arcaicos de Desdêmona e Otelo.....	35
CAPÍTULO 2 - Embasamento Teórico.....	41
• Contextualizando a Dança.....	41
• Discutindo os Princípios e os Elem. da Dança Contemporânea.....	45
• Os Elementos Cênicos.....	51
• O Corpo Cênico.....	60
• Percepção.....	67

• Obra de Arte em Construção: A Visão do Espetáculo como uma Moldura.....	71
CAPÍTULO 3 – Materiais e Métodos.....	74
• Método e Metodologia.....	74
• Descrição dos Procedimentos Metodológicos Trabalhados nos Laboratórios de Criação.....	77
1. Roda Inicial.....	77
2. Parte Inicial/Preparatória.....	78
• GERA – Gesto Relacional Ampliado.....	78
• A Utilização do GERA nos Laboratórios de Criação.....	79
• Lian Gong.....	80
• A Utilização do Lian Gong nos Laboratórios de Criação..	82
3. Parte Técnica.....	83
• Releitura da Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy.....	84
• Investigação com Jogos.....	86
• Utilização de Conceitos Labanianos.....	87
4. Improvisação.....	88
5. Composição Coreográfica.....	90
6. Apresentação.....	90
7. Roda Final.....	90
• Diário dos Laboratórios de Criação.....	91
• Fotos 14 e 15 – Laboratórios de Criação.....	121
• Fotos 16 e 17 – Laboratórios de Criação.....	122
• Fotos 18 e 19 – Laboratórios de Criação.....	130
• Foto 20 – Laboratórios de Criação.....	139
• Foto 21 – Laboratórios de Criação.....	141

CAPÍTULO 4 – Discussão e Conclusão.....	152
• Discussão.....	152
• A Estrutura dos Laboratórios de Criação.....	152
1. A Roda Inicial.....	153
2. Parte Inicial/Preparatória.....	156
• GERA – Gesto Relacional Ampliado.....	156
• Lian Gong.....	158
3. Parte Técnica.....	160
4. Improvisação.....	162
5. Composição Coreográfica.....	169
6. Apresentação.....	171
7. Roda Final.....	174
• Conclusão.....	176
BIBLIOGRAFIA.....	181

ANEXOS

➤ ANEXO 1 – Histórico do Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança.....	186
➤ ANEXO 2 – Gesto Relacional Ampliado – GERA.....	190
➤ ANEXO 3 – Descrição das Aulas de Françoise Dupuy.....	204
➤ ANEXO 4 - Texto: “Os Elementos do Espetáculo de Dança na Experiência Criativa do Intérprete”.....	216
➤ ANEXO 5 – Labirintos da Memória.....	218

INTRODUÇÃO

As revelações ocorridas no dançar e no fruir dança, possibilitam experiências extracotidianas imensamente profundas. Estas experiências, na cena, ocorrem na interdependência de quem apresenta e de quem frui a obra de arte, nas experiências pessoais do ser atuante como também do espectador e no conjunto formado pela cultura e momento histórico em que esses seres humanos estão inseridos.

A dança cênica abrangendo uma gama de estilos abre possibilidades de estudos diversos nesta área, através da empatia ou da identificação com algum, ou mesmo com alguns destes estilos. Este tipo de arte, desenvolvido na contemporaneidade, possibilita aos pesquisadores do seu próprio fazer artístico reconhecer a sua arte através da relação com outros modos de criação artística, fazendo com que, ao conhecer o trabalho do outro, o artista sinta a responsabilidade de conhecer e esclarecer o seu próprio processo de viver a arte em todos os seus âmbitos.

Neste trabalho, meu objeto de investigação é um processo criativo baseado no dançarino autor que utiliza os elementos cênicos (figurino, música, iluminação...) e os elementos da dança (espaço, ritmo, peso...) na construção de uma poética própria que revela uma estética preocupada com a expressividade na dança. Para isso, trato de conceitos envolvidos nesse processo e abordo o fazer artístico como campo de reflexão da própria arte. Isto é, a pesquisa teórica “conversa” com a pesquisa prática, havendo uma relação de possibilidades de transformação ou identificação tanto de um quanto de outro.

Como esta pesquisa é uma somatória de muitos momentos vividos nos últimos sete anos, apresento no primeiro capítulo, de forma resumida, parte da minha história de vida relacionada diretamente às reflexões que fomentaram a necessidade desta pesquisa.

No segundo capítulo, o embasamento teórico é apresentado para contextualizar a pesquisa e suas fontes. Conceitos envolvidos ao longo do trabalho em relação à dança contemporânea, aos elementos cênicos, ao corpo cênico, além de outros, são apresentados numa perspectiva pessoal de abordagem desses temas.

Os Materiais e Métodos fazem parte do terceiro capítulo, no qual o objetivo mais relevante é esclarecer sobre a metodologia utilizada na busca das potencialidades existentes nos dançarinos autores. Através da possibilidade de transcendência existente na dança, a investigação foi possibilitada pelos Laboratórios de Criação, nos quais foram desenvolvidas as relações entre o ser e o objeto e/ou o espaço, o ritmo, as tensões, etc.

No capítulo quatro apresento a discussão da pesquisa prática, trabalhada nos Laboratórios de Criação com um grupo de colaboradores, discussão esta elaborada a partir da sua estrutura. Em seqüência concluo o trabalho.

CAPÍTULO 1 – AS NASCENTES DAS IDÉIAS

Esta pesquisa é uma somatória de muitos momentos vividos nos últimos sete anos. Para apresentar esta construção, revelo neste capítulo, de forma resumida, parte da minha história de vida relacionada diretamente às reflexões que fomentaram a necessidade desta pesquisa, traçando parte do meu caminho como estudiosa da dança e expondo, em alguns âmbitos, as “nascentes” das idéias que me proporcionaram a elaboração de uma proposta a ser trabalhada em Laboratórios de Criação.

Descobri a dança pelo balé clássico na necessidade de identificação com um grupo e, mais tarde, sob a forma de competição com o próprio grupo de relações. No decorrer de anos, a dança passou a ser uma necessidade corporal de comunicação/criação e, naquele momento, o balé clássico não foi suficiente, portanto passei a frequentar aulas de jazz. Neste estilo novo e muito comercial na época, pude criar movimentos pessoais influenciados por toda uma ideologia de movimentos estéticos ilustrativos e sensuais, descarregando por muitos anos a minha necessidade de transcender a palavra.

Quando ingressei na graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas, meu corpo estava marcado por aquela vivência de movimentos estéticos ilustrativos e sensuais, então, passei por um momento de ruptura através da negação do movimento próprio construído, mergulhando numa esfera de compreensão do corpo, da dança e da arte. Naquele momento, estar integrada a um curso de graduação em artes corporais, conhecendo a arte através dos professores artistas e da participação no Seminário “O Corpo Cênico”

com a historiadora e professora Eugenia Casini Ropa¹ foi fundamental para o início de uma jornada de pesquisas e reflexões.

Durante o primeiro ano da graduação houve uma revolução no meu modo de enxergar a dança e o corpo. Com a oportunidade de adquirir tantos conhecimentos, ver cenas de dança e de teatro através de vídeos que nunca tinha visto antes, passei a olhar e refletir sobre o corpo de maneira mais consciente em nível de sua representatividade, tanto no âmbito artístico como na vida cotidiana. Fui, então, *iniciada* numa nova cultura da dança:

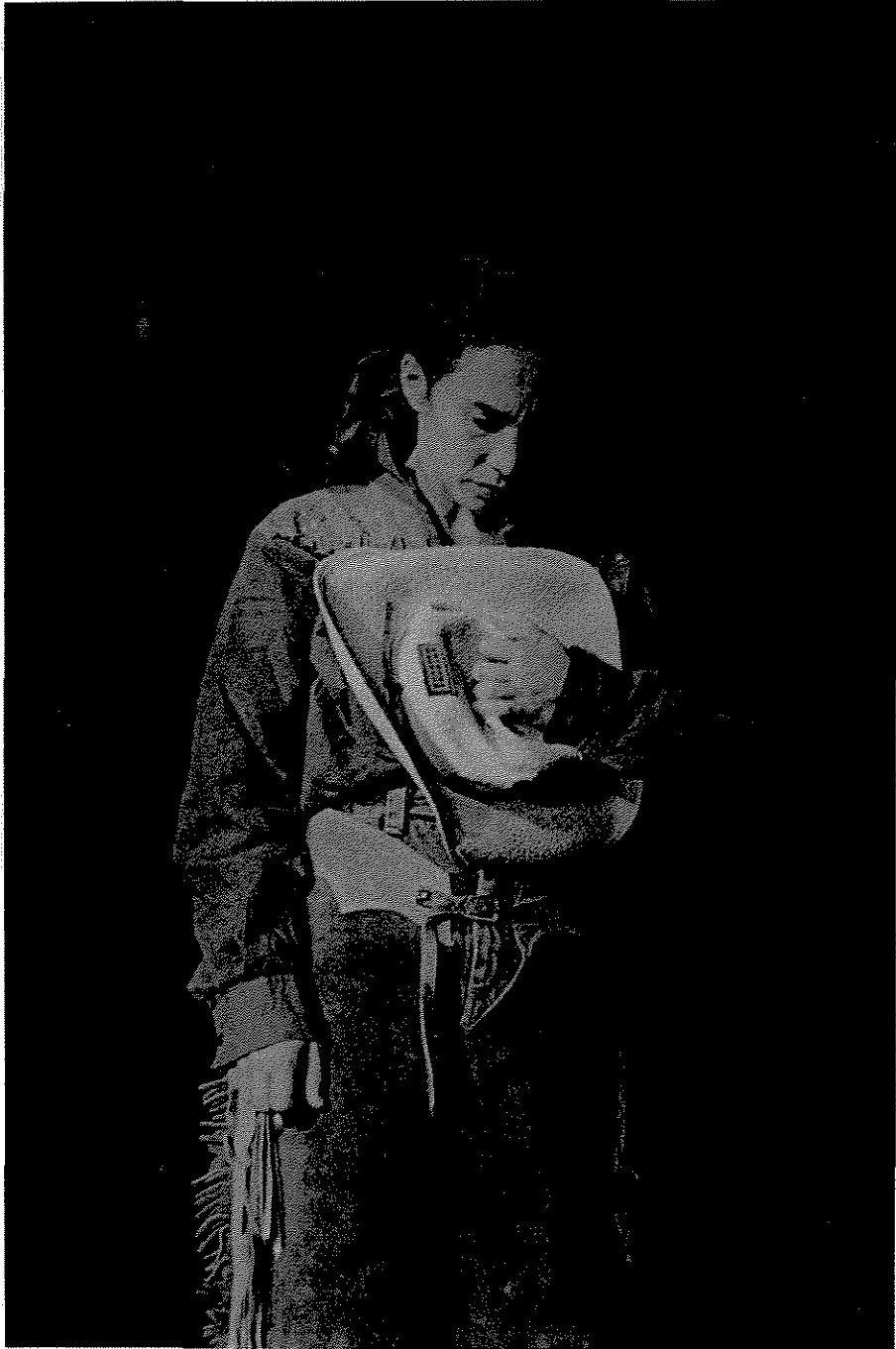
*“Estar ‘iniciado’, aprender os elementos e os valores de uma cultura ‘desde dentro’, mediante uma inter-relação dinâmica no seio do grupo, e ao mesmo tempo poder abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos, suas relações simbólicas, numa abstração consciente ‘desde fora’...”*²

A soma das experiências vividas trouxe uma consciência da expressão e da necessidade do conhecimento fundamental sobre a arte. O que tentarei relatar com essa descrição são alguns dos passos executados nessa caminhada importante em busca da essência da dança.

Refletindo, hoje compreendo que o percurso por mim traçado ao longo dos anos dançados, antes do acesso à Universidade, foi baseado em um processo de imitação e os valores/conhecimentos adquiridos estavam

¹ Eugenia Casini Ropa é professora titular do Departamento de Música e Espetáculo (DAMS) na Universidade de Bolonha e autora do livro “Alle Origine della Danza Moderna”.

² Dos Santos, Juana Elbein. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 1986, p.18.



vinculados a meu processo de *iniciação* em dança, principalmente em aulas de balé clássico, sem vínculos com estudos da história da arte.

Nesta fase de reflexões sobre o corpo cênico, criei “Peão: Herói ou Solidão”, uma composição coreográfica que analiso atualmente como um marco inicial para esta pesquisa. Apesar de uma certa fragilidade no trabalho teórico, apresenta indícios da minha proposta atual de processo criativo baseado na construção coreográfica a partir de improvisações, utilizando os elementos cênicos e os elementos da dança como fontes de criação.

❖ **“PEÃO: HERÓI OU SOLIDÃO”**

Essa composição coreográfica nasceu de uma pesquisa desenvolvida na disciplina Danças Brasileiras II ³, baseada num questionário que deveria ser respondido a partir do estudo de uma festa tradicional em uma cidade com a qual os alunos se identificassem. A partir do questionário, os alunos deveriam escolher o modo de investigação a ser trabalhado, para finalizar em uma coreografia que revelasse uma maneira de olhar a referida festa.

A minha escolha foi a Festa do Peão de Boiadeiro de Monte Sião. No corpo do trabalho teórico da pesquisa, o texto aborda a sua origem, as suas transformações, a sua importância na comunidade, o seu ritual e o seu perfil atual. Descreve o evento e os movimentos do Peão e do Touro, aponta as regras de montaria e apresenta um “glossário caipiroquês”.

³ A disciplina Danças Brasileiras II foi ministrada pela Prof.^a Inaicyra Falcão dos Santos no 2º Semestre de 1994 no curso de Graduação em Dança na UNICAMP.



Posso lembrar claramente as sensações vividas na realização da composição coreográfica criada a partir da pesquisa, e como fui “mexida” pelos movimentos recriados a partir do estudo do movimento dos peões e touros, em fitas de vídeo.

A origem da obra se deu na contestação de que os movimentos realizados pelos peões e touros eram dados coreográficos ricos e que a seqüência de uma montaria apresentava uma grande dramaturgia do movimento. As imagens foram construídas a partir da minha leitura das montarias e as sensações provindas do tato, da visão, do olfato foram desenvolvidas ao longo do estudo.

Apesar do feedback dos espectadores e da Professora Inaicyra Falcão dos Santos ter sido extremamente gratificante, emocionado e até inesperado, posso dizer que o que mais marcou o meu momento foram as sensações do corpo, a relação com o figurino, com o espaço, com a música e a sensação que existia dentro de mim de estar apresentando o peão e o touro.

Nessa criação coreográfica fica claro e evidente para mim, hoje, a utilização dos elementos cênicos (figurino e música) e dos elementos da dança (peso, tempo, espaço, rolamentos, entre outros) como fontes de criação da obra. E é nesse ponto que me firmo para declarar que esse processo criativo foi um marco inicial para a proposta pesquisada e registrada no corpo deste trabalho.

❖ *A Graduação em Dança e sua Influência*

Na graduação houve mudanças e aquisições de novos paradigmas teórico-práticos, numa diversidade tal, que me levaram a respeitar a pesquisa em dança tanto quanto os profissionais envolvidos no curso de graduação em dança da Universidade Estadual de Campinas.

Nessa oportunidade de aquisição do conhecimento específico, percebi que meu corpo e a minha dança estavam condicionados por um estilo e a aquisição de novos conhecimentos através desse corpo parecia impossível. Este foi um momento de batalha entre corpo, alma e intelecto⁴.

Percebi, então, a abrangência de conhecimentos envolvidos na dança e desenvolvi uma grande paixão por tudo o que vinha descobrindo e aprendendo. A pesquisa acabou me envolvendo corporalmente nas possibilidades criativas da dança e nas suas relações com a expressão.

Refletir sobre a dança nos aspectos de seus exercícios psicofísicos e da sua possibilidade poética fez com que meu olhar se tornasse mais crítico em relação à dança cênica. Ao estudar a história da dança, deparei, entre outras coisas, com as possibilidades desenvolvidas em dança no momento da guerra e no pós-guerra, principalmente na Alemanha, quando o olhar a cena dançante se transformou numa reflexão de discursos teóricos profundos. Na aquisição dos novos conhecimentos e com atitude mais reflexiva, entendi que não daria mais para ver a dança apenas como exercício físico. A partir de então, a dança, para mim, deveria ter uma feição poética.

⁴ Lei da Trindade de François Delsarte. Para maiores informações consultar Randi, 1993.

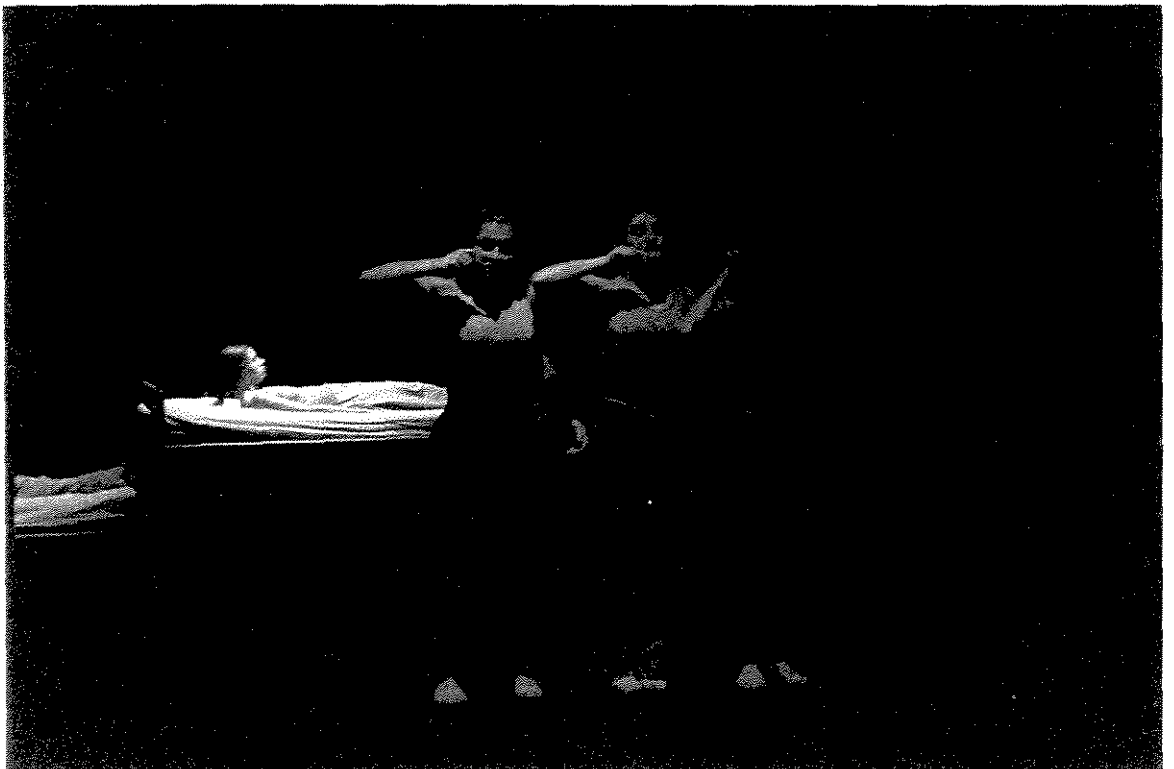
A possibilidade de conciliar a dança e o teatro passou a me instigar muito, pois, com a minha pesquisa em iniciação científica "Um Estudo sobre Produção em Dança: Conceitos das Funções e suas Aplicações Práticas", passei a questionar a falta de direção dos espetáculos de dança, de expressão dramática na dança, de bibliografia especializada em dança, entre outros aspectos. Com a falta de bibliografia especializada nas questões da dança cênica, passei a colher informações na bibliografia do teatro e fiz grandes descobertas em relação à dança. Passei a me interessar por uma dança que parecia se instalar na fronteira com o teatro, muito bem exemplificada pela Montagem Cênica de conclusão do meu curso de Graduação em Dança "Clone Alone".

❖ CLONE ALONE

"Clone Alone" é a Montagem Cênica da Turma 1994 do Departamento de Dança da Universidade Estadual de Campinas apresentada em 1997, que teve direção e coordenação da Profª. Dra. Verônica Fabrini.

Na 1ª fase do seu processo criativo estive diante de experiências novas em relação à execução de movimentos, ao próprio processo criativo, às técnicas de interpretação, à construção do espaço, à utilização da imaginação e da concentração, às fases de atuação, à preocupação com a comunicação e muito mais.

Nesse momento, eu não sabia como transpor todo o conhecimento adquirido nas leituras para a dança. Foi muito difícil fazer as improvisações iniciais não pensando na técnica corporal adquirida ao longo dos estudos em dança. No estágio de observação, feito no 1º semestre de 1997, com a Profª. Dra. Verônica Fabrini, no Departamento





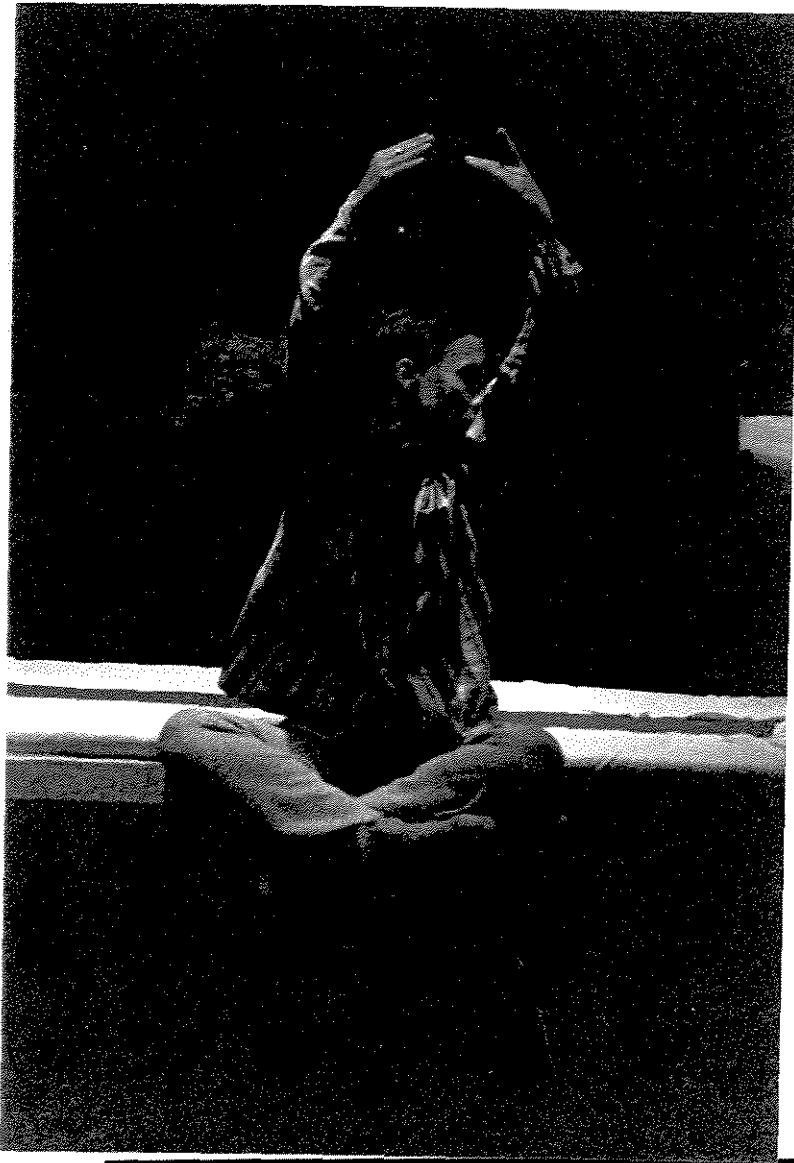
de Artes Cênicas para uma disciplina da Licenciatura em Dança na UNICAMP, detectei uma diferença na interpretação e no modo de olhar as propostas sugeridas pela professora dos alunos do teatro em relação a nós, alunos da dança. Apesar das propostas serem as mesmas, os resultados eram muito diversos. Percebi, em vários momentos, que os alunos das Artes Cênicas, a meu modo de ver, “dançavam mais” que os alunos da Dança.

Com a vivência desse processo certifiquei-me de que o intérprete tem a necessidade de se colocar no espaço, frente e trás, e de se conscientizar da sua atuação no meio e vice-versa. Precisa ainda manter a ligação com o seu centro e com o conjunto a sua volta, além dos objetivos diversos, para a criação do jogo dramático. Para essa *prontidão* e *presença* trabalhamos com o jogo, que é uma forma natural de grupo e, segundo Boyd (in Viola), propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência.

*“O jogo é psicologicamente diferente em grau, mas não em categoria, da atuação dramática. A capacidade de criar uma situação imaginativamente e de fazer um papel é uma experiência maravilhosa, é como uma espécie de descanso do cotidiano que damos ao nosso eu, ou as férias da rotina de todo o dia. Observamos que essa capacidade psicológica cria uma condição na qual tensão e conflito são dissolvidos, e as potencialidades são liberadas no esforço espontâneo de satisfazer as demandas da situação.”*⁵

Este trabalho, pela possibilidade de ser apresentado em lugares públicos, favoreceu-me a percepção da energia criada pela aproximação

⁵ Neva L. Boyd in Spolin, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1979, p.5.



do público, proporcionando sensações jamais vividas por mim, num palco. Certifiquei-me da grande influência que o público tem sobre nossa atuação e a possibilidade que temos em transformar as suas reações em ações cênicas imediatas.

“Quando se compreende o papel da platéia, o ator adquire liberdade e relaxamento completo. O exibicionismo desaparece quando o aluno-ator começa a ver os membros da platéia não como juizes ou sensores ou mesmo como amigos encantados, mas como um grupo com o qual ele está compartilhando uma experiência.”⁶

Desenvolvi muito o meu trabalho corporal neste processo criativo, acreditando no meu potencial e deparando com o "ridículo", sendo vivido com arte e confortavelmente. Acreditei em todos os momentos na problematização levada à tona: sobre assuntos da realidade das ruas. Todo esse processo me fez acreditar na possibilidade de encontrar uma forma de dança que suprisse a minha vontade de transformar em poesia todo o meu questionamento sobre a sociedade, no sentido amplo, sem precisar especificar. Chegar ao espetáculo de dança que por si só se basta para comunicar.

❖ EN DANSE-97⁷ - (Re)Descobrendo a Dança Contemporânea

Na introdução do relatório de participação do En Danse – 97, Joana Lopes explica que este foi o primeiro encontro internacional organizado pelo *Mas de la Danse*, em Fontvieille e que foi dividido em seminário,

⁶ Spolin, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1979, p.11.

⁷ En Danse 97 foi um estágio de dança contemporânea realizado pelo Mas de La Danse em Fontvieille-França em 1997.

colóquio e ateliês de prática artística. Para Joana Lopes, o grupo “En Danse - 97” se reuniu no sentido de reavaliar os princípios da dança do século XX.

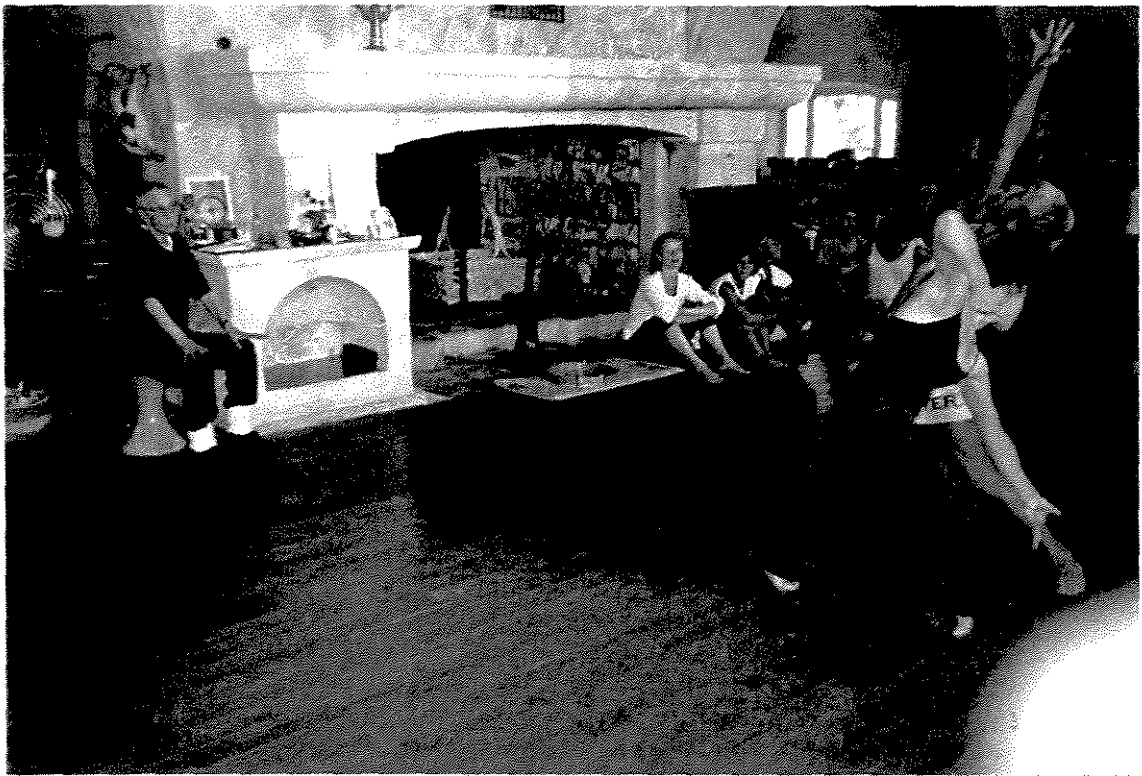
“...Quando falamos de princípios e não de técnicas ressaltamos que a origem do conhecimento articulador de nossa arte não está na assimilação mecânica da informação e repetição sem consciência, mas no manipular de elementos, instrumentos e idéias em função de uma poética individual ou de grupo.”⁸

Pensar a dança em relação aos seus próprios princípios foi algo de suma relevância nesse evento, além de muitos outros pontos que serão abordados neste texto. As relações pedagógicas entre os conteúdos dos profissionais envolvidos (Françoise Dupuy, Laurence Louppe, Paola Piccollo e Dominique Dupuy) facilitaram o entendimento das aulas e dos próprios conteúdos, a ponto de o grupo brasileiro conseguir relatar uma leitura sobre a técnica de Françoise Dupuy num Relatório Técnico Artístico⁹.

A questão didática é, sem dúvida, o primeiro ponto a ser abordado. Segundo o programa do evento En Danse – 97, o estágio de dança contemporânea “O Corpo Matéria Poética” propunha uma “reflexão corporal” sobre os princípios de base da dança contemporânea. Um “revisitar” os elementos geradores (tensão-força-ritmo) como produtores das formas, levantando questões através de um tema condutor: o grupo. Os ateliês técnicos ficaram por conta de Françoise Dupuy e Paola

⁸Joana Lopes in Pinto, Maria Cristina...(et al.) . **En Danse – 97: Reflexões sobre o estágio “O Corpo Matéria Poética” realizado pelo Mas de la Danse, em Fontvieille/França.** Campinas. 1998.

⁹ Este relatório intitulado “En Danse – 97: Reflexões sobre o estágio ‘O Corpo Matéria Poética’ realizado pelo Mas de la Danse, em Fontvieille/França” está disponível na biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP.



Piccolo, as análises foram feitas por Laurence Louppe e as contribuições teóricas de Dominique Dupuy.

Todo o percurso foi realizado com uma interligação maravilhosa. Os ateliês práticos foram ilustrados por palavras poéticas de Dominique Dupuy, analisados em inserções de imagens por Laurence Louppe e experimentados na criação através do elemento externo, a corda, por Paola Piccolo.

Com a participação nas aulas de Françoise Dupuy, identifiquei sua pedagogia que se instala na qualidade e expressividade do movimento, na forma gerada por elementos poéticos corporais, na formação de grupo, no ritmo, nas tensões, nos contrastes, no autoconhecimento e no funcionamento do corpo. Um outro corpo.

A grande questão desenvolvida foi a função poética do corpo. O entendimento deste “equipamento sensorial” como realizador de movimentos, de cuja função necessitamos de estar conscientes, para, através disso, podermos fluir emoção. Os elementos fundamentais da poesia do corpo apresentados nesse evento artístico, foram a tensão e a respiração, dois dos princípios da dança contemporânea.

Após esse evento, continuei trabalhando a Proposta de Françoise Dupuy, no âmbito da discussão e da prática, no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança ¹⁰ com a coordenação da Professora Plena Joana Lopes. Em 1998, com este mesmo grupo, participei do “Danse et

¹⁰ O Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, dirigido pela Professora Joana Lopes, procura através de seminários e práticas artísticas difundir e pesquisar a teoria do espaço de Rudolf Von Laban, princípios metodológicos que orientaram a fusão do Teatro com a Dança no século XX. Para maiores esclarecimentos ver Anexo I.



Performance”¹¹ e, mais uma vez, tive a felicidade de vivenciar essa proposta com a Mestra.

No Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança continuamos a pesquisa da proposta mencionada, além das investigações em relação à Coreodramaturgia ¹², que resultou na montagem coreodramatúrgica “Jogos Arcaicos de Desdêmona e Otelo” em 1999, baseada em Otelo, de Sheakspeare. Nessa oportunidade, trabalhei a personagem Emília que me proporcionou investigar novos modos de criação em dança.

❖ ***Emília: uma criação simbólica***

“Emília: uma criação simbólica” é um “Working in process” trabalhado na disciplina “Dança e Ancestralidade” ministrada pela Prof^a D^{ra}. Inaicyr Falcão dos Santos, no Mestrado em Artes da Universidade Estadual de Campinas. A escolha da personagem Emília se deu pela necessidade de aprofundar essa personagem que estava sendo construída na montagem coreodramatúrgica “Jogos Arcaicos de Desdêmona e Otelo”, dirigida pela Prof^a Plena Joana Lopes, no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, através do estudo da peça, feito anteriormente, a partir de jogos arcaicos.

¹¹ Danse et Performance foi um estágio de dança contemporânea realizado pelo Mas de La Danse em Fontvieille-França em 1998.

¹² Lopes, op. cit, p.5, explica que coreodramaturgia é a “*relação de tempo e espaço no ato artístico de composição de uma peça de movimentos que, por um lado pode ser identificada como drama, e por outro dança.* (...)”

A Coreodramaturgia diz que no espaço se desenham movimentos que se relacionam entre si para explicar o conflito contido no espaço de quem o cria e de quem vê: atos humanos conhecidos ou não. A palavra é autonomada, criada a partir do encontro ou reencontro e identificação da dança de expressão dramática na cultura brasileira e posterior comparação com a dança oriental. Significa dramaturgia do movimento...”



A construção de “Emília” foi efetivada através do estudo da peça “Otelo” e da minha interpretação pessoal dessa personagem que foi explorada através de uma dança pessoal, possibilitando sua pesquisa na já citada disciplina.

Refletir nesse processo criativo é, também, refletir sobre a disciplina. A metodologia utilizada nela, leva o aluno/artista a traçar claramente seus objetivos na realização da obra de arte, isto é, dá subsídios teórico/práticos para o sujeito enxergar e transformar seu objeto de estudo a partir da sua fundamentação e descoberta.

A união da história de vida com a sala de aula gerou um trabalho criativo, rico e instigante. Com a vivência do processo, percebi que a metodologia desenvolvida abrange a dança expressiva, se posso colocar dessa forma, me possibilitando um *feedback* do que acredito estar procurando na dança.

Partiu-se, nesse processo, da tradição, da investigação, da diversidade. Compreender esse processo é ao mesmo tempo compreender a possibilidade de explorar a dança através do cotidiano, do sagrado, do supostamente desconhecido e da ideologia contida em cada artista. Dos Santos acrescenta:

*“O artista cria de acordo com o seu intuito, seus interesses ideológicos e expressa através de uma linguagem combinada, recriada, elaborada, transformando elementos com o objetivo de comunicar um produto. Estabelece relações entre o seu universo e o público...”*¹³

¹³ Dos Santos, Inacyra Falcão. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação**. Tese de Doutorado. FEUSP. São Paulo. 1996. p.55.

E, neste ponto, quero complementar com o que descobri no processo, que tais relações podem ser estabelecidas com o universo dos processos criativos de outros artistas. Essa relação, no caso do processo criativo de “Emília: uma criação simbólica” foi fundamental para que fossem encontrados os elementos que fundamentaram a personagem.

Nesta busca, encontrei gestos simbólicos que revelaram uma característica estética ao trabalho, como Fausto Fuser bem colocou em relação ao trabalho de Graziela Rodrigues *“a busca de realidade gestual como proposta estética dentro da poética de um corpo flexibilizado, escrito, musicado e entendido como humano...”*¹⁴

Sensações diferentes no corpo de bailarina também foram focos instigantes na pesquisa, propiciando uma liberdade lúdica a um corpo muitas vezes encarcerado pelos movimentos codificados. O processo criativo revelou outros atributos a esse corpo e, em relação a estes, Rodrigues faz a seguinte colocação:

*“...São atributos do bailarino-intérprete a condição de estar liberto de estilos e técnicas, porém sem destituí-los. A instrumentalização do corpo deve criar condições para que o bailarino seja um ‘organismo vivo’, pronto a responder aos conteúdos emergentes da realidade pessoal e da realidade que o cerca.”*¹⁵

Nesse processo de descobertas em relação à dança, surgiram os gestos simbólicos e, cabe, também, citar Rodrigues para ajudar a compreender o valor dessa construção gestual:

¹⁴ In Rodrigues, Graziela. **Bailarino Pesquisador Intérprete – Processo de Formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1997. p.13.

¹⁵ Ibid, p. 21.

*“Prosseguindo na construção do bailarino-pesquisador-intérprete, a etapa Incorporação da personagem representa a sua principal chave. A personagem é a provedora dos aspectos encontrados em sua realidade. Seus gestos sofrem elaborações para que resultem numa resposta poética em movimento. Na etapa de apresentação pública dos resultados, o espetáculo, tanto o potencial como os limites do bailarino-pesquisador-intérprete estão evidenciados. Quanto ao público, cada pessoa vivencia o trabalho no nível em que está preparado para recebê-lo.”*¹⁶

Assim, concluo que a construção da personagem se deu num processo experimental, fundamentado na construção do repertório adquirido ao longo do trabalho criativo, no qual foi utilizada a pesquisa com elementos cênicos (adereços, música e figurino) e elementos da dança (espiral, torção, deslocamento, entre outros), que em cena é apresentada dentro da minha construção pessoal e entendida de maneiras diversas pelos colegas/espectadores.

Isto é realmente maravilhoso quando se acredita que a cena é uma apresentação de algo construído e não uma representação do mesmo. Quando se procura um sentido na representação cênica e, mais especificamente, na dança cênica, Campbell esclarece meus sentimentos com as seguintes palavras:

“Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do

¹⁶ Ibid., p. 24.

*nosso ser e da nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos.”*¹⁷

Dessa forma, o sentido que procuro na dança não está na cena, mas na essência da própria dança que tem me envolvido durante toda a vida. A procura cerca, em suma, o que a dança me revela a priori, pois a partir dessa revelação é que posso construir a cena.

Na construção da personagem Emília, por exemplo, o processo me revelou que se existe destino, Emília traçou o seu próprio. A partir dessa revelação, apresentei uma composição coreográfica que mostrava a minha leitura, naquele dado instante, da chave descoberta. Para discorrer sobre a minha experiência pessoal dentro desse processo de criação, me identifico com as palavras de Dos Santos:

*“Essa experiência pessoal, artística, de pesquisa, tornou-se o âmago da atividade coordenada do processo de criação e do processo pedagógico. Busquei, na vivência corporal, os gestos e movimentos da forma original. Refleti sobre essa prática, examinando a qualidade, o esforço, o espaço dos movimentos. Foi possível trazer, através das improvisações, outras possibilidades de variações estruturais dos motivos recorrentes dessa forma na criação cênica. A possibilidade da técnica corporal resultou da base polirítmica dos movimentos corporais, de gestos do cotidiano, de imagens mitológicas...”*¹⁸

Saliento que esse processo fez parte de um conjunto de fatores que me auxiliaram na pesquisa, na busca de uma verdade “desde dentro”¹⁹.

¹⁷ Campbell, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Ed. Palas. 1992, p.03.

¹⁸ Dos Santos, op. cit., p. 201.

¹⁹ Op. cit., p.18.

Além do privilégio de participar da graduação em Dança na UNICAMP, ter realizado um processo de montagem com a Profª. Dra. Verônica Fabrini, pesquisar em conjunto com a Profª. Joana Lopes, ser orientada pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva e participar de aulas com a Profª. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos, possibilitaram-me, além de outros fatores de mesma importância, poder olhar a dança com olhos de pesquisadora consciente. Possibilitaram-me um processo criativo baseado num método pessoal de construir a cena.

CAPÍTULO 2 - Embasamento Teórico

CONTEXTUALIZANDO A DANÇA

A essa pesquisa, além das contribuições de vários outros profissionais e teorias, são incorporados como base os conceitos desenvolvidos pela historiadora italiana Eugenia Casini Ropa ²⁰ no seu livro “Alle Origine della Danza Moderna”, no qual aponta a Alemanha e os Estados Unidos como os lugares que favoreceram a gestação da “nova dança”, dança essa, que teve suas origens cravadas nos ensinamentos delbartianos.

Para essa estudiosa, os grandes nomes que envolveram a dança na segunda metade do século XIX, como Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth Saint Denis (1879-1968), foram influenciados pelos ensinamentos de François Delsarte (1811-1871) para o que ela chama de primeiros passos para o surgimento desta “nova dança”.

A filosofia delbartiana desenvolvida em Paris no período de 1830 a 1870 aponta o homem como uma unidade trinitária indissociável (corpo-alma-intelecto), unidade essa responsável pela expressão humana que se dá através da voz, do gesto e da palavra, por e tratarem de externalizações das sensações, dos sentimentos e dos pensamentos. Sobre a elaboração da teoria delbartiana, que foi construída a partir de observações sobre o comportamento humano, Ropa explica:

“Foi elaborada em forma de princípios pedagógicos para cantores, atores, oradores, coerentemente a um pensamento que vislumbrava a união intrínseca das três formas de expressão:

²⁰ Ver nota de rodapé 1.

gesto-voz-palavra. Sua estética da expressão (estética aplicada) era fundamentada no princípio de uma necessidade intrínseca das formas exteriores correspondentes aos impulsos internos. Colocava-se em tensão com o formalismo acadêmico (balé) e suas convenções representativas a favor de uma 'verdade' expressiva. Apesar de supor que seus ensinamentos poderiam ser relidos por outras artes, Delsarte nunca imaginou que pudesse ser colocado como norma de comportamento generalizado (programa de 'educação' do gesto), nem que fosse transferível à dança, disciplina que ele desprezava por razões culturais e morais." ²¹

Apesar do desprezo de Delsarte pela dança, Casini Ropa afirma que todo o pensamento moderno sobre ela desenvolveu-se à sombra dos seus ensinamentos. Além das bailarinas citadas, o pensamento delsartiano influenciou, também, nomes como Ted Shawn (1891-1974), Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958), que posteriormente influenciaram outros nomes da dança como Martha Graham, Doris Humphrey e os primeiros grandes teóricos do século XX: Appia, Fuchs, Craig.

François Delsarte ²² se situa no contato entre forma e conteúdo. Para ele a forma é quando se mostra (a expressão), o conteúdo é quando se sente (a paixão). Utiliza o termo semiótica como ciência dos signos, e a estética como ciência dos sentimentos, das emoções.

Antes de tudo, Delsarte procura conciliar a emoção e o gesto como duas cordas que necessitam vibrar ao mesmo tempo. O papel do gesto, para ele, não é exprimir os fenômenos da inteligência mas os fenômenos do

²¹ Tradução livre de José Rafael Madureira, este texto está contido na introdução do livro "Alle Origine della Danza Moderna" de Eugenia Casini Ropa.

²² Sobre o pensamento delsartiano consultar Randi, 1993.

coração. O gesto, língua do silêncio é, portanto, a mais brilhante revelação da alma. Para Delsarte é no coração que se deve procurar a fonte de todo movimento.

Contrapondo à tradição ocidental que sempre privilegiou a palavra, órgão do pensamento, Delsarte confere ao gesto um poder comunicativo direto e imediato, infinitamente superior ao do discurso. Trata-se, então, de estudar a linguagem do corpo em suas raízes profundas, não se limitando a um treinamento técnico com um fim em si mesmo, mas retornando à fonte originária do impulso dinâmico e reencontrando uma correspondência harmônica entre gesto e psique.

As teorias de François Delsarte foram inicialmente levadas para a América por seu discípulo Steele MacKaye, ainda no século XIX, e retornou à Europa no início do século seguinte. Certamente o que ficou dessas teorias foram releituras de seus seguidores, que auxiliaram de maneira decisiva a refundação da dança e do corpo neste período.

Dessa forma, a Dança chamada Contemporânea, citada ao longo deste trabalho, não deixa de ter influências dos ensinamentos delsartianos e fazer parte do conjunto de Danças Contemporâneas criadas, ou mesmo recriadas, em vários momentos e lugares históricos na busca de sua autonomia.

Esse conjunto de danças contemporâneas possível de ser criado é bem exemplificado por Laurence Louppe no seu texto “Corpos Híbridos” no momento em que responde à seguinte pergunta: *“Que diferença há entre uma obra coreográfica de um ‘grande’ mestre, como Merce Cunningham ou*

Trisha Brown, e as produções contemporâneas sobretudo na França?”²³ Ela responde:

*“Nos primeiros, não há apenas uma estética permanente, mas também um ‘corpo’ construído à luz dos princípios criadores. Hoje em dia, ao contrário, a formação do bailarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais, não apresentando portanto uma referência corporal constitutiva. Sem dúvida, essa situação é comum ao conjunto das práticas artísticas, mas ela pode também se revelar perigosa para o bailarino, pois se engaja como sujeito em sua prática.”*²⁴

A dança decorrente de produções contemporâneas chamada por Louppe de dança de autor, apresenta um bailarino que *“se contenta em saquear aqui e ali algum savoir-faire operacional e bem integrado à estética do momento”*²⁵, ao contrário do bailarino formado pelas linhagens do balé clássico e da dança moderna, nas quais *“o bailarino se construía de maneira coerente e pertinente através de uma prática, uma visão, em que ele podia encontrar a constelação de referenciais simbólicos dos quais o seu corpo era portador”*²⁶.

A dança contemporânea pesquisada neste trabalho é oriunda desse contexto da dança de autor e, mais especificamente, da vertente da dança que se interessa *“pelos ‘grandes’ ensinamentos e pela busca de práticas fundadoras do corpo contemporâneo”*²⁷. A dança que tem no coração sua principal mola propulsora, que revela nos gestos os

²³ Antunes, Arnaldo...(et al.). **Lições de Dança 2**. 2000, p. 27.

²⁴ Ibid., p. 27.

²⁵ Ibid., p. 33.

²⁶ Ibid., p. 31.

²⁷ Ibid., p. 37.

conflitos internos de um corpo formado pela vivência da humanidade através de todos os tempos.

DISCUTINDO OS PRINCÍPIOS E OS ELEMENTOS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA ²⁸

A busca da estética contemporânea na dança leva, em conjunto com outras pesquisas, ao estudo de uma poética num corpo revisitado, ao estudo da anatomia deste corpo e à redescoberta da respiração como um elemento de transformação da forma.

Com a pesquisa do movimento a partir da respiração torna-se possível visitar todos os elementos da dança através do corpo, como o espaço, o ritmo e o peso. Segundo Laurence Louppe ²⁹ a respiração passa pelo corpo como um sopro dentro das cavernas e através dela podemos trocar a natureza do movimento. Na construção de uma respiração voluntária, utilizando contração e descontração, constrói-se um novo corpo, transformando o orgânico em simbólico, dando um sentido poético para a forma. Nesse contexto, não interessa apenas a morfologia da respiração, mas a sua funcionalidade e a ponte que ela constrói para essa alternância ³⁰.

²⁸ O texto a seguir está baseado, além de outros, no relatório técnico-artístico “En Danse – 97 – Reflexões sobre o estágio “O Corpo Matéria Poética” realizado pelo Mas de la Danse, em Fontvieille/França” coordenado por Joana Lopes e criado por Andezza Moretti, José Rafael Madureira, Juliana Moraes e Maria Cristina Pinto e nas anotações da autora deste trabalho feitas no mesmo evento.

²⁹ Laurence Louppe é crítica de arte, professora de história da dança e autora do livro “La Poétique de la Danse Contemporaine”, pela Editora Contredanse, Paris, 1997.

³⁰ Esses dados foram retirados de anotações feitas pela autora deste trabalho no estágio “En Danse – 97 ‘O Corpo Matéria Poética’ realizado pelo Mas de la Danse, em Fontvieille/França”, no qual Laurence Louppe ministrou aulas teóricas abordando os temas envolvidos.

O trabalho de reedificação do corpo, requisitado pela dança contemporânea abordada nesta pesquisa, necessita de outras conscientizações “básicas”, além da questão da respiração. Por exemplo, a conscientização da coluna vertebral, da sua mobilidade extraordinária, proporciona um trabalho de sucessão de movimentos importantes na dança contemporânea. Além disso, a conscientização de que a localização do esterno no espaço firma a exposição do ser nesse espaço é colocada, nesta perspectiva de trabalho em dança, como fundamental para que o dançarino se localize nesse espaço. Isto é, baseado no senso de direção do esterno, através do qual o sujeito pode correr e vencer o espaço de diversas formas.

Além da respiração, da flexibilidade da coluna vertebral e da localização do esterno no espaço, a resistência e a queda são dois princípios muito importantes na pesquisa necessária para a construção da dança contemporânea. A queda é o rompimento do ritmo e a resistência é o conflito gerado entre o movimento e o objeto. Os objetos criam relação de retardo ao movimento, passando a ser um elemento fundante do ritmo do movimento. Além deste fator, a resistência modifica o tônus muscular recriando a forma do corpo.

Pesquisando tais princípios através de deslocamentos pelo espaço, da relação com o outro e da relação com objetos, pode-se conhecer uma dança embasada no estudo das várias qualidades do movimento. Por meio de exercícios elaborados para a investigação desses princípios, chega-se a um desenvolvimento técnico baseado em contrastes como

peso/leveza, dos quais aprende-se primeiro o peso para se chegar à leveza, buscando a consciência do movimento e não da força.³¹

Técnica é possibilidade de linguagem, através da conscientização do como fazer. Com a repetição dos movimentos tem-se como resultado a sua melhoria, e isto pode ser feito realizando-se ou descobrindo-se as várias qualidades existentes dentro de um mesmo movimento. Nesse processo de reconhecimento do corpo, tudo deve ser feito lentamente para requisitar o centro de forças que disponibiliza as partes do corpo para se moverem. À medida que se trabalha, o tempo, o espaço e a dinâmica, estes podem vir a ser elucidados, possibilitando um modo de realização do movimento desejado pela busca da qualidade do próprio movimento. Uma maneira de se trabalhar o movimento através do seu conhecimento técnico e, não apenas, do seu treinamento técnico.

A pesquisa dos elementos da dança, dos princípios que envolvem os estudos da respiração, do esterno, da coluna, fazem com que tudo o que ocorra no corpo seja problematizado, revelando a dança contemporânea que é absolutamente um processo de pesquisa constante. A dança contemporânea abordada nesta pesquisa é um verdadeiro laboratório que se baseia em práticas já existentes, mas que não se restringe a elas. Uma prática leva à outra que tem dentro uma outra que resulta numa nova. Sobre isso, Robatto revela o seu posicionamento:

“Acho que todo artista tem que ter a liberdade e a coragem de criar seu próprio caminho para chegar à sua expressão mais genuína. Para isso, acredito na importância de uma vivência com os mais

³¹ O estudo do movimento a partir da qualidade do próprio movimento é uma proposta que foi desenvolvida por vários estudiosos da dança e citamos Rudolf Laban no seu livro “O Domínio do Movimento”.

*diversos e os mais variados processos de trabalho, além de um imprescindível conhecimento específico de todos os recursos técnicos da Dança, o que exige experiência eclética e muita pesquisa sobre os métodos da sua linguagem expressiva (...)"*³²

Nesse sentido, a dança contemporânea é sempre o resultado de um processo de desenvolvimento de uma técnica pessoal geradora de uma poética, também, particular. É geração de uma técnica e de uma poética de forma conjugada como argumenta Dantas em “Dança, o Enigma do Movimento”³³.

Outro princípio importante na dança contemporânea é o trabalho em grupo que, segundo Laurence Louppe, não está sendo muito utilizado atualmente. Ela, porém, adverte que, antes de qualquer tentativa em utilizar formações grupais, deve-se realizar uma conscientização das pessoas envolvidas. O grupo tem uma força imensa e isso deve estar bem claro para quem está envolvido no processo de construção de uma proposta cênica baseada em grupo. Nesse caso, a consciência da cnesfera individual pode favorecer a construção da cnesfera grupal³⁴.

A respeito de grupo, sua coesão pode ser dada pelo ritmo, que é diferente do ritmo individual, e pela “interseção” entre os componentes do grupo. Deve-se perceber a sutileza existente na relação entre dois ou mais componentes, procurando mesclar o “falar” e o “ouvir”, possibilitando uma qualidade própria do grupo. A dança em grupo, para Laurence Louppe, é formação humana como ator total. Não é um mais um mais um, mas um grupo formado de várias pessoas querendo dizer

³² Robatto, Lia. **Dança em Processo, a Linguagem do Indizível**. Bahia: Centro Editorial e Didático da UFBA. 1994. p.35.

³³ Dantas, Mônica. **Dança: O Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. 1999.

³⁴ Ver nota de rodapé 31.

uma única coisa. Tem um nível individual e outro do grupo, sendo este imprescindível à dança.

O grupo pode ser organizado através do arquétipo da tragédia grega, na qual é formado de um solista como protagonista e de um coro que conta a narrativa. Ou, então, através da formação elaborada após a tragédia grega quando houve uma hierarquização e o solista passou a ter maior importância do que o grupo. Mais tarde, Wagner e Dalcroze resgataram a ideia do grupo da tragédia grega. Depois da II Guerra Mundial houve muito individualismo, cada pessoa procurava sua própria personalidade, procurava “se” conhecer. Enfraqueceram-se os grupos, e até os nossos dias, sentimos dificuldades em nos movermos em grupos, em dançarmos poeticamente em grupo.

Toda poética da dança contemporânea é baseada em pólos contrastantes e em alternância, e é com a alternância que se pretende trabalhar. Pesquisada e realizada através dos contrastes e das oposições, baseia-se no reconhecimento de seus elementos fundantes que permitem uma ligação do ser consigo mesmo e com o exterior. Questiona, portanto, os autolimites, o senso de grupo e a transformação do corpo.

A prática de uma proposta de trabalho como esta, em que o dançarino precisa ter consciência do seu corpo, de suas partes formadoras no âmbito da funcionalidade, do espaço e das pessoas que o circundam, além das vivências múltiplas, abre a possibilidade da formação do dançarino autor, que é exatamente o centro desta pesquisa.

O posicionamento de Robatto no trecho a seguir ajuda a esclarecer sobre alguns conceitos que envolvem a dança trabalhada nesta pesquisa:

*“Faço restrições ao uso, na Dança Contemporânea, de qualquer código especificamente organizado a partir de uma classificação rígida de movimentos, ‘desenhados’ para um estilo de outra época, ou de códigos que venham determinar, inclusive, as relações com o espaço cênico, específico do palco italiano do séc. XVII (...) O uso indiscriminado desses códigos implica num risco que pode condicionar o coreógrafo (dançarino autor) a uma estética estranha à sua época e talvez à sua cultura.”*³⁵ (parêntese meu)

Formada de vários princípios e elementos, a dança contemporânea nesse contexto, coaduna com a seguinte argumentação:

*“As Danças Contemporâneas, participantes que são de um processo em constante renovação, não podem ser amarradas em conceitos estáticos de uma estética com estilo formal, passos e posições corporais determinadas. Cada símbolo gestual ou movimento puro que surge é criado para apenas aquela determinada obra coreográfica e, pelo fato de ser único e original, terá, fatalmente, uma denominação inventada, de uso restrito ao trabalho em processo.”*³⁶

Nessa possibilidade do trabalho com a dança em processo, venho esclarecer que a dança abordada nesta pesquisa está embasada na dança contemporânea do início do século, sobre a qual, pesquisadores fundaram uma corrente coreográfica que revelava a poesia e não a

³⁵ Robatto, op. cit., p.27.

³⁶ Ibid., p.26.

informação técnica frígida. Compartilharam a idéia de que, partindo do conhecimento das funções do corpo, o dançarino prepara-se em apoios, ficando disponível para fazer “qualquer coisa”, como por exemplo, fazer “algo com alguém”, o que nasce exatamente da relação com esses apoios.

OS ELEMENTOS CÊNICOS

Elementos cênicos são o conjunto formado pelos objetos, iluminação, som e movimento corporal apresentados no espetáculo cênico com a finalidade de compor a idéia temática desenvolvida. São signos artificiais de algo encontrado na vida cotidiana ou mesmo no âmbito da fantasia humana e grandes possibilitadores do diálogo entre artistas e espectadores. Podem indicar um local, um instante ou mesmo uma situação qualquer, pincelando sutilezas do acontecimento artístico desenvolvido na cena.

A escolha de certos elementos cênicos como integrantes do espetáculo de dança envolve vários fatores, dependendo do processo criativo desenvolvido pelo coreógrafo, podendo surgir da necessidade de compreensão de alguma cena, da criação de uma atmosfera ou mesmo da sua utilização como fomentadora da criação em dança. Normalmente, esses elementos servem ao espetáculo e não são focalizados à parte, sem ligação ou, mesmo, em contraposição indesejada com a temática.

No espetáculo de dança a *coreografia* é o elemento característico, sendo formado de movimentos executados pelos corpos dos bailarinos num certo espaço, tempo, fluência e esforço, atendendo às pesquisas do conteúdo temático e/ou técnicas de linguagem usadas. As suas funções

básicas são comunicação, auto-expressão, identificação cultural, diversão/prazer estético, espiritualidade (êxtase místico), ruptura do sistema e revitalização da sociedade ³⁷. Esse tipo de modalidade artística deve proporcionar ao espectador a chance de desfrutar, questionar, refletir, enfim, de “ser mexido” e, quem sabe, transformado pela energia e emoção apresentadas.

Os valores semiológicos dos movimentos devem ser respeitados e utilizados para melhor compreensão da proposta do espetáculo de dança, refletindo, ou mesmo criticando, as relações da estrutura social pela tradição, época, correntes artísticas, etc. O valor semiológico não se esgota em signos incutidos nos gestos, pois a maneira de se mover no espaço, com um certo ritmo ou maneirismo, pode ser reveladora.

As *coreografias* são apresentadas no lugar teatral ³⁸, que muitas vezes conta com *cenários* suntuosos e outras vezes é dispensado inteiramente, substituído pela iluminação, pela movimentação espacial, pela música ou pelo figurino. Dois exemplos desta substituição são as imagens criadas sonoramente, como as lembranças de paisagens rurais ao ouvir sons de animais, aves, carroças e riachos; e a utilização da iluminação, elaborada por Gordon Craig na década de 50, caracterizada pela substituição do

³⁷ Ibid., p. 52.

³⁸ Este conceito é apresentado por Serroni no Projeto Multinacional de Arte, 1993, p.100 da seguinte forma: “O lugar teatral é o espaço de uma ação, de um acontecimento representado por homens, quer essa ação seja mímica, falada, cantada ou dançada. Este é um lugar de representação, mas também de reunião: reunião de atores, de técnicos e de público. É a criação de uma comunidade de atores e espectadores que se encontram face a face por um determinado tempo, o tempo de uma manifestação da qual eles querem participar de maneira diferente. É um espaço de mudança. O espaço teatral pode ser qualquer lugar: o teatro que estamos acostumados a ver, a rua, uma praça pública, o adro de uma igreja, um parque, uma fábrica, um ginásio, uma sala, etc. É a representação que dá ao espaço seu caráter teatral.”

cenário por jogos de iluminação utilizados atualmente como prática rotineira ³⁹.

O cenário, ou *cenografia*, para um espetáculo de dança deve respeitar, primordialmente, dois pontos básicos: criar o espaço imaginário para a compreensão ideal do espetáculo e saber do espaço necessário para o desenvolvimento coreográfico. *"A cenografia deve reconstruir o espaço, não o ambiente. A melhor cenografia é aquela que não se vê, porque deve fornecer apenas as indicações sobre as quais o espectador solta a fantasia e deixa voar a imaginação"* ⁴⁰.

Devo ressaltar que essa visão foi ampliada com a utilização de linguagem híbrida pela cena contemporânea, na qual a cenografia passou a ser utilizada, em casos específicos, para servir mais ao tema abordado do que propriamente à coreografia.

Outra possibilidade de utilização da cenografia é proposta por este trabalho. Possibilidade na qual a cenografia surge como mais um elemento de pesquisa para o dançarino autor. Propostas cenográficas que podem surgir aleatoriamente ou podem ser pré-estipuladas, passam a constituir um lócus possibilitador da improvisação de movimentos emersos da relação do dançarino autor com o "novo espaço" formado pela cenografia. Nesse caso, a cenografia pode, além de ser utilizada no processo de criação, ser ampliada ou eliminada na cena, além da possibilidade de se tornar o elemento mantenedor do conflito desenvolvido no processo e levada a constituir a cena.

³⁹ Revista Dançar ano IV – Nº 19 – 1987.

⁴⁰ Pastori, Bepi. **Trabalhos de Bepi Pastori**. Catálogo de uma Exposição na Casa de Cultura Laura Alvim a 10/11/1988.

Existe, também, a possibilidade de vários modos de utilização da cenografia num mesmo espetáculo, o que resulta na ampliação de sua função dentro do espetáculo. Assim, por exemplo, para a criação do espaço imaginário através do cenário, esse pode representar o lugar e/ou o tempo e/ou conter signos que se relacionem com as mais variadas circunstâncias. O lugar pode ser representado como lugar geográfico (mar, montanha), lugar social (discoteca, bar, igreja), ou os dois ao mesmo tempo (rua com barracas de feira). O tempo pode utilizar uma época histórica (templo grego), as estações do ano (tetos cobertos de neve) e/ou certa hora do dia (o sol se escondendo, luar) ⁴¹.

Os meios dos quais o cenógrafo se serve para criar essas conjunturas através da cenografia são muito variados. *"Sua escolha depende da tradição, da época, das correntes artísticas, dos gostos pessoais, das condições materiais do espetáculo. Há cenários ricos em detalhes e cenários que se limitam a alguns elementos essenciais, até mesmo a um único elemento"* ⁴².

O cenário pode contribuir para a parte visual da montagem acompanhando o estilo geral do espetáculo, da mesma forma que a iluminação, o figurino, a maquiagem, a coreografia etc. *"Ultimamente tem sido freqüente encontrarmos trabalhos cujo figurino não tem nada a ver com o espírito da obra ou então funciona apenas como moldura, da mesma forma que certas coreografias não emitem nenhum tipo de estímulo a não ser o desconforto na poltrona do teatro. A maior falha é a desintegração entre coreografia, música e figurino"* ⁴³.

E o que é exatamente a integração entre os elementos envolvidos na cena? É o diálogo entre os ícones presentes em todo espetáculo cênico,

⁴¹ Guinsburg, Jacob. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Col. Debates, Ed. Perspectiva. 1979.

⁴² Idem.

⁴³ Revista Dançar Ano III - No 13 - 1985.

como um gesto, uma luz, um penteado de época, um som conhecido culturalmente, enfim, tudo o que se pode perceber na cena. Tudo traz direta ou indiretamente, um significado para o espectador, podendo não ser o mesmo pensado pelo(s) criador(es) da obra.

Um exemplo condizente com essa linha de raciocínio é a utilização de um figurino de maneira convencional, quando ele apresenta significados não somente nos seus elementos, mas também na maneira com que é utilizado, colocado ou tirado em cena, levando o espectador a uma interpretação muito pessoal da cena, pois a apreciação depende, também, da experiência de vida do espectador.

“Vestuário é o meio mais exteriorizado, mais convencional de definir o indivíduo humano. O vestuário significa o sexo, a idade, a pertinência a uma classe social, a profissão, uma posição social hierárquica particular (rei, papa), a nacionalidade, a religião; às vezes determina uma personalidade histórica contemporânea. Nos limites de cada uma destas categorias (e também fora delas), o vestuário pode significar todos os tipos de nuances, como a situação material da personagem, seus gostos e certos traços do seu caráter” ⁴⁴.

Contudo, o *figurino*, além da idéia de complementação ou de composição da temática do espetáculo, deve ser de fácil utilização, pois pode comprometer a viabilização do seu emprego.

A qualidade na utilização dos elementos cênicos, além de tudo aqui especificado, é um fator preponderante na elaboração das cenas como a inclusão da *iluminação* no espetáculo. A iluminação pode ser empregada

⁴⁴ Guinsburg, op. cit.

para dar visibilidade a algo no espaço cênico ou, por outro lado, manifestar significado direto. Para Guinsburg:

*“A iluminação é capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. A luz do projetor permite também o isolamento de um ator ou de um acessório. Ela o faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas também para por em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; ela se torna o signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado.”*⁴⁵

A luz empregada num espetáculo cênico pode aparecer direta ou indiretamente sobre o objeto a ser iluminado, ou de forma geral, cobrindo todo o lugar cênico. Essas luzes podem ser trabalhadas na sua intensidade, cor, distribuição e movimento ou nas várias associações entre elas, causando diversas sensações e imagens nas suas inserções.

A iluminação tem uma utilidade diferenciada dos outros elementos no seu poder de enfatizar objetos, pessoas, parte da cena e outros, na possibilidade do emprego da sua intensidade para revelá-los ou escondê-los. E, adquirindo o mesmo “status” que os outros elementos, foi reconhecida ao longo dos tempos como um instrumento de expressão dentro da obra de arte.

A qualidade da apresentação da iluminação favorece os outros elementos, tais como a *maquiagem*, que se destina a caracterizar e valorizar o rosto, ou mesmo todo o corpo do artista em cena. Tal caracterização pode utilizar os produtos encontrados no mercado de cosméticos ou soluções

⁴⁵ Ibid.

criadas pelo maquiador para ressaltar ou alterar a fisionomia dos atores ou dançarinos. O mesmo acontece com os penteados que são solucionados pelos cabeleireiros, quando buscam caracterizar época, moda, estilo ou gênero.

Tão importante quanto descrever os elementos apresentados até o momento, é descrever a música utilizada no espetáculo de dança. Como o cenário, o figurino e a iluminação, a música complementa o espetáculo de dança, possibilitando a veiculação de uma série de significações capazes de alterar o sentido do espetáculo, dependendo da maneira como ela é inserida. A escolha da música deve respeitar a idéia geral do espetáculo, podendo ser feita pelo trabalho conjunto do coreógrafo e sonoplasta.

A música pode ser um ponto de partida para a concepção de um espetáculo de dança, como nas óperas e nos balés, e pode ser acrescentada a um espetáculo tendo, segundo Guinsburg (1979), o papel de sublinhar, de ampliar, de desenvolver, às vezes, de desmentir os signos de outros sistemas, ou de substituí-los. Podendo ser utilizada no espetáculo para preencher os significados da coreografia, a música aparece como base rítmica e/ou como elemento encarregado da visualização de imagens que podemos chamar de "imagens sonoras". Ao escolhermos ou criarmos a trilha sonora de um espetáculo, não devemos desprezar a idéia de que a música é carregada de significados sócio-afetivo-culturais, e que isso influencia sobremaneira no resultado artístico do espetáculo.

Atualmente, no espetáculo de dança, podemos afirmar que os sons e os ruídos fazem parte da trilha sonora, como esclarece Guinsburg:

*“Os ruídos estão repletos de signos naturais e são resultados involuntário e secundário da comunicação feita através de outros signos, resultado que não se pode, não se deve evitar. Somente nos interessam os ruídos que, sendo signos naturais ou artificiais na vida, são reconstituídos artificialmente para os objetivos do espetáculo (...) e podem significar a hora (batidas do relógio), o tempo que está fazendo (chuva) e lugar (ruídos de grande cidade, trinado de pássaros, voz de animais domésticos), o deslocamento (ruído de um carro que se aproxima ou que se distancia), podem ser signos de fenômenos e circunstâncias as mais diversas. Por outro lado, os ruídos podem ser utilizados na contraposição de cenas do espetáculo não sendo utilizado como significante.”*⁴⁶

Os diversos sons podem ser usados como mera ilustração ou como poderoso elemento de sugestão, capazes de veicular uma série de significações e até de alterar o sentido da mensagem, dependendo da maneira como são inseridos no espetáculo. Por meio deles pode-se gerar reações psicológicas de terror, assombro, etc.

A música é parte do processo de criação da sonoplastia, sendo assim envolvida pela fase da pesquisa, da organização e da realização sonora do espetáculo da dança. Como explica Camargo:

“A sonoplastia é uma técnica que implica em processo de produção e difusão de som. Não se trata apenas de uma cabine de controle encarregada de percutir efeitos durante o espetáculo. É um processo amplo, que acaba resultando da soma de várias etapas: alguém que relacionou os itens sonoros apropriados à peça; alguém

⁴⁶ Ibid.

*que os pesquisou na natureza, nos instrumentos musicais; alguém que os registrou em fita magnética etc.”*⁴⁷

Como processo criativo, a sonoplastia promove através da pesquisa, partindo da obra a ser dançada, a escolha da trilha sonora do espetáculo, que pode ser adaptada ou modificada respeitando as dificuldades apresentadas nos ensaios. Organiza o material, coerente com a proposta do espetáculo e passa para a parte técnica da sonoplastia que realizará a parte prática desse roteiro musical trabalhado no processo criativo.

A sonoplastia pode interferir no espetáculo como contraponto a uma cena com intenção, até mesmo, de criticá-la ou comentá-la. Além disso, é capaz de ligar duas cenas. Como encarregada da visualização de imagens, a sonoplastia pode substituir outros elementos do espetáculo, como o cenário, através das *imagens visuais* criadas pelo espectador ao ouvir os sons da trilha sonora.

Com o surgimento dos espetáculos de multimídia, as técnicas de iluminação, sonorização, cenário foram aprimoradas. As *projeções* passaram a ter um papel importante no espetáculo, tendo um poder de comunicação distinto da iluminação e, conforme sua inserção, pode substituir/completar o cenário e/ou dar movimento a ele ou à própria coreografia.

Os elementos cênicos, em muitos espetáculos, são o resultado de pesquisa e de criação dos profissionais envolvidos na produção em dança, sendo que o processo pode ser de criação coletiva ou de criação de equipe especializada. No caso deste trabalho, os elementos cênicos aparecem no

⁴⁷ Camargo, op. cit.

espetáculo como resultado de pesquisa no processo criativo do dançarino autor.

Nesta pesquisa, os elementos cênicos surgem como instrumentos a serem investigados em propostas pré-estabelecidas ou aleatórias, tornando-se grandes fomentadores da criação em dança, no âmbito da construção da personagem ou imersão no tema a ser aprofundado. Mais especificamente nos Laboratórios de Criação trabalhados nesta pesquisa, os elementos cênicos investigados foram sugeridos sem prioridade. Inicialmente a idéia era pesquisar todos os elementos citados, mas se tornou inviável diante de problemas de estrutura do espaço disponível, falta de recursos, entre outros fatores. Por isso, foram eleitas as investigações com o adereço, o figurino, a cenografia, a música, a coreografia, a maquiagem dentro das possibilidades oferecidas pela pesquisa.

CORPO CÊNICO

“O corpo não é só o que o olho vê: individualidade acabada, fechada em si mesma, neutra em relação a todos os outros corpos, sejam eles humanos ou não humanos (como coisas, imagens, texturas, paisagens, acontecimentos, animais...). Não que o corpo não exista deste modo. Mas esta é apenas sua face visível. No invisível, tudo o que cerca o corpo o contamina imperceptivelmente, e uma sinfonia de sensações vai se compondo infinitamente em suas cordas nervosas. O corpo se revela como música das vibrações do mundo.”⁴⁸

⁴⁸ Rolnik, Sueli. **Cartografia Sentimental da América**. Tese de Doutorado – PUC. São Paulo. 1987. p.1.

Esse modo de explicar o que é o corpo, no contexto desta pesquisa, tornou-se adequado à introdução de um texto que deseja discutir o corpo cênico na contemporaneidade. Através da história, observa-se que as mudanças do corpo acompanham o processo de modificação da percepção do homem, que é crescente; “*primeiro de si próprio, segundo de seu meio ambiente, depois de si mesmo graduado ao seu meio ambiente e, finalmente, da relação de si próprio com o meio ambiente*” ⁴⁹. Essas relações de dualidade estão entrelaçadas aos parâmetros espaço e tempo que as tornam ativas e propiciadas, sempre, de possíveis alterações; fato observável, também, na construção de personagens na dança e do corpo cênico.

Dessas relações de dualidade dinâmicas homem/meio ambiente surge uma nova forma de aprisionamento do homem; e a importância na liberdade de mudar não está mais em relação às idéias, mas em relação ao corpo. Os questionamentos passaram a enfatizar como está a regulação do corpo humano, como é visto o corpo humano da reprodução, qual a diferença de “ser um corpo” e “ter um corpo” etc.

Com a chegada da era multimidiática, o corpo aparece cheio de novos conceitos. Tanto na dança como no teatro surge uma tentativa de encontrar/definir o corpo atual diante das mediações tecnológicas. Conceitos como *corpo estendido* ⁵⁰, *corpo ausente* ⁵¹, *corpo sem órgãos* ⁵², *corpo mutilado* ⁵³, *corpo vibrátil* ⁵⁴, *corpo ultrapassado* ⁵⁵, *corpo estéril* ⁵⁶ são

⁴⁹ Hall, Edward. **A Dimensão Oculta**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. 1977. p.85.

⁵⁰ Corpo com inserções de coisas.

⁵¹ Como o corpo de Magritte, dissolvido.

⁵² A visão de Deleuze, corpo com fluxo próprio sem o comando do cérebro.

⁵³ Conceito dos anos 60.

⁵⁴ Rolnik, op. cit.

⁵⁵ Tradução livre de “The Surpassing Body”, Blau, 1991.

⁵⁶ Rolnik, op. cit.

estudados para ampliar as possibilidades de definir o corpo e, mais especificamente nesta pesquisa, compreender o corpo cênico contemporâneo.

O tema “corpo” visita vários momentos históricos. Como relata Mário Costa no seu “Corpo em Redes”, *“o corpo foi introduzido, pela primeira vez, com força na filosofia e na cultura ocidental por Schopenhauer”* ⁵⁷ e, a partir de então, tem sido alvo de inúmeras discussões. Dentre estas, na modernidade o autor fala do *“retorno ao corpo e às suas pulsões originárias (...) como o único possível remédio contra a melancólica decadência do moderno e contra o exangue intelectualismo que o distingue”* ⁵⁸. Nos anos 50, a “action painting” e o “gestualismo” apresentam conceitos diferenciados de corpo, *“o corpo não fala mais real e diretamente de si, mas apresenta-se na forma do “corpo implícito”, isto é, de um corpo que se dá somente como “já sido” e como “ausência”*” ⁵⁹.

Exemplificando como o corpo tem sido visado através da história, Costa lembra que a videoarte, nos anos 70, fez uma exploração tecnológica com o corpo, trabalhando, inconscientemente, *“a espetacularização do corpo, a sua transferência para novas mídias, a sua transformação em uma mera memória da máquina”* ⁶⁰. Para esse autor, na década de 70, o corpo entra na fase em que está atualmente e se afirma, cada vez mais, como signo.

Para refletir este corpo/signo no contexto da pesquisa em composição coreográfica e *“para dar conta de algumas idéias da dança é preciso estar em*

⁵⁷ Costa in Domingues, Diana (org.). *A Arte do Século XXI: A Humanização das Tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP. s.d., p.303.

⁵⁸ Ibid., p. 305.

⁵⁹ Ibid., p. 307.

⁶⁰ Ibid., p. 308.

contato com a experiência da dança, fazendo das reflexões, discussões e interpretações, diálogos com a própria dança”⁶¹. Nesse sentido, este contexto de reflexão sobre o corpo, traz à tona o espetáculo interdisciplinar “Trilhos Sonoros na Ferrovia”⁶² e as discussões geradas sobre o corpo cênico dos bailarinos. Este espetáculo é uma *“instalação sonora multimídia que conta a história da ferrovia através de seus sons, de figuras imaginárias descritas por esculturas vivas em fibras óticas e gestos com luvas interativas. Viagem gestual, percurso metafórico através dos sentidos (audição e visão), onde o público é convidado a reviver a sua própria memória”*⁶³ através das imagens sonoras e das imagens construídas pelos movimentos dos bailarinos que geram as chamadas “esculturas vivas em fibras óticas”.

Nesse espetáculo, o corpo do bailarino experimenta um novo conceito de corpo cênico⁶⁴, já que é deslocado do espaço cênico iluminado para a cena em “black-out”. O corpo acostumado a ser visto, passa a ser imaginado pelos espectadores, muitas vezes sem saber se existem, realmente, corpos envolvidos nas imagens fantásticas criadas pelas fibras óticas.

Entre outras ênfases, a plasticidade do movimento é utilizada gerando uma imagem que permite a possibilidade de construções metafóricas a partir do movimento conjugado às fibras óticas. Desta forma, com base nas noções tradicionais de dança, surgem dúvidas em relação à validade da afirmação de que os bailarinos dançam neste espetáculo, e esta é uma discussão longa para ser abordada nesta ocasião.

⁶¹ Dantas, op. cit., p.10.

⁶² Autoria sonora de Raul do Valle e Jônatas Manzolli, plástica de Sílvia Matos e de movimento de Eusébio Lôbo.

⁶³ Informações retiradas do catálogo da Mostra de Arte do Sibgrapi'95.

⁶⁴ A autora do texto atuou como dançarina no “Trilhos Sonoros na Ferrovia” 1995 e 1996.

“Trilhos Sonoros na Ferrovia” dá abertura a questionamentos que apontam para a discussão sobre a percepção do corpo na atualidade. Esse é um exemplo de como a noção de corpo, na dança, está dentro do universo da percepção alterada. Na visão do dançarino ⁶⁵ de “Trilhos Sonoros”, a construção cênica possibilita ao corpo que dança mover e tornar visível a luz da fibra ótica com uma qualidade decorrente deste próprio corpo, resultando numa forma visual que transcende a tecnologia utilizada no “fazer artístico”. Para o atuante é preciso perceber o espaço com outros sentidos que não seja primordialmente o da visão, pois as tecnologias utilizadas “funcionam” como extensões do corpo, *“suas próteses que, uma vez criadas, influenciam o próprio corpo e modificam-no profundamente”* ⁶⁶.

Neste contexto, o público emerge num “caos de compreensão”, no qual o corpo é visto na sua utilização, e a noção que se tem dele muda com a nova percepção da realidade e com a idéia de que *“o espaço eletrônico não gera mais somente informações, mas estende e aumenta os parâmetros operacionais do corpo”* ⁶⁷, caminhando, até mesmo, para a sua “imortalidade”.

Para Cássia Navas ⁶⁸, a dança do século XX acelera o processo de conhecimento do corpo, buscando a sua compreensão numa realidade que torna possível estender seus sentidos. Para exemplificar essa tendência, fala do olho expandido pelo telescópio, da perna expandida pelas rodas e do ouvido expandido pelo telefone. Para essa pesquisadora

⁶⁵ Relato da autora deste trabalho.

⁶⁶ Costa in Domingues, op. cit., p.309.

⁶⁷ Ibid., p.55.

⁶⁸ Informações retiradas da Palestra da D^{ra}. Cássia Navas no III Encontro Interno de Pesquisa em Artes e Multimeios no dia 20/10/99.

da dança, o corpo é o pivô de todas as transformações geradoras da “revolução” perceptiva do ser humano.

Merleau Ponty relata que se pode “ler” melhor o corpo através da observação de *“como ele habita o espaço (e aliás o tempo) porque o movimento não se contenta em sofrer o espaço e o tempo, ele os assume ativamente, ele os retoma em sua significação original que se apaga na banalidade das situações adquiridas”* ⁶⁹.

É sabido que o homem vem se movendo espacialmente, consciente ou inconscientemente, num certo tempo e com uma certa energia, desde seus primórdios. Na dança cênica, por exemplo, o espaço é perfurado pelo movimento na sua gama de aspectos elementares através das direções, planos, extensões e caminhos ⁷⁰ num tempo variável na velocidade, possibilitando infinitas leituras do movimento. Porém, essas leituras são, cada vez mais, acrescidas de possibilidades imagéticas decorrentes desse momento histórico em que o virtual tende a substituir e/ou dialogar diretamente com a realidade.

Numa outra visão do espaço utilizado na dança, as elaborações coreográficas moderna e contemporânea abriram possibilidades de se trabalhar a tridimensionalidade, e o corpo passou a se relacionar com a gravidade. Nesta abertura perceptiva, os conceitos de espaço, tempo e energia, que nunca foram estáticos, se tornaram fundamentais para entender a arte contemporânea.

Nesse contexto em que o tempo é determinado pelo espaço formado pelo cotidiano, no qual “corpos abrem e fecham janelas” de acordo com

⁶⁹ Dantas, op. cit., p.28.

⁷⁰ Laban, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus. 1978. p.73.

interesses de suas “tribos”, manter-se em estado de percepção requer atenção especial aos novos parâmetros de realidade e ao que se espera com a atitude perceptiva.

Com tanta história vivida, o corpo é modelado, estilizado diante do excesso de informações e das tendências, chegando muitas vezes ao estranhamento na procura da identidade ou no processo de criação da personagem.

Para Rolnik, *“o estilo expressa e dá sentido às mestiçagens do mundo que se operam no corpo, movidas pelas escolhas do desejo”*. A autora afirma que *“é no corpo que as experiências são vividas e expressas na linguagem deste mesmo corpo tornando o estilo singular e mutável, como suas próprias misturas”*, e que *“no contemporâneo é grande a tentação de submeter-se às tendências, e ficamos fora de foco, lançados no estranhamento, pelas diversas misturas possíveis e imagens que nos bombardeiam”*⁷¹.

A *performance*, por exemplo, utiliza o corpo nas suas necessidades fisiológicas como defecar, comer, copular. Esse corpo fisiológico é valorizado pela necessidade particular de expressão deste movimento, possibilitando a conclusão de que cabe à expressão artística desenvolvida definir o modo de utilização do corpo nas suas possibilidades sógnicas de comunicação e expressão. Nesse contexto, as artes cênicas têm buscado, cada um na sua linha, e em cada linha as várias vertentes, um corpo que melhor expresse o desejo da arte e do artista contemporâneo.

⁷¹ Rolnik, op. cit., p.1.

Na dança contemporânea, como exposto ao longo deste trabalho, o corpo sendo formado de múltiplas possibilidades de aquisições técnicas e mesmo filosóficas, torna-se, na concepção de Laurence Louppe um corpo híbrido⁷². Para essa estudiosa da dança *“A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”* ⁷³.

Absolutamente ligada à necessidade de dar vida aos corpos, a dança pertencente às correntes atuais vai *“em direção à busca dos fundamentos teóricos e práticos, podendo dar de novo vida a corpos conscientes e contínuos, e ao seu oposto: uma certa poética da ambivalência, na qual o corpo roça na sua própria ruína através dos savoir-faires, cujo uso múltiplo, totalmente sem referências, atenua e quase que dissolve sua presença e seu gesto”* ⁷⁴.

A proposta deste trabalho requisita um corpo disponível para a investigação dos elementos cênicos e elementos da dança nessa perspectiva do corpo híbrido abordado por Louppe. Um corpo formado de possibilidades múltiplas em busca de fundamentos teóricos e práticos que possibilitem a esse mesmo corpo ser revelado *“como música das vibrações do mundo”* ⁷⁵.

PERCEPÇÃO

“...a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.” ⁷⁶

⁷² Louppe utiliza a expressão “corpo híbrido” do artigo “O Corpo Eclético” de Dena David (1993), no qual explica que *“denomina de um corpo híbrido – aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos dispares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade”*. (in Antunes, 2000, p.32)

⁷³ Louppe in Antunes, op. cit., p.31.

⁷⁴ Ibid., p. 39.

⁷⁵ Rolnik, op. cit.

⁷⁶ Eco, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 1976. p.280.

Esse argumento de Eco revela uma das principais características da cena contemporânea: a de problematizar em cena a vida cotidiana e, mais especificamente, a relação do homem com o mundo.

Com os avanços das novas tecnologias, emergiram diversas formas de relação com o mundo. E mesmo que o mundo tenha se tornado mais dinâmico na conceituação contemporânea, diferente do estático da visão grega do universo, as realidades se cruzam. Para Pignatari, *“você enfrenta os sistemas ou as coisas novas com repertórios antigos e traduz as coisas novas em termos do repertório que você tem”* ⁷⁷. E assim acontece nas artes, *“o que nós chamamos de arte, por exemplo, se vincula a toda (...) estrutura do mundo rural, agrário, agro-pecuário”* ⁷⁸. Do mesmo modo Merleau Ponty argumenta que *“o entrelaçamento, o espaço virtual, a intersubjetividade aparecem como ‘lôcus’ privilegiado no qual o pensar precisa situar-se”* ⁷⁹.

Nessa perspectiva de cruzamento de realidades distintas, Hall aborda a possibilidade da arte ser revelada pela percepção cultural e pelo estudo da produção artística do homem de uma época, desvendando o mundo sensorial dessa mesma época ⁸⁰, argumentando:

“...o homem moderno está, para sempre, impedido de experimentar plenamente os muitos mundos sensoriais de seus ancestrais. Estes mundos se encontravam inevitavelmente integrados e enraizados, de modo profundo, em contextos organizados que só poderiam ser entendidos por completo pelas pessoas da época.(...) o homem estrutura seu mundo visual de uma maneira ativa, embora inconsciente. Poucas pessoas percebem que

⁷⁷ Pignatari in Gomes, Márión Strecker. **Pignatari**. São Paulo: Cadernos de Arte São Paulo. Nº 16. 1987, não paginado.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Merleau Ponty in Dantas, op. cit., p.10.

⁸⁰ Hall, op. cit., Pp 75-133.

*a visão não é passiva, mas sim ativa, representando, na verdade, uma transação entre os homens e seu meio ambiente, da qual ambos participam....”*⁸¹

Para o fruidor e o artista, a percepção também está alterada em vários níveis, exigindo uma nova proposta de educação para a arte decorrente de fatores abordados nos textos a seguir:

*“...A percepção de um todo não é imediata e passiva: é um fato de organização que se aprende, e se aprende num contexto sócio-cultural; neste âmbito, as leis da percepção não são fatos de pura naturalidade, mas se formam dentro de determinados modelos de cultura ou, numa linguagem transacionalista, mundos de formas assuntivas, um sistema de preferências e hábitos, uma série de convicções intelectuais e tendências emotivas que se formam em nós como efeito de uma educação devida ao ambiente natural, histórico, social.”*⁸²

“...Adquirindo aptidão para apreciar, adquirimos o poder de perceber as características do mundo em torno de nós, que antes haviam passado despercebidas e incógnitas, e de manter a atenção clara e deliberadamente presa a aspectos que sem essa aptidão só casual e acidentalmente se haviam imposto à nossa percepção. Não se trata de raciocínio, inferência ou análise e manipulação teórica da informação apresentada em todas as situações pelos sentidos. É a abertura de uma nova dimensão de percepção. Por esse motivo a aquisição da aptidão exige métodos de cultivo diferentes do que são ensinados com a finalidade de

⁸¹ Ibid., p. 78.

⁸² Eco, op. cit., p.139.

*melhorar os poderes de raciocínio do homem ou para estender seu conhecimento prático.”*⁸³

É necessário que se tenha conhecimento do poder que exerce a arte sobre o ser humano e quanto a experiência estética⁸⁴ pode favorecer a percepção. As coisas que estão no dia-a-dia quase não são percebidas e, se colocadas em cena, podem ser apreciadas de uma outra forma, através de uma atitude estética que mantemos com o objeto enfocado.

*“...Trazer de volta as coisas familiares que, não obstante, nos impressiona com uma revelação da sua verdadeira natureza é uma das coisas que o artista pode fazer, e Shopenhauer não é o único filósofo que chamou a atenção para isso.”*⁸⁵

Dessa forma, a obra de arte deve instigar a reflexão, levar o espectador a redimensionar seu próprio mundo, olhando-o de fora com estranhamento. Neste ponto Ferrara cita um outro autor:

*“...Chklousky definiu a especificidade da obra de arte em geral e da literária em particular como um modo ‘difícil’ de organizar a realidade, que deve levar o receptor a estranhá-la e obrigá-lo a uma reflexão para identificá-la, ou seja, é necessário ‘re-conhecer’ a realidade, conhecê-la outra vez...”*⁸⁶

⁸³ Osborne, Harold. **A Apreciação da Arte**. São Paulo: Editora Cultrix. s/d. p.21.

⁸⁴ “A experiência estética é um modo de cognição através da apreensão direta, e consiste em focalizar a percepção sobre qualquer coisa que se apresente aos sentidos. É uma forma básica de atividade mental, na medida em que a percepção sensorial é fundamental em todas as relações que temos com o mundo no qual estamos fadados a viver.(...) A experiência estética ocorre quando fazemos uma pausa no curso de nossas preocupações práticas e teóricas para nos entregarmos à percepção de alguma apresentação e sobre ela nos determos de forma exclusiva. É uma forma de percepção pela qual a nossa percepção do mundo apresentado aos nossos sentidos se expande e se torna mais vivida.” Ibid. p.206.

⁸⁵ Ibid., p. 28.

⁸⁶ Ferrara, Lucrécia D’Aléssio. **Leitura sem Palavras**. São Paulo: Ed. Ática. 4ª. Ed. 1997. p.32.

No contexto desta pesquisa, a percepção apurada e reflexiva da realidade é fator preponderante na formação do dançarino autor, pois o processo possibilita a emersão de problemáticas contidas nos conflitos humanos vividos nesta realidade que poderão ser transpostos artisticamente para a cena.

OBRA DE ARTE EM CONSTRUÇÃO: A VISÃO DO ESPETÁCULO COMO UMA MOLDURA

Este trabalho tem como proposta para a dança cênica uma obra de arte em construção nomeada “moldura”, metaforizando a possibilidade que esse objeto tem de “limitar” a proposta artística no momento da sua fruição. A cada apresentação do espetáculo de dança aparece uma nova moldura, em que pode ser identificado o compromisso com a poética e não necessariamente, com um espetáculo fechado nos moldes tradicionais da dança cênica.

Esse tipo de espetáculo proposto em forma de moldura requer algumas quebras de paradigmas na produção em dança, decorrentes da abertura possibilitada pelas poéticas contemporâneas. Sobre elas Eco argumenta:

“As poéticas contemporâneas, ao proporem estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma ‘ambigüidade’ de

*situação, capaz de estimular escolas operativas ou interpretativas sempre diferentes.”*⁸⁷

Esta Obra de Arte proposta como moldura de um processo criativo baseado na investigação do dançarino autor, como vem sendo descrito ao longo deste trabalho, vai sendo revelada *“como objeto que está sendo criado em seu processo formativo”*⁸⁸. Isto é, a Obra de Arte é estudada no seu “fazer” e na sua construção objetual como sistema de relações entre meios de produção, referências, sentidos e significações provindas dos autores da obra, e passa a existir, enquanto espetáculo, a partir da relação com o espectador. Este conceito contemporâneo de Obra de Arte revela a necessidade do espectador para a sua existência, indo por terra a proposta da cena como um *“buraco de fechadura”*⁸⁹ proposta por Appia.

Nesta perspectiva, a pesquisa apresenta a Obra de Arte a partir da “colocação de uma moldura” no processo criativo, apresentando uma proposta semelhante à Obra Aberta de Umberto Eco, que se diferencia, primordialmente, do processo criativo sugerido nesta pesquisa, em que é respeitado um trabalho de construção de um personagem, de uma cena e de significados universais baseados nas relações entre o dançarino autor e os elementos envolvidos na dança cênica. A abertura da obra é identificada na possibilidade de assimilar o imprevisível, além de ser possível o trabalho de novas regras que dão suporte à criação nesta moldura. Cada apresentação do processo cria uma nova moldura carregada de influências de diversas procedências. Eco explica na sua Obra Aberta:

⁸⁷ Eco, op. cit., p.93.

⁸⁸ Informação retirada do objetivo da disciplina “Processo Criativo e Metodologia” orientada pelo Prof. Dr. Júlio Plaza no 1º semestre de 1998.

⁸⁹ Appia, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Lisboa: Arcádia. s/d. p. 159.

*“...uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária formada pelo autor(...) No fundo a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (...) Cada fruição é, assim, uma **interpretação** e uma **execução**, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.”*⁹⁰

A poética revelada neste “fazer artístico” que visa, também, à problematização da imagem e, não apenas, a fruição do belo, traz “*um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação.*”⁹¹. Toda leitura possível desta “moldura” faz parte da ambigüidade, da construção metafórica a partir da apresentação dos signos não-verbais, muitos dos quais pós-identificados pelo próprio autor.

⁹⁰ Eco, op. cit., p.40.

⁹¹ Ibid., p. 45.

CAPÍTULO 3 – Materiais e Métodos

Método e Metodologia

Na formalização do projeto de pesquisa inicial concluí, mediante estudos em Metodologia Científica, que a pesquisa a ser seguida seria a qualitativa pela possibilidade de trabalhar com as subjetividades da dança e com o método teórico-prático. No decorrer da pesquisa, foi necessário, também, recorrer à Fenomenologia, pois Fenomenologia

*“(...) é a ambição de uma filosofia que pretende ser uma ‘ciência exata’, mas é também uma exposição do espaço, do tempo e do mundo ‘vividos’. É o ensaio de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, sem nenhuma consideração com sua gênese psicológica e com as explicações causais que o sábio, o historiador ou o sociólogo podem fornecer dela...”*⁹²

A oportunidade de poder olhar e falar sobre a dança, numa visão fenomenológica com um sentido muito pessoal de interpretar esta área de conhecimento, me proporcionou uma amplitude maior na percepção da obra artística, resultando em possibilidades de aproximação com a própria essência da dança. Como esclarece Merleau-Ponty:

“...Buscar a essência do mundo não é buscar o que ele é em idéia, uma vez que o reduzimos a tema de discurso, é buscar o que ele é de fato para nós, antes de qualquer tematização. (...) Por conseguinte não convém perguntar se percebemos verdadeiramente um mundo, convém dizer pelo contrário: o mundo

⁹²Merleau-Ponty, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Livraria Freitas Bastos S. A. 1971, p.05.

é aquilo que percebemos. (...) O mundo não é o que penso, mas o que vivo, estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável...”⁹³

No decorrer da pesquisa, trabalhei com os seguintes procedimentos:

➤ Pesquisa Bibliográfica

Em todo o seu percurso, a pesquisa esteve pautada em leituras de textos que desenvolvem conteúdos diretamente relacionados aos principais temas desta proposta, que promoveram reflexões importantes para o corpo deste trabalho.

➤ Levantamento de Anotações

Foram realizados levantamentos de anotações feitas ao longo de minha vida artística e acadêmica.

➤ Levantamento de Fatos que Influenciaram a Pesquisa

Como a proposta desta pesquisa é uma somatória de muitos momentos vividos nos últimos sete anos, o levantamento dos fatos que a influenciaram se fez necessário para auxiliar na composição da metodologia a ser proposta nos Laboratórios de Criação.

➤ Fichamento Bibliográfico

Foram fichados livros considerados importantes como embasamento teórico para a pesquisa, assim como os livros lidos nas disciplinas do Mestrado em Artes da Universidade Estadual de Campinas.

⁹³Ibid., p.13.

➤ Laboratórios Práticos de Criação

Como foi dito anteriormente, a pesquisa surgiu da prática da dança. No percurso apresentado, foi fomentada a necessidade de formalização do pensamento relativo à interpretação e à criação, a partir da relação do dançarino autor com os elementos cênicos e os elementos da dança. Dessa forma, houve a necessidade do estudo de um programa a ser desenvolvido em Laboratórios de Criação com um grupo de pesquisa que será apresentado a seguir. Esse programa foi por mim elaborado partindo da minha vivência em dança e do seu ensino em escolas, academias e grupos de dança nos últimos vinte e três anos.

Os Laboratórios de Criação foram iniciados no dia 16 de abril de 2000, e seus programas foram baseados nos seguintes procedimentos metodológicos:

1. Roda Inicial

Espaço para explanação do trabalho a ser realizado no dia.

2. Parte Inicial/Preparatória

Trabalho com o GERA ou com o Lian Gong.

3. Parte Técnica

Trabalho com a releitura da Proposta de Trabalho em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy, jogos, Conceitos Labanianos, entre outros, visando trabalhar com a mecânica dos movimentos a partir da pesquisa com a qualidade dos próprios movimentos dos participantes ⁹⁴.

⁹⁴ O grupo foi formado por Bia, Bráulio, Éden, Jaqueline, Malé, Nicola, Odilon, Rafael, Vinicius.

4. Improvisação

Espaço para a experimentação criativa da dança.

5. Composição Coreográfica

Fechamento coreográfico a partir da improvisação.

6. Apresentação

Espaço para os pesquisadores mostrarem uns para os outros a composição trabalhada.

7. Roda Final

Feedback em círculo dos integrantes do grupo e da pesquisadora.

No decorrer da realização dos laboratórios, essa estrutura foi adaptada aos momentos particulares de cada proposta, o que pode ser analisado no Diário de Campo, no qual estão registrados todos os laboratórios.

Descrição dos Procedimentos Metodológicos Trabalhados nos Laboratórios de Criação

1. Roda Inicial

Espaço para explanação do trabalho a ser realizado no dia, tendo como objetivo principal situar os pesquisadores nos propósitos da investigação. Para isso, foram apresentados os principais conceitos

envolvidos na proposta do dia e esclarecida a estrutura das outras partes do Laboratório.

2. Parte Inicial/Preparatória

Trabalho com o GERA ou com o Lian Gong.

□ GERA – Gesto Relacional Ampliado ⁹⁵

“Exercícios físico-lingüísticos de treinamento do dançarino-ator dirigidos à percepção da natureza do gesto dramático; paralelamente indica como construir o corpo cênico partindo das sensações de movimentos pré-dramatúrgicos transformando-os em dramatúrgicos” ⁹⁶

Gesto Relacional Ampliado ⁹⁷ são Matrizes de Movimentos propostos pela Profª. Plena Joana Lopes, publicado no caderno pedagógico “Coreodramaturgia: a Dramaturgia do Movimento”. Para essa estudiosa da dança e do teatro, as matrizes são exercícios necessários para o treinamento da Coreodramaturgia ⁹⁸, podendo alcançar um resultado autônomo.

Na oportunidade de estudar o GERA por aproximadamente três anos, posso dizer que esta vivência leva o pesquisador do corpo a encontrar diversas maneiras de realização de um mesmo movimento, além de muitas outras descobertas em nível da dramaturgia do movimento.

⁹⁵ A pesquisadora deste trabalho recebeu orientação do GERA diretamente da Profª. Plena Joana Lopes durante os anos de 1997, 1998 e meados de 1999.

⁹⁶ Lopes, op. cit., p.8.

⁹⁷ Para maiores esclarecimentos ver Anexo 2.

⁹⁸ Ver nota de rodapé 13.

Como se pode observar no Anexo 2, o GERA é formado de sete matrizes, através das quais são investigadas várias qualidades de um mesmo movimento. Através dessas investigações, o pesquisador, primeiramente, conscientiza-se das suas articulações, das tensões corporais desnecessárias, da energia despendida na realização dos movimentos e do nível de concentração para o trabalho. Neste primeiro momento, chamado por Joana Lopes de momento pré-dramatúrgico do GERA, os movimentos são trabalhados com ludicidade, quando os interesses principais ficam no âmbito das sensações e do reconhecimento do corpo. Quando o pesquisador adquire uma conscientização psicofísica na prática do GERA, passa a trabalhar com as sensações que os movimentos proporcionam e com as imagens que podem ser construídas dessas sensações, não mais em nível da ludicidade mas, em nível da dramaticidade. A investigação é incrementada com contextos cênicos, isto é, com dados fornecidos do espaço, do tempo e da tensão a ser trabalhada, o que leva a uma nova maneira de lidar com os esforços a partir do contexto pré-estipulado. Este estágio é chamado de dramatúrgico por Joana Lopes.

A Utilização do GERA nos Laboratórios de Criação

O GERA foi trabalhado nos laboratórios de Criação com os seguintes objetivos:

- instaurar trabalho físico;
- propiciar alto nível de concentração;
- investigar a natureza do gesto;
- trabalhar a formação do corpo cênico.

Como foi dito anteriormente, os movimentos do GERA podem ser trabalhados em dois momentos: pré-dramatúrgico e dramatúrgico ⁹⁹. Nos laboratórios de Criação foi trabalhado, na maior parte das vezes, o momento pré-dramatúrgico, pela delimitação estabelecida para o uso do GERA nesta pesquisa, pois o momento dramatúrgico exige uma certa maturidade na vivência dos exercícios no estágio pré-dramatúrgico e o tempo disponível para essa prática se limitou a 30 minutos em cada Laboratório de Criação. Com a limitação do tempo, privilegiei o estudo do movimento em várias qualidades e, por este motivo, dos vinte e três Laboratórios de Criação, o GERA foi trabalhado nove vezes, sendo duas dessas vezes, na versão dramatúrgica.

□ **Lian Gong** ¹⁰⁰

Lian Gong em 18 terapias é uma ginástica chinesa elaborada pelo Dr. Zhuang Yuen Ming. Segundo Dr. Zhuang

“O Lian Gong em 18 Terapias é uma técnica que une medicina terapêutica e cultura física¹⁰¹. Consiste de um conjunto de exercícios que visam a prevenção e o tratamento de dores no pescoço, ombros, cintura, pernas e também doenças crônicas.

Esta técnica foi por mim projetada, fruto de constantes pesquisas das heranças culturais – a Medicina Tradicional Chinesa, antigos exercícios terapêuticos e as artes guerreiras tradicionais (Wu Shu)

⁹⁹ Para maiores esclarecimentos ver Anexo 2.

¹⁰⁰ A pesquisadora deste trabalho recebeu orientação do Lian Gong diretamente da Prof^a. Plena Maria Lucia Lee durante dois semestres.

¹⁰¹ Cultura física significa, para os chineses, o fortalecimento harmonioso do corpo, permitindo o pleno funcionamento e utilização dos músculos, tendões e ossos, diferente da idéia no Ocidente, de cultura física como aumento da massa muscular e modelagem física.

– e a reflexão sobre os resultados de sua aplicação no campo terapêutico, ao longo de mais de 40 anos de prática clínica.”¹⁰²

Explicando o Ideograma Lian Gong, Maria Lucia Lee expõe:

“Lian Gong é o trabalho persistente e prolongado de treinar e exercitar o corpo físico¹⁰³ com o objetivo de transformá-lo de fraco e de doente para saudável.

Os chineses comparam o treinamento de fortalecer e tornar saudável o corpo com o processo de forjar e refinar um metal. Neste processo é necessário “mil marteladas e centenas de refinações”. No treinamento do Lian Gong em 18 Terapias, as marteladas representam a prática diária dos exercícios, e as refinações são as transformações da qualidade do corpo físico, de fraco para forte e de doente para saudável, sob a atuação terapêutica do zhen-qi (qi verdadeiro).”¹⁰⁴

Na prática do Lian Gong as oito características são:

1. movimentação global, objetivo específico;
2. mobilizar o Nei Jing¹⁰⁵ e obter a percepção sensorial do Qi¹⁰⁶;

¹⁰² Lee, Maria Lúcia. **Lian Gong em 18 Terapias**. São Paulo: Editora Pensamento Ltda. 1997, p.9.

¹⁰³ O corpo físico nos textos clássicos do I Jin Jing (Método de regeneração dos músculos e tendões) inclui pele, músculos e tendões, fâscias e ossos.

¹⁰⁴ Lee, op. cit., p.13.

¹⁰⁵ “O nei jing (força interna) é o oposto da força muscular. Enquanto esta nasce do músculo e é limitada, a força interna nasce do zhen qi (qi verdadeiro), é ilimitada, precede e preside à força muscular. Estas duas forças opostas interagem e se complementam uma à outra.

A força interna exercita e ordena os músculos, tendões e ossos estes, por sua vez, não obstaculizam o fluxo do zhen qi. Pelo contrário, colaboram para que o mesmo circule plenamente, abrindo os meridianos e potencializando ainda mais a força interna (nei jing).” Lee, 1997, p. 117.

¹⁰⁶ Sobre o qi Lee explica “...Os chineses o consideram um sopro vital que, à semelhança do ‘sopro de vida’ do qual fala a Bíblia, anima toda a vida no universo. Ele envolve todas as coisas por fora e preenche por dentro.

O qi é invisível e intangível, não é energia nem matéria, é um elemento etéreo que potencialmente pode transformar tanto em matéria quanto em energia, na medida em que é canalizado para uma ou outra finalidade. Os chineses não questionam a sua existência e atribuem-lhe a origem de todas as coisas do universo; se as coisas crescem e se desenvolvem é pela sua presença; se fenecem e morrem, é pela sua ausência. Portanto, o qi é definido pelo efeito de sua atuação”.

3. a terapia e o exercício se ajudam mutuamente;
4. terapia para a doença e profilaxia para a saúde;
5. amplitude e abrangência do movimento depende das articulações;
6. movimento lento, contínuo, equilibrado e natural;
7. coordenação espontânea da respiração com o movimento;
8. exercícios simples e fáceis de executar.

A Utilização do Lian Gong nos Laboratórios de Criação

O Lian Gong foi trabalhado nos laboratórios de Criação com os seguintes objetivos:

- instaurar trabalho físico;
- propiciar alto nível de concentração;
- trabalhar a respiração circular e a percepção sensorial;
- identificar as partes do corpo que precisam ser trabalhadas com cautela.

Das características da prática do Lian Gong, aponto as que favoreceram sua prática nos Laboratórios de Criação:

1. a prática individualizada, profilática e terapêutica, que além de atuar globalmente no organismo tem objetivos claramente definidos¹⁰⁷;
2. a obtenção da senso-percepção;
3. os sucessivos movimentos de abrir e fechar, expandir e recolher dos exercícios induzem à participação combinada da respiração¹⁰⁸;

¹⁰⁷ Lee, op. cit., p.14.

¹⁰⁸ Ibid., p.17.

4. os exercícios são compostos por movimentos simples que podem ser executados passo a passo. Os iniciantes podem fazer a sua prática na medida de sua capacidade física¹⁰⁹.

Durante a realização dos vinte e três Laboratórios de Criação, o Lian Gong foi trabalhado treze vezes.

3. Parte Técnica

Esta parte do Laboratório de Criação visa à investigação das várias qualidades do movimento para se chegar à conscientização do como fazer com maior eficiência o próprio movimento. Para isso, foram feitas propostas diversas de práticas de movimentos como a vivência da releitura da **Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy, a investigação com jogos, a experimentação espaço/temporal com os conceitos labanianos**, entre outros, na intenção de alcançar a técnica dos movimentos a partir do trabalho com a qualidade dos próprios movimentos dos participantes do grupo de pesquisa.

A parte técnica de cada laboratório deve ser um espaço disponível para se investigar os movimentos a serem trabalhados na improvisação, isto é, dependendo do que vai ser proposto, deve-se investigar a mecânica do movimento a ser utilizado ou possibilidades de manipulação com os elementos cênicos, desenvolvendo habilidades que darão suporte à criação.

¹⁰⁹ Ibid, p. 17.

Releitura da Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy¹¹⁰

A pedagogia de Françoise Dupuy é instalada na qualidade e expressividade do movimento, na forma gerada por elementos poéticos corporais, na formação de grupo, no ritmo, nas tensões, nos contrastes, no auto-conhecimento e no funcionamento do corpo.

Ao vivenciar a metodologia de Françoise Dupuy em dança contemporânea, deparei com a possibilidade de trabalhar com pessoas sem formação técnica tradicional, mesclar em um estúdio de dança vários pesquisadores de áreas diversas e desenvolver uma investigação corporal na intenção de chegar a uma conscientização do como fazer o movimento a partir da pesquisa dos princípios e da qualidade do movimento.

Nos Laboratórios de Criação, os exercícios que proponho ¹¹¹ são o resultado da minha vivência em dois estágios com Françoise Dupuy, e que foram reelaborados a partir da maneira pessoal de interpretar esses exercícios. Muitos dos conceitos abordados por esta proposta estão registrados no Capítulo 2 desta dissertação e, da mesma forma, numa maneira pessoal de leitura do que foi vivenciado.

Como esclarece Da Silva em seu “Método de Ensino Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrado no Aluno”:

¹¹⁰ Adotei este título para esclarecimento de que o trabalho feito a partir da Técnica de Françoise Dupuy é uma releitura dos estudos realizados na França com a própria mestra e, paralelamente, com o Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança.

¹¹¹ As anotações feitas pela autora deste trabalho de aulas ministradas por Françoise Dupuy podem ser consultadas no Anexo 3.

*“É relevante destacar a importância do conhecimento prático do funcionamento do corpo físico: conhecer e explorar a capacidade orgânica para poder estabelecer objetivos atingíveis. Só deste modo parece ser possível lidar melhor com as eventuais limitações físicas. Tudo isso de dentro para fora, ou seja, não copiando apenas a forma dos exercícios de fora para dentro mas, também, desenvolvendo a forma a partir do próprio potencial do organismo do aluno, pois na dança procuramos sempre a totalidade das possibilidades, sejam elas de alongar, flexionar, etc.”*¹¹²

Isto quer dizer que, conhecendo e explorando o corpo na sua capacidade orgânica, é possível trabalhar os movimentos dentro de suas possibilidades chegando a uma conscientização psicofísica para realizá-los numa perspectiva de totalidade esperada na dança. Para Joana Lopes¹¹³

“A dança contemporânea tem uma permanente necessidade de revisão dos princípios fundamentais, como também das técnicas geradas por aqueles. Ela é tradicionalmente uma linguagem de dançarinos-atores caracterizada por contornos históricos e influências culturais. A poética da dança contemporânea criada com a sintaxe particular do autor percorre processos técnicos que não se socializarão como aponta Casini Ropa na sua historiografia da dança moderna.

Contudo alguns artistas dedicados à pedagogia codificaram seus processos de criação transmitindo-os a seus discípulos. Assim, verifica-se o alargamento da prática da dança de significação expressiva, um dos fundamentais traços da arte da dança cênica.”

¹¹² Da Silva, Eusébio Lobo. **Método de Ensino Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrado no Aluno.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes – UNICAMP. Campinas. 1993. p. 43.

¹¹³ Informação retirada do Projeto “Françoise Dupuy: Personagem Artístico e Pedagógico na Dança Contemporânea” de 1998 coordenado pela Professora Joana Lopes.

Para que o corpo seja reconhecido como matéria poética, Joana Lopes aponta o método de trabalho com dança, desenvolvido por Françoise Dupuy, como um trabalho de reeducação do corpo, um sistema de princípios fundamentais para a dança cênica contemporânea. E é neste sentido que esta releitura da Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy se tornou fundamental à parte de preparação técnica dos Laboratórios de Criação.

Investigação com Jogos

Na vivência com o Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança coordenado pela Prof^a. Plena Joana Lopes e, mais especificamente neste caso, com a Coreodramaturgia ¹¹⁴ conheci um trabalho de preparação do dançarino-ator através da pesquisa com jogos. Ao me identificar com essa vivência, redimensionei-o para os Laboratórios de Criação, nos quais são desenvolvidos com a mesma intenção de preparação do dançarino autor. Segundo definição de Huizinga,

“Jogo é uma ação, ou uma ocupação voluntária desenvolvida em certos limites definidos de tempo e de espaço segundo uma regra voluntariamente assumida que será respeitada de maneira absoluta; que há um fim em si mesma acompanhada de um sentido de tensão e de alegria e da consciência de divergir-se da vida comum, ou estar sendo diferente da vida comum.” ¹¹⁵

Ao vivenciar as possibilidades de investigação com os jogos arcaicos ¹¹⁶, nos estágios pré-dramatúrgicos e dramatúrgicos, no estudo da

¹¹⁴ Ver nota de rodapé 13.

¹¹⁵ Huizinga in Lopes, op. cit, p.7.

¹¹⁶ Joana Lopes define jogos arcaicos na sua “Coreodramaturgia: a Dramaturgia do Movimento” como: “Jogo antigo, presente em culturas diversas e em diversos continentes sem aparente ligação. A estrutura

Coreodramaturgia, constatei que a utilização das regras ou limites nos jogos corresponde às regras e limites que devem ser mantidos na improvisação em dança, para que esta seja uma investigação promissora para o processo criativo. Além disso, a regra pode ser trabalhada, além da sua função limitadora, como possibilitadora de trocas, levando ao enriquecimento explícito do processo criativo.

Tanto quanto a necessidade de se instalar limites no processo criativo, os jogos tiveram o seu lugar na “Parte Técnica” dos Laboratórios de Criação, pois acredito que a prática dos jogos pode vir a ser, também, um locus de pesquisa da qualidade dos movimentos e, sendo assim, um espaço de aquisição de habilidades corporais, levando ao aperfeiçoamento dos movimentos necessários à dança cênica.

Além disso, os jogos são grandes propiciadores de personalidades criativas e personagens, pois sua estrutura propicia o mergulho num mundo fantástico e imprevisível, exigindo dos seus jogadores um estado físico semelhante ao estado físico de dança necessário à criação e atuação cênica.

Utilização de Conceitos Labanianos

Nos Laboratórios de Criação a proposta de trabalhar os movimentos segundo estudos de Rudolf Laban ¹¹⁷ se deu pela necessidade de destrinchá-los de modo esclarecedor, pautados num método aberto a construções metodológicas diversas.

*do jogo se conserva pela tradição, alterando-se apenas por região e tempo histórico os detalhes das regras, permanecendo sua essência. Exemplo: os jogos de infância. É fundamental nesta recuperação as categorias de jogo ordenados por Roger Caillois *Mimicry, Agon, Alea, Ilinx*.”* Lopes, Ibid., p.7.

¹¹⁷ Sobre Rudolf Von Laban consultar o “Domínio do Movimento” de sua autoria ou o Caderno Pedagógico “Coreodramaturgia: a Dramaturgia do Movimento” de Joana Lopes.

Rudolf Laban, *“...preocupava-se com a criação de códigos que manipulados resultariam numa concreta e instrumentalizadora técnica corporal de acordo com o movimento natural do homem, dirigida à educação dos artistas...”*¹¹⁸. Para este estudioso do movimento,

*“Existe uma relação quase que matemática entre a motivação interior para o movimento e as funções do corpo; e o único meio que pode promover a liberdade e a espontaneidade da pessoa que se move é ter uma certa orientação quanto ao saber e quanto à aplicação dos princípios gerais de impulso e função.”*¹¹⁹

*“O HOMEM se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos.”*¹²⁰

A inserção de conceitos labanianos nos Laboratórios de Criação tem sua justificativa na Teoria do Movimento de Rudolf Laban, na possibilidade de promover a liberdade e a espontaneidade do dançarino autor na sua improvisação. Através da orientação de como, quando, onde e por que se move o corpo, delegar poderes a esse dançarino de transcender as suas aspirações em movimentos.

4. Improvisação

Espaço para a experimentação criativa da dança. Nessa parte do Laboratório ocorre, mais diretamente, a investigação proposta pela

¹¹⁸ Lopes, op.cit., p.17.

¹¹⁹ Laban, op. cit., p.11.

¹²⁰ Ibid., p.19.

pesquisa: a relação entre o dançarino autor com os elementos cênicos e os elementos da dança como possibilitadora da criação em dança. Não existe uma “receita” certa para a investigação, mas algumas regras devem ser seguidas para um aproveitamento maior desta vivência criativa.

As regras principais são as seguintes:

- o dançarino autor deve ter claras as regras da improvisação e não despezá-las até a finalização da pesquisa;
- antes do início da improvisação devem ser esclarecidos quais elementos cênicos e elementos da dança serão priorizados na investigação.

A intenção da pesquisa com os elementos cênicos e com os elementos específicos da dança é proporcionar uma vivência na qual o artista trabalhe com a memória, criatividade, interação e espontaneidade, na intenção de descobrir movimentos que o envolvam de tal forma que proporcione o surgimento de um tema e, até mesmo, de uma personagem. A criação deve surgir das relações. Neste processo de improvisação no qual a relação é o ponto fundamental, os pesquisadores devem ter a máxima abertura para se aprofundar em algo que possa surgir, ter um alto nível de percepção de si, do espaço, do objeto e do outro. É inaceitável o trabalho individualista, pois tudo surge e acontece a partir das relações e do diálogo, e se isso ocorre, certamente haverá um resultado expressivo.

5. Composição Coreográfica

Espaço para o fechamento coreográfico a partir da improvisação. Neste momento dos Laboratórios de Criação a proposta é chegar a um produto coreográfico formado por movimentos encontrados a partir da investigação realizada na improvisação. Como a metodologia prevê uma pesquisa consciente, o pesquisador deve ter condições de elaborar uma composição sem a ajuda de gravações em vídeo ou de terceiros.

A metodologia proposta por essa pesquisa trata a construção coreográfica como o resultado dinâmico de um processo criativo, na forma de um release dos momentos mais marcantes, não como uma cópia desses, mas como uma releitura corporal do que foi vivenciado.

6. Apresentação

Momento para os pesquisadores mostrarem uns para os outros a composição coreográfica elaborada para ser discutida na Roda Final e para finalizar o trabalho corporal. Além disso, as composições elaboradas poderão ser utilizadas em outras oportunidades.

7. Roda Final

Feedback em círculo dos integrantes do grupo e da pesquisadora sobre o trabalho realizado. Este espaço pode ser utilizado para:

- tirar dúvidas;
- discutir o momento da pesquisa;
- analisar cada momento do Laboratório de Criação;

- rever os pontos que devem ser trabalhados nos próximos laboratórios.

Diário dos Laboratórios de Criação

01/04/00

Neste primeiro dia de trabalho, experimentei soózinha a proposta que será desenvolvida com um grupo de intérpretes ¹²¹ em Laboratórios de Criação.

Proposta de Laboratório de Pesquisa Prática:

1. Parte Inicial

Trabalhar o “Gesto Relacional Ampliado – GERA”.

2. Parte Técnica

Trabalhar releitura da Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy¹²².

3. Improvisação

Trabalhar improvisação individual partindo do elemento cênico “música” e do elemento da dança “espaço”. A música deve ser escolhida por acaso e o espaço deve ser limitado por um quadrado traçado no chão.

4. Composição Coreográfica

¹²¹ O Grupo de Pesquisa: Bia, Bráulio, Vinícius, Éden, Nicolas, Rafael, Odilon, Malé e Jaqueline. Para formar este grupo, contei com a ajuda do pesquisador José Rafael Madureira e, como requisito, partimos do pressuposto de que a pessoa deveria ter no mínimo um trabalho físico regular voltado para a dança, ou teatro, ou ginástica, ou circo. Os colaboradores serão designados nos relatos de C1, C2, etc.

¹²² As propostas de aula técnica a partir de releitura da Técnica de Françoise Dupuy são possíveis pelo trabalho desenvolvido pela pesquisadora a partir da participação do evento “Danse et Performance 98” em Fontvieille na França com a Professora e Coreógrafa Françoise Dupuy. Este trabalho consiste num treinamento prático com o Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança durante 12 meses a partir das anotações das aulas e sob orientação da Prof^a. Joana Lopes.

Fechar uma composição coreográfica baseada nos movimentos pesquisados na improvisação.

5. Apresentação

Apresentar a composição coreográfica para os outros intérpretes.

6. Feedback

Discussão em roda sobre o trabalho desenvolvido no dia.

Resultado da experimentação

Como foi dito anteriormente, trabalhei a Proposta de Laboratório, acima descrita, sozinha e obtive os seguintes resultados:

- O Gera foi trabalhado em 25 minutos com o seguinte quadro de esforços:

Peso = leve

Tempo = Sustentado – duração longa

Espaço = Expansão direta e irregular – em ângulo

Fluência = Controlada

Obs: Esse quadro de esforços se mostrou adequado para um primeiro encontro, pois ele propicia uma vivência dos movimentos com maior clareza para quem não tem conhecimento dessa proposta de matrizes do movimento.

- Na parte técnica recuperei a 1ª Parte da aula do dia 22/08/98 e me demorei 50 minutos.

Obs: Essa proposta de aula se mostra adequada para um primeiro contato com esta proposta de preparação técnica.

- A improvisação durou 20 minutos e a música foi escolhida, por acaso, de uma fita de músicas contemporâneas. O quadrado tinha uma medida por volta de 1,5 m².

Obs: Com a experiência adquirida ao longo dos outros laboratórios, consegui adquirir um nível de concentração neste trabalho que me propiciou “encontrar” uma relação entre os movimentos e os elementos trabalhados de forma a surgir imagens e sensações que me auxiliaram numa construção coreográfica cheia de significados, inicialmente muito pessoais, mas com grande possibilidade de serem identificados por outras pessoas. Essa possibilidade só poderia ser confirmada se houvesse uma platéia para discussão.

Estes elementos para minha improvisação foram suficientes mas penso que por ser o primeiro trabalho a ser desenvolvido com o grupo é necessário algo que possa dar suporte para os que, porventura, sentirem dificuldade em criar.

O laboratório durou aproximadamente 2 horas e 30 minutos e penso que este mesmo trabalho poderá durar 3 horas e 30 minutos com o grupo. A sensação ao terminar a pesquisa foi de que completei um ciclo, isto é, finalizei um trabalho constituído de começo, meio e fim.

16/04/00

Início do trabalho com o grupo de colaboradores.

1. Roda Inicial

A roda inicial foi um espaço criado para a exposição da pesquisa e dos objetivos do Laboratório de Criação. Neste primeiro contato fizemos as apresentações iniciais e cada um teve a oportunidade de falar sobre a pesquisa corporal que realiza e o que pretendia dos laboratórios de criação.

- A partir do texto “Os Elementos do Espetáculo de Dança na Experiência Criativa do Intérprete”¹²³ contextualizei a pesquisa e abri espaço para perguntas.

Obs: A exposição levou 1 hora e 25 minutos, muito mais do que era planejado, mas foi de suma importância para o início da pesquisa.

2. Parte Prática

A – Parte Preparatória (Inicial): GESTO RELACIONAL AMPLIADO – (GERA)

Nesta primeira oportunidade de trabalho com o GERA, e como o tempo era reduzido, experimentamos as sete matrizes na intenção de conhecer os movimentos e, nesse momento, sem a pretensão de aprofundar nas suas infinitas possibilidades de trabalho. Pedi que pesquisassem os exercícios com ritmos diferentes e com fluência livre e controlada. Entre as matrizes feitas no chão e as em pé, ficamos na posição do ISLÃ, fizemos rolamentos laterais com respiração controlada e pesquisamos diversas formas de ficar em pé e sentar, sem colocar as mãos no chão.

Obs: Essa parte foi trabalhada em 25 minutos. O trabalho corporal do grupo foi bom. Os colaboradores mostraram-se muito disponíveis para a pesquisa física e surgiram muitos movimentos. Apenas um dos colaboradores pediu ajuda durante os exercícios e um deles não manteve a proposta indo para caminhos um pouco diferentes. Nessa primeira vivência, concluí que poderia aprofundar nas próximas sessões.

¹²³ Para conhecer o texto ver anexo 3.

B – Parte Técnica: Releitura da Proposta de Françoise Dupuy

Trabalhamos a primeira aula registrada no encontro “Danse et Performance 98”¹²⁴.

Obs: Essa parte durou 30 minutos. Fiquei entusiasmada com o primeiro resultado, pois o grupo se mostrou muito aberto a novas propostas e a proposta de Françoise Dupuy, ou seja, a sua releitura, foi muito bem recebida.

C – Improvisação

A proposta de improvisação foi baseada nos seguintes elementos:

- Elemento Cênico: música – escolhida aleatoriamente no acervo do pesquisador José Rafael Madureira.
- Elemento da Dança: espaço – um quadrado limitado no chão.

Obs: Os colaboradores deveriam se encontrar num dos lados do quadrado.

- Jogo: Cada colaborador recebeu um papel com uma ação que deveria ser desenvolvida no encontro com os outros colaboradores.

Ações propostas:

- ❖ seja passivo;
- ❖ passe pelo lado direito;
- ❖ passe por baixo;
- ❖ passe por cima;
- ❖ passe pelo lado esquerdo;
- ❖ olhe sempre para a mão esquerda do outro durante a ultrapassagem;
- ❖ agir como imagem refletida do outro;
- ❖ ofereça resistência.

¹²⁴ Para conhecer o registro das aulas ver anexo 3.

Obs: O tempo disponível para a improvisação foi de 20 minutos, o que não foi suficiente para um aprofundamento adequado dentro desta proposta de pesquisa, mas me surpreendi com o nível de criatividade do grupo e com a habilidade corporal da maioria deles. O jogo ficou evidenciado nesta pesquisa.

D – Apresentação

Solicitei que os colaboradores mostrassem as improvisações em duplas como continuidade da pesquisa desenvolvida.

Obs: Essa parte durou aproximadamente 10 minutos. A primeira dupla ao se apresentar, valorizou, sobremaneira, o jogo, desconsiderando os elementos música e espaço. Observei um estado de jogo de alta qualidade e a revelação de um personagem em um deles. Nesse caso, houve muito conflito nos encontros dos dois pesquisadores. Com a segunda dupla, ficou evidente a pesquisa musical e espacial emergindo uma qualidade de movimento mais ‘dançante’ do que o apresentado pela outra dupla. No trio, um dos pesquisadores não conseguiu manter a ação prejudicando a pesquisa dos outros dois.

3. Parte Final

Em círculo colocamos em discussão o que foi vivido/visto na apresentação. A primeira dupla vivenciou o conflito do jogo, pois os jogadores deveriam passar pelo mesmo lado. Um dos jogadores falou da formação de um personagem e o outro descobriu, mais tarde, que também tinha um personagem. Na segunda dupla, a falta de conflito foi gerada pela ‘não reação’ de um dos pesquisadores que tinha como ação ‘ser passivo’. Ele disse que isso gerou uma energia muito feminina e o

que pôde fruir foi um estado de fragilidade e de aceitação. O outro pesquisador falou da oportunidade que teve de experimentar vários personagens e, neste momento, observei que se houvesse mais tempo ele, certamente, teria chegado a apenas um. No trio, um dos pesquisadores disse que o trabalho não o instigou, que teve dificuldades de manter a ação e os outros não encontraram um personagem.

30/04/00

➤ Roda Inicial

Que dança é essa que estamos trabalhando e que nomeio dança contemporânea? Esclareci alguns conceitos:

- Técnicas de Danças Tradicionais: “se caracterizam pelo método de repetição dos exercícios demonstrados pelos nossos professores, visando a reprodução perfeita” ¹²⁵. Nessas técnicas, o método utilizado é:
- Método de Exposição-Reprodução: “*apresentado como principal instrumento para o desenvolvimento técnico, um processo de assimilação do conhecimento de fora para dentro*” ¹²⁶
- Técnicas de Condicionamento Psicofísico (não tradicionais) que utilizam “*método de desenvolvimento técnico que se caracteriza, fundamentalmente, pelo respeito à individualidade dos alunos. (...) a aplicação dos exercícios orienta-se na direção dos alunos se desenvolverem a partir da descoberta do funcionamento do seu organismo. (...) desenvolvimento do aluno de dentro para fora.*” ¹²⁷

Dando seqüência, expliquei que, com a preocupação desta pesquisa em relação à técnica e ao desenvolvimento do potencial artístico/criativo

¹²⁵ Silva, op. cit., p.2.

¹²⁶ Ibid, p. 2..

¹²⁷ Ibid., p.3.

dos dançarinos autores, a identificação com o pensamento del Sartre (abordei os dados contidos no item “Contextualizando a Dança” no Capítulo 2 deste trabalho) e com a Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy revelam a possibilidade do trabalho com “a poética/expressão do corpo e não a informação técnica” ¹²⁸.

A resistência e a tensão foram os princípios da dança trabalhados neste segundo laboratório de pesquisa prática. A resistência “é o conflito entre o movimento e o objeto (...) nos quais experimentamos uma sensação. Com o objeto é criada uma relação de retardo do movimento, um obstáculo na relação com o espaço, desta forma, o tônus muscular se modifica” ¹²⁹.

Tensão é a idéia da resistência sobre o exterior, não necessitando de um eixo fixo, pois este pode ser flexível. Deve-se trabalhar a tensão proveniente da ação através do espaço e não pela forma ¹³⁰.

Obs: O conteúdo foi apresentado em 30 minutos. O texto escrito acima foi usado como roteiro para a apresentação do conteúdo teórico desse encontro.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória (Inicial): o trabalho corporal com Lian Gong

Obs: A prática levou 25 minutos e dois dos pesquisadores não conheciam esta ginástica terapêutica chinesa. Orientei-os para que procurassem reproduzir o que fosse possível, partindo da filosofia de trabalho da Professora Lúcia Lee, responsável pela prática do Lian Gong no Brasil. Finalizei essa prática com massagem em duplas.

¹²⁸ Pinto, op. cit., p.1.

¹²⁹ Ibid., p. 10.

¹³⁰ Ibid., p.11.

2. Parte Técnica: trabalhamos a seguinte sequência:

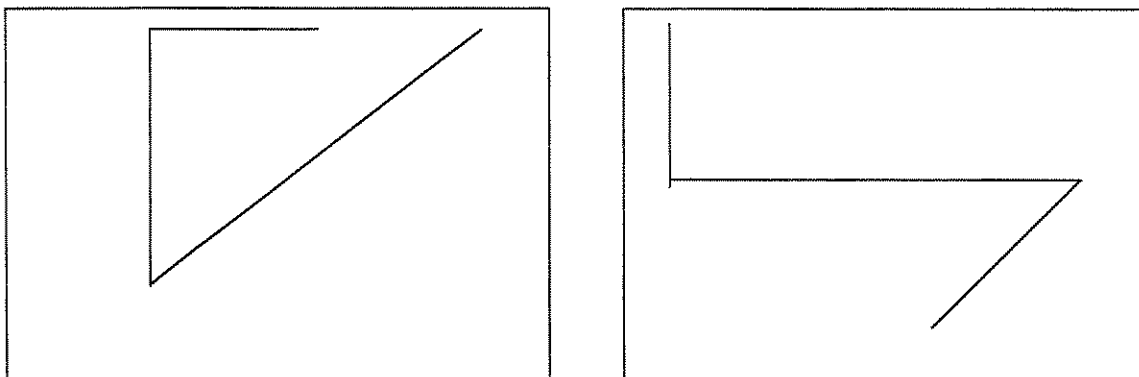
- swing com balanço de braços;
- exercício em duplas de “sentar” nas mãos do parceiro;
- nova vivência do swing com os dois braços e com um braço de cada lado;
- swing amplo com suspensão frente e suspensão atrás;
- marcha com ritmo exterior;
- marcha com ritmo exterior concomitante ao movimento improvisado das mãos, ou erguendo os braços acima da cabeça, com palmas das mãos abertas para fora, ou apoiando as mãos na cabeça;
- trabalho com movimentos de articulações: mãos, cotovelos, ombros, escápulas, cabeça, coluna vertebral, quadril, pernas;
- estudo técnico prático da resistência e tensão em duplas, através de faixas.

Obs: No decorrer da vivência foi necessário falar sobre o foco do olhar para o exterior e a necessidade de se deixar a cabeça mais solta. No “auge” da movimentação pedi para que eles parassem, respirassem e sentissem a vibração do corpo e depois retornassem à movimentação. Toda a vivência durou 30 minutos e, na parte das faixas, uma das duplas extrapolou a regra de trabalhar com a resistência e partiu para um estudo mais livre. Ao final expliquei que o objetivo principal desta parte do Laboratório era o estudo da resistência e não, o da criação.

3. Improvisação: A proposta do dia foi pesquisar os elementos abaixo.

- Elemento Cênico: composição coreográfica – marcação do espaço.
- Elemento da Dança: resistência/tensão. Em duplas, trabalho com faixas, com um segurando e o outro pesquisando possibilidades de movimento.

Propostas de marcação do espaço:



Obs: Além do planejado, experimentamos a resistência em duplas, um segurando uma ponta da faixa e o outro, a outra ponta. Durou 30 minutos.

4. Composição Coreográfica: Foi proposto trabalhar uma composição a partir dos movimentos pesquisados na improvisação. Expliquei que deveriam tentar recuperar pontos fortes num único trajeto proposto. Tempo de duração: 30 minutos.

5. Apresentação

Obs: A primeira dupla iniciou com um bom trabalho de resistência, mas a proposta inicial de manter a resistência/tensão e manter o trajeto proposto foi perdida, chegando, durante o seu término, ao descontrole sobre a movimentação.

A segunda dupla manteve a proposta inicial de utilizar a marcação do trajeto e de manter o esforço proveniente da relação com a resistência proveniente da relação com a faixa.

➤ Parte Final – Feedback em Círculo

Os pesquisadores que desconheciam a prática do Lian Gong afirmaram que gostaram, mas, para eles, o desconhecimento da sequência dos movimentos prejudicou a fluência e o fruir o movimento.

Sobre a parte técnica falamos da necessidade de trabalharmos os conceitos no corpo com mais consciência e experimentarmos a mecânica do movimento para, depois, utilizarmos este estudo na improvisação.

Ao falarmos do trabalho técnico com as faixas, ressaltamos a diferença de resistência no deslocamento com a faixa no quadril, no peito e na cabeça. Falamos de como um dos pesquisadores ria de si próprio, da falta de controle sobre o movimento quando a faixa foi colocada na cabeça. Um dos pesquisadores justificou o fato dizendo que, ao prender a cabeça, estávamos trabalhando diretamente com o racional e que isto nos tirava o controle da situação. A maioria dos pesquisadores revelou movimentos “engraçados”.

A minha participação no trabalho prático foi questionada por um dos participantes que falou da necessidade do “olho de fora”. Perguntando para os outros pesquisadores notei o seguinte:

- um deles disse precisar do “olho de fora” para dirigir o trabalho, não deixá-lo desviar da proposta e para selecionar os movimentos;
- o outro revelou a dificuldade de lembrar o que foi criado e que o “olho de fora” poderia ser uma filmadora;
- o terceiro disse que sua necessidade estava em saber quais movimentos eram bons e portanto, precisaria mostrá-los a alguém.

Falei da responsabilidade de cada um com a própria criação neste processo, pelo menos nesta fase da pesquisa.

Neste momento um dos pesquisadores falou da necessidade de, em certos momentos, soltar-se das amarras para improvisar e ver o resultado. Eu disse a ele que nesta pesquisa, necessito da consciência do momento de criação, do diálogo entre corpo, alma e espírito, da conexão entre as hierarquias sapiente, forte e sacra do pensamento del Sartre.

Ao falarmos da apresentação da primeira dupla, um dos seus integrantes explicou como tinha 'vislumbrado' a seqüência da improvisação, mas que seu parceiro não teve o mesmo insight. Nesse momento, ficou exposto um dos prováveis motivos da falência da composição coreográfica trabalhada: eles não foram fiéis à proposta inicial. Ao discutirmos, foram levantados vários pontos de suma importância dentro do processo de pesquisa:

- essa dupla não teve um trabalho consistente dentro da proposta na parte técnica, prejudicando, principalmente, as transições durante a apresentação;
- um dos pesquisadores, pela dificuldade de compreensão da língua falada, não entendeu completamente a proposta de trabalho com a resistência/tensão;
- a dupla entendeu como imprescindível para a criação quebrar as regras, desta forma, desconsiderando quase que completamente as regras pré-estipuladas;
- havia necessidade de experimentar outras coisas além da proposta.

07/05/00

➤ Roda inicial

Abordagem conceitual sobre os elementos cênicos envolvidos no espetáculo de dança. Como roteiro, utilizei o texto “Os Elementos Cênicos” ¹³¹. Nesta primeira apresentação dos elementos cênicos, enfatizei o adereço/acessório porque iria ser trabalhado na parte prática.

Tempo de duração: 40 minutos.

Obs: Houve muito interesse de alguns em tirar dúvidas ao longo da exposição. Ao falar sobre os conceitos e explicar como gostaria que fossem trabalhados os adereços na pesquisa prática, acabei esclarecendo, para mim mesma, como diferencio este elemento para que se torne um suporte para a criação. Cheguei ao seguinte raciocínio: quando um adereço é colocado em cena sem participação direta com a criação, podemos considerá-lo um adorno, e esse seria o termo certo a ser utilizado. No caso do elemento cênico como suporte para a criação, nesta pesquisa, vejo uma relação direta entre a ação e a aparição deste adereço; ele surge como uma das partes fundamentais da pesquisa criativa, revelando um novo significante a partir desta pesquisa. O adereço aparece para revelar novos movimentos através da descoberta de como o dançarino autor se relaciona com esse objeto.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica – Técnica de Françoise Dupuy e Conceitos de Laban

Trabalhamos os exercícios de 1 a 9 ¹³² da aula do dia 23/08/98 de Françoise Dupuy e passo ¹³³. Com música, experimentamos os passos

¹³¹ Este texto “Os Elementos Cênicos” faz parte do Capítulo 2 deste trabalho.

¹³² Caso haja interesse consultar o anexo 3.

¹³³ Laban, op. cit., p.58.

em nível alto (na ponta dos pés), em nível médio (passo normal) e em nível baixo (joelhos dobrados). Depois a seqüência:

- frente perna direita – baixo
- frente perna esquerda – médio
- frente perna direita – alta
- tudo para trás.

Obs: Novamente fiquei muito satisfeita em observar o bom nível de compreensão dos exercícios trabalhados da técnica de Françoise Dupuy no corpo. Em relação aos passos, notei um poder de expressão muito forte neste tipo de experiência, e que podemos trabalhá-lo mais vezes em grupo.

3. Improvisação

Sugeri os seguintes elementos:

- Elemento Cênico: adereços
- Elemento da Dança: passos

Trabalhar a pesquisa individual em busca de um modo particular de se locomover e da relação com um ou mais adereços.

Levei uma mala cheia de objetos: patins, luvas, pocket game, guarda-chuva, chapéu, marionete, cachecol, revólver, binóculos, medalhas, boné, celular, entre outros. Pedi que escolhessem e iniciassem a improvisação. A trilha sonora era a do filme “Cat People”.

Obs: Os pesquisadores escolheram os seguintes adereços:

C6: uma luva, um boné e uma medalha;

C3: pocket game;

C9: revólver e binóculos;

C5: chapéu e guarda-chuva;

C7: marionete;

C8: mala e dois cachecóis.

Obs: Ao longo da improvisação, constatee diferenças entre as pesquisas dos integrantes do grupo no nível de relação com os objetos, e de como alguns deles encontraram rapidamente uma relação favorável para a criação de movimentos. Observei, também, a dificuldade de alguns em entender, na prática, como obter uma relação com o objeto de maneira a criar possibilidades de movimentos a partir desta relação.

4. Apresentação

Cada pesquisador mostrou um pouco dos movimentos trabalhados. Durante a apresentação fiz algumas sugestões, retomando algo que eu havia notado na improvisação ou pedi para que enfatizassem algo. Por exemplo, pedi para Nicolas retomar um movimento em volta da mala, no qual a mala parecia flutuar, e para o Didi, pedi que falasse alto o que estava murmurando. Isso causou muita gargalhada em quem estava assistindo.

➤ Parte Final – Feedback em círculo

Iniciei a roda falando sobre o meu ponto de vista em relação aos trabalhos que resumo a seguir:

C8: Uma improvisação muito consciente, com sugestões de movimentos claros e um alto grau de expressividade emerso da relação com o objeto, além da escolha de dois modos de se locomover. Na minha opinião, o trabalho poderia ganhar uma moldura e ser levado à cena.

C3: Inicialmente achei a movimentação limitada, mas quando começou a falar alto, percebi que a relação com o jogo era muito intensa. Solicitei que experimentasse, numa próxima oportunidade, aumentar seus movimentos de cabeça.

C6: Percebi que sua improvisação não passara da pesquisa de como se mover com aquela medalha pendurada no boné e que isso, conseqüentemente, limitou a sua criação.

C7: Sua relação com o objeto cresceu muito na apresentação, surgindo uma possibilidade de trabalhar enfatizando hora o boneco, hora o intérprete, e foi essa a minha solicitação para uma próxima experimentação.

C9: O seu olhar estava muito presente e a movimentação era muito precisa.

C5: Seu trabalho partiu muito para a mímica e preferi trabalhar mais com o movimento e não com as imagens.

Em seguida, solicitei os comentários de cada um. No geral, a experiência trouxe bons frutos e percebi uma melhor compreensão da pesquisa.

14/05/00

Para o quarto encontro resolvi repetir grande parte do planejamento realizado no dia 30/04/00, pois a proposta foi vivenciada apenas por 3 colaboradores.

➤ Roda Inicial

Repeti a roda inicial do dia 30/04/00.

Obs: Na explanação dos conceitos, observei uma dificuldade de acompanhamento de dois dos integrantes e uma participação grande de outro, trazendo dúvidas e exemplificando ou argumentando certos conceitos. Percebi que este início estava muito longo, mas que daria um suporte excelente para a parte prática.

Tempo de duração: 40 minutos

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – GERA

A pesquisa do GERA foi sugerida e experimentada com resistência ao espaço externo.

Obs: Percebi que o toque na correção se mostrava muito eficaz.

Tempo de duração: 25 minutos

2. Parte Técnica. Técnica de Françoise Dupuy

Aula do dia 24/08/98 de 1 a 4 , 6, 7 , 10, 11.

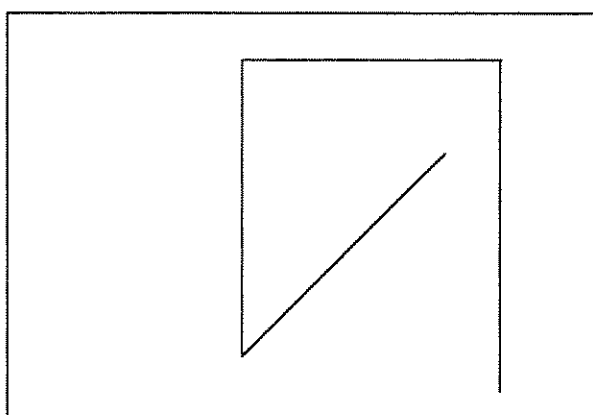
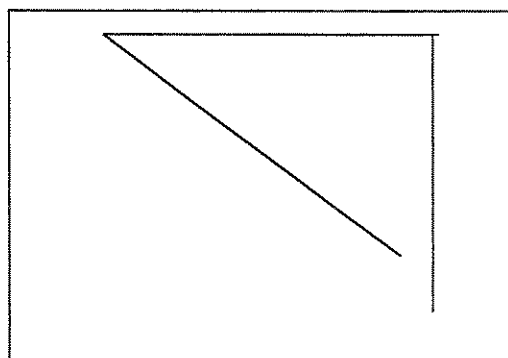
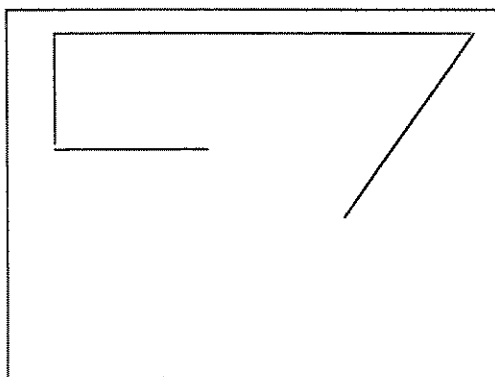
Trabalho com Faixas: repeti o trabalho do dia 30/04/00.

Obs: Durante a parte técnica procurei esclarecer que o estudo desta parte do laboratório deveria estar concentrado única e exclusivamente no como fazer os movimentos, na compreensão da mecânica dos movimentos e na possibilidade de melhorar a qualidade e as transições. As faixas sempre me surpreendem com sua gama de possibilidades de movimentos e estudo da mecânica do movimento.

Tempo de duração: 35 minutos.

3. Improvisação

Repeti o trabalho do dia 30/04/00. Dei as seguintes opções de marcação do espaço:



Obs: não pude observar as improvisações, pois precisei participar porque o grupo estava em número ímpar. Como pesquisadora surgiu uma necessidade de surpreender o companheiro criando dinâmicas diferentes no percurso. Num certo momento, pedi para as duplas repetirem a trajetória se fosse possível.

Tempo de duração: 40 minutos

4. Apresentação

Sugeri que cada dupla apresentasse uma trajetória.

Obs: Os três trabalhos apresentaram vertentes diferentes. A primeira dupla não conseguiu fazer grande parte das transições dos movimentos com qualidade, mas, mesmo assim, as movimentações criadas foram muito interessantes, pois requisitavam muitas partes do corpo de um

dos integrantes, gerando um conflito que me remeteu a imagens de repressão e poder. A segunda dupla trouxe uma proposta parecida com “cabo de guerra” e teve um momento muito forte no qual um dos participantes girava pelo chão e a dupla conseguiu manter a resistência. A terceira dupla tinha uma relação de maior cumplicidade entre seus participantes.

Tempo de duração: 20 minutos

➤ Parte Final – Feedback em círculo

Neste dia pedi que os pesquisadores procurassem avaliar todas as partes do Laboratório de Criação.

- C3: Gostara de estar trocando idéias e por isso achava importante a roda inicial. Conhecendo um pouco do trabalho da Prof^a. Joana Lopes pensou ser bom poder estar trabalhando o GERA. Estava gostando dos exercícios da Técnica de Françoise Dupuy. Achava importantes as intervenções feitas por mim quanto à necessidade de concentração no trabalho técnico, sobre o estudo do movimento e não, apenas fazer. Disse que as cordas tinham revelado várias origens e que tinha adorado este momento, apesar de ter sentido muita dor nas mãos. Falou que na improvisação a poesia floresce. Na improvisação houvera jogo e gostara muito da disputa.
- C8: Numa fala rápida, disse que a parte teórica esclarecera muitas coisas para ele e que a parte prática estava proporcionando muitas descobertas. Sentira que as transições ainda estavam muito “sujas”.
- C9: Disse que gostara da parte técnica e que isso o estava instigando a ler mais a respeito, estudar. O trabalho técnico estava possibilitando-lhe um estudo das articulações e que sentira grande dificuldade, mas que fora muito interessante. Disse que gostava de equilíbrio de forças e não de disputa e que isso o incomodara um

pouco no trabalho de alguns companheiros. Encontrou uma grande possibilidade de trabalhar o condicionamento físico com as faixas.

- C5: Disse que tivera muita dificuldade em entender a parte teórica por não ter estudo na área de dança, mas que ele pretendia “correr atrás”. Achava que o trabalho com as faixas era muito simples, mas que gerava grandes possibilidades. Não havia entendido muito bem a proposta da improvisação e por isso não aproveitara tudo o que poderia.
- C6: Falou que o trabalho com arte é marginal e por esse motivo não está na escola. Disse acreditar que o processo dos pesquisadores com pouco conhecimento em dança iria ser muito mais rápido e que este trabalho se diferenciava de outros, por se dividir em momento de criação e momento de reflexão, uma vez que não encontramos esse tipo de trabalho com frequência. Na improvisação viveu vários personagens e aparecera-lhe o jogo sem disputa, discordando do companheiro de pesquisa. Tivera dificuldade na apresentação, pois sentiu que o companheiro não queria fazer o percurso.

Iniciei minha fala lembrando que o uso de muita força no trabalho com as faixas é perda de energia, que devemos buscar o mínimo de resistência naquilo que queremos experimentar, pois não é disputa de quem é mais forte, não nesse momento de descobertas. Argumentei sobre alguns pontos das falas individuais e fechamos o encontro discutindo a necessidade de aumentarmos o número de participantes do grupo.

21/05/00

A idéia deste encontro foi de fechar uma primeira fase.

➤ Roda Inicial

Não abordei nenhum conceito novo pois a intenção era recapitular as improvisações trabalhadas até o momento e registrá-las em vídeo.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – GERA

Vivência das sete matrizes, dos modos de levantar do chão, da experiência em experimentar um modo pesquisado pelos outros participantes. Solicitei que trabalhassem visando aos movimentos articulares e numa dinâmica mais rápida.

Obs: No geral os pesquisadores procuraram entender os movimentos na própria ação e isto ajudou muito na melhoria da qualidade dos movimentos. Nesse dia, em especial, um dos pesquisadores que, geralmente, utilizava muita força para a realização dos movimentos, fez grandes descobertas em relação à diminuição da força muscular, direcionando melhor os movimentos. Para experimentar o movimento estudado pelo outro, pedi para cada um mostrar uma possibilidade de levantar e subir e os outros repetiam-na.

2. Parte Técnica – Françoise Dupuy

Aula do dia 25/08/98 exercícios de 1 a 16.

O trabalho foi proposto enfatizando os movimentos articulares e a necessidade em entender as direções corretas dos movimentos. Enfatizei também a questão da perna de apoio trabalhar em oposição à perna da ação mesmo no trabalho de chão, pois a perna de apoio é a base do movimento quando estamos na vertical. No trabalho em duplas, expliquei a necessidade de ser claro na proposta de ultrapassagem e a clareza da transição entre “ser quem passa” e “ser quem apóia”. A intenção deste exercício é conscientizar cada pesquisador da qualidade

da improvisação, mais diretamente, nas transições e nas relações com os outros pesquisadores.

3. Improvisação

Trabalhamos as mesmas improvisações sugeridas até o momento, enfatizando a recuperação do que foi criado e pesquisado.

4. Apresentação

Como não tínhamos muito tempo para apresentar todos os trabalhos selecionei alguns que poderiam servir de exemplos ilustrativos da proposta.

5. Roda Final - Feedback em Círculo

Pedi aos pesquisadores que falassem sobre a pesquisa.

C5: Disse que a prática ia deixando mais fácil o GERA, que experimentara o adereço, mas não conseguira encontrar nada até aquele momento, apesar de ter se sentido melhor que na última improvisação. Nas faixas, disse que tinha ficado mais fácil, pois compreendera melhor a proposta.

C8: Falou da necessidade de executar as matrizes com calças compridas para não se machucar. Na improvisação com o adereço, observou que ficara muito ligado à mala, no domínio da mala. Ao observar os outros trabalhos, verificou que os objetos tinham uma história e que isto chamara a sua atenção. Nas faixas, disse que fora menos criativo, mas que seus movimentos tinham sido mais fluidos.

C6: Relatou que o trabalho com as matrizes é sempre difícil, mas que sempre descobrimos coisas diferentes e que é importante buscarmos sozinhos, mesmo que seja no futuro. Relatou ainda que o chão da técnica da Françoise era muito difícil para ele. Quanto à primeira

improvisação disse que havia sido um jogo e não houvera muita dança. Nos adereços, o personagem oscilou entre um boxeador, o personagem Bacon, um doente mental e um “meio macaco”. Disse que tentara explorar mais o adereço. Nas faixas, ele e o C3 estavam conseguindo fazer movimentos virtuosos e curtia isso.

C3: Sobre a parte técnica, já foi citado anteriormente. Para ele, o primeiro jogo mudou completamente, porque mudara o estímulo externo, a música, e isto o levou para outro personagem. Foi rigoroso na regra. Quisera muito o conflito gerado do encontro com o outro na primeira vez e que, desta vez, procurara mais a fluência do movimento, apesar de gostar do conflito. Nas faixas, achou que haviam recuperado muitos movimentos e ido além. Disse que sentira-se bem com o C6 pois houvera entrosamento entre eles no jogo. Observou ter feito menos força e evoluído no recrutamento corporal. No trabalho com o adereço, seu personagem criou uma nova movimentação da qual ele gostara, só não conseguira colocar a voz solicitada, pois tem dificuldade em fazer isso.

C7: Como chegara somente na parte da apresentação disse que o espaço havia chamado muito a atenção dele e que houvera um entrosamento maior nas danças. Relatou ter se sentido até desentrosado por não ter participado do último encontro. Notou uma gestualidade mais ligado ao impulso.

28/05/00

➤ Roda Inicial

Iniciei conceitualizando coreografia baseada no texto do Relatório Final da minha pesquisa em Iniciação Científica “Um Estudo sobre Produção em Dança: Conceitos das Funções e suas Aplicações Práticas”. Na seqüência abordei o conceito de frase como a menor e mais simples

unidade da dança. Segundo Blom¹³⁴, pequena mas completa, com início, meio e fim. Para a autora, uma frase está para a dança assim como uma sentença está para um livro. Assim como uma sentença é composta de palavras separadas, uma frase é feita de movimentos individuais. Numa dança, as frases são agrupadas dentro de frases maiores, depois são construídas dentro de seqüências maiores e, são organizadas dentro de seções. Muitas vezes, uma frase que seja particularmente surpreendente é usada repetidamente, como um verso na poesia ou um tema para desenvolvimento. Finalizei ressaltando que o trabalho prático estaria voltado para a construção e percepção de frases.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – GERA

Pesquisa dos movimentos na construção de frases.

Obs: O campo de pesquisa possibilitado pelo GERA é amplo a ponto de sempre se encontrarem novas maneiras de executar e utilizar seus movimentos na conscientização corporal. Nesta proposta de formar frases com as matrizes eu não sabia bem o que iria acontecer, mas a maioria dos pesquisadores soube aproveitar o momento para elaborar pequenas frases e ainda trabalhar as matrizes.

2. Parte Técnica – Françoise Dupuy

Trabalhei a aula do dia 26/08/98 exercícios de 1 a 9; do dia 23/08/98 exercícios 15 e 16; do dia 25/08/98 e do dia 26/08/98 exercício número 17.

Obs: Essa proposta trouxe a prática de pequenas frases técnicas de dança nas quais trabalhamos espaço, ritmo, peso. Foi a primeira vez que propus movimentos pré-codificados e o resultado foi positivo. Falei

¹³⁴ Utilizei tradução feita por Adilson Siqueira do livro de autoria de Lynne Anne Blom e Linda Tarin Chaplin.

da necessidade de trabalharmos trabalhando a memória corporal e o sincronismo em grupo.

3. Improvisação

Elemento Cênico: coreografia

Elemento da Dança: respiração

A proposta era pesquisar frases de movimentos a partir de uma respiração completa: inspiração e expiração. Em seguida, repetir por três vezes a frase criada e depois repetir, em seqüência, as cinco últimas frases.

Obs: Filmei algumas partes da improvisação. O repertório de movimentos dos pesquisadores era muito diverso chegando a resultados inesperados. Senti necessidade de fechar um trabalho coreográfico.

4. Composição Coreográfica

Fechar uma composição com cinco frases de movimento a partir da improvisação.

5. Apresentação

Obs: Os trabalhos foram filmados. A respiração quando realizada com som, traz uma qualidade de movimento diverso e parece desviar a atenção da necessidade de alguns pesquisadores pensarem no movimento.

➤ Roda Final - Feedback em Círculo

Iniciamos a conversa falando sobre o espetáculo visto no dia anterior, em São Paulo, com a Companhia Quasar de Dança. Cada um falou sobre o que sentiu em relação ao espetáculo e aproveitamos para abordar alguns conceitos referentes à dança contemporânea e ao

espetáculo cênico. Salientamos a necessidade de pesquisarmos uma dança que brota da pesquisa de movimentos, abordando a expressividade, priorizando o “estado de dança”. Falamos de uma dança na qual o intérprete revela um personagem ou, apontado pela primeira vez, uma personalidade. Esta tentativa de explicar o movimento estéril através da falta de personalidade pode ser um ponto de partida para compreendermos o que estamos tentando descobrir na dança. Seguindo o bate-papo, os pesquisadores falaram da pesquisa individual:

- C8: Quando precisou fechar a improvisação conforme fora solicitado perdera a personagem e assim, fora muito ruim para ele ter de fechar a composição.
- C6: Gostara da composição de Vinícius porque gosta da deformação do corpo e que este pesquisador “vibra quando está de costas”, sua presença cênica continua forte quando está de costas. A respeito da improvisação, relatou que a respiração mexe com o interior da pessoa.
- C7: Teve dificuldades no trabalho com as faixas por não ter participado das pesquisas anteriores.
- C4: Para ele a falta da técnica atrapalhou na realização do que quisera criar. Falou que a respiração é importante pois está diretamente ligada à emoção. Disse que o trabalho com as faixas traz a importância da relação com o outro.
- C1: Relatou que este é o trabalho que ela gostaria de fazer, um estudo em dança. Disse que a estrutura era boa como um todo. Para ela a técnica é importante mas não consegue desvencilhar-se dela na hora da criação.

04/06/00

➤ Roda Inicial

Na última conversa final em círculo falamos muito da questão do grupo e do trabalho individual. Para fazer uma exposição conceitual sobre o assunto me direcionei a partir de algumas partes do Relatório EN DANSE.

Tempo de Duração: 30 minutos

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – GERA

A proposta foi de pesquisar os movimentos individualmente.

Obs: É notório que os pesquisadores mais assíduos demonstraram uma compreensão corporal muito boa através das matrizes. Observei que estavam dedicados a compreender corporalmente os caminhos que tento elucidar nos movimentos e que essa disponibilidade gerava uma qualidade esperada no movimento.

Tempo de duração: 25 minutos.

2. Parte Técnica – Françoise Dupuy

Aula do dia 27/08/99 exercícios de 1 a 14.

Trabalho em grupo:

- Trabalho de marcha de 2 em 2, de 3 em 3 e em 1 só grupo.
- Improvisação em duplas: uma pessoa faz um movimento de mão espalmada para fora, o outro utiliza a mesma direção e contrapõe o sentido.
- Improvisação em duplas: uma pessoa faz um movimento e outra olha, depois complementa com o seu movimento. O mesmo é feito em trio.

- O mesmo trabalho anterior, agora com mais fluência, isto é, sem parar para olhar o movimento do outro. De 2 em 2 e de 3 em 3.
- Apresentação de alguns dos trabalhos para os outros pesquisadores apreciarem as possibilidades surgidas.

Tempo de duração: 45 minutos

Obs: Procurei esclarecer, no momento da vivência, que precisávamos fazer uma pesquisa consciente para nos sensibilizarmos da relação com o outro e com o grupo. Como fazer um movimento que parte da proposta vinda do outro? Como devo trabalhar com a questão da complementação da proposta do outro? Não era o momento de vivenciar pura e simplesmente a sensação do movimento, mas trabalhar mais diretamente com as possibilidades de elaboração de formas. Esta parte de conscientização do que se realiza se tornou muito importante para o reconhecimento da imensidão de possibilidades que existem em torno do movimento corporal.

3. Improvisação

O grupo foi dividido em dois e cada um trabalhou no esquema do “Siga o mestre”. À medida que o grupo mudava de direção, uma pessoa propunha a movimentação que deveria ser seguida pelo grupo.

Em seqüência sugeri que os grupos trabalhassem em esquema de pergunta e resposta.

Tempo de duração: 30 minutos

Obs: É interessante como a falta de um repertório comum ao grupo, no geral, trouxe a possibilidade de surgir uma diversidade muito grande de movimentação. Vejo que isto é muito importante na formação de identidade do grupo, fortalece a possibilidade de coexistirem as diferenças e delas gerarem frutos importantes para o desenvolvimento de cada colaborador. Ao finalizar a segunda improvisação pairou uma

sensação de prazer muito forte e a instalação do estado de dança esteve muito presente. À medida que a improvisação caminhava, havia um fortalecimento da cumplicidade do grupo, o que a tornou muito expressiva e significativa com o decorrer do tempo. Um dos pesquisadores disse que poderia ter ficado improvisando dessa forma o dia todo, se fosse preciso, e isso quer dizer muita coisa dentro de um processo criativo em grupo.

4. Apresentação

Um grupo mostrou para o outro a improvisação com liderança.

5. Trabalho com Faixas

Propus um estudo de grupo no qual cada pessoa com a faixa deveria complementar uma dupla inicial e daí, sucessivamente.

Tempo de duração: 20 minutos

Feedback: Propus um trabalho em grupo com as faixas, pois o grupo me levou a pensar que uma das partes da proposta coreográfica a ser montada seria utilizando essas faixas. Isto porque o grupo se mostrava muito empolgado neste tipo de estudo e esta é uma proposta que me instigava muito. Pedi aos que já tinha trabalho em duplas com faixas que se apresentassem para os outros pesquisadores e fossem filmados novamente. A dupla C3/C6 apresentou a proposta mais forte que anteriormente.

➤ Roda Final - Feedback em Círculo

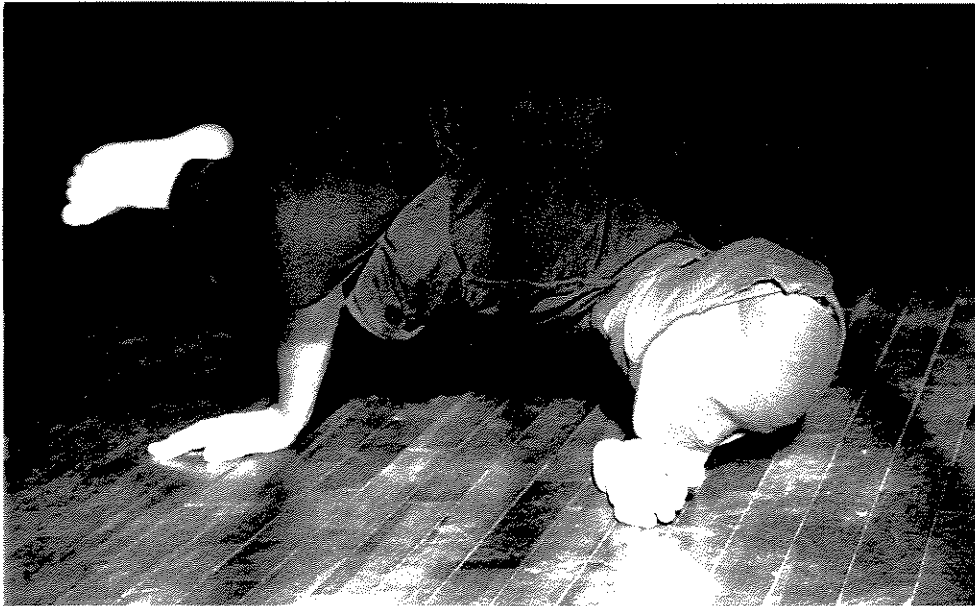
Iniciei a conversa deixando um espaço livre para quem quisesse falar. C1 começou perguntando: “Quando estamos numa improvisação em grupo, as energias são individuais ou formam uma energia de grupo?” Eu respondi-lhe que, geralmente, as energias começam em

várias intensidades e que cada pessoa pode apresentar um grau de energia diferente no início do trabalho, mas que, no decorrer deste, tende a unificar a energia, ou pelo menos, tende a chegar perto disto. C8 reforçou minha fala dizendo que tendia a uma harmonização e que no trabalho cada líder apresentara uma qualidade de movimento diferente. C5 falou que apesar dos grupos terem partido para movimentos agressivos, o grupo decidira que não iria haver batalha e a energia mudara a partir daquele instante. C3 falou que a improvisação de fazer movimento na mesma direção, com sentido contrário fora difícil para ele pois achara muito “seco”. Então, falei que muitas vezes o trabalho que envolve mais o racional do que o emocional causa um certo desconforto, mas que é preciso estarmos atentos às relações geométricas do nosso corpo. C8 disse que este trabalho de base é importante. C3 observou que a parte das faixas estava formando um repertório e que algumas coisas estavam voltando e ficando “longe” do improviso. C7 ressaltou que, nas faixas, o contraponto dos movimentos delicados com a tensão é muito interessante.

11/06/00

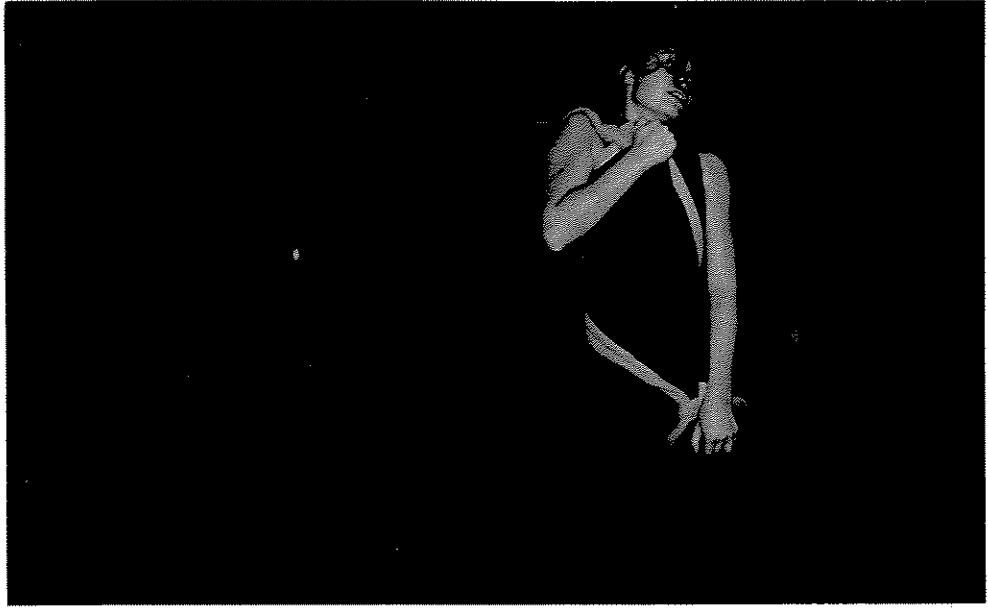
➤ Roda Inicial

Com a oportunidade de inscrever um trabalho na II Bienal de Santos, propus a idéia de fecharmos uma proposta coreográfica baseada nas pesquisas realizadas até aquele momento. Na intenção de continuar o mesmo perfil de pesquisa, coloquei a oportunidade de pensarmos nesta proposta como motivo para que trabalhássemos um processo criativo e a partir dele fixássemos uma moldura para daí, fortalecê-la para a cena. Nesta perspectiva, para iniciar esta fase, apresentei a minha proposta de



.....





Diretor de Dança. Fiz a colocação baseada no texto “Diretor ou Diretor Teatral ou Encenador”¹³⁵.

Depois da explanação apresentei a minha proposta para o tema oferecido pela II Bienal de Santos. Esta proposta inicial constituiu-se do seguinte:

- 1ª Cena: Apresentação dos personagens
- 2ª Cena: Coreografias trabalhadas com respiração
- 3ª Cena: Pares com ações físicas e espaço limitado
- 4ª Cena: Duplas com faixas
- 5ª Cena: Diálogo em grupos

Transições:

- da 1ª cena para 2ª : foco em C3 com movimento ampliado;
- da 2ª cena para 3ª : procurar a transição na realização;
- da 3ª para 4ª : a faixa surge para impossibilitar a respiração;
- da 4ª para 5ª : procurar transição.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – GERA

Pesquisa individual com tempo controlado.

2. Parte Técnica: Françoise Dupuy

Aula do dia 28/08/98 exercícios de 1 a 14.

¹³⁵ Este texto faz parte do Relatório Final entregue ao CNPq da Pesquisa em Iniciação Científica intitulada “Um Estudo sobre Produção em Dança: Conceitos das Funções e suas Aplicações Práticas” em 1997 pela autora deste trabalho.

3. Composição Coreográfica

A composição foi trabalhada a partir da proposta apresentada no início. Para cada cena estudamos a localização espacial e o que podia ser recuperado das pesquisas anteriores. A intenção era realmente colocar uma moldura nas criações pesquisadas até o momento. A cada cena filmamos o resultado. A pesquisa sonora foi feita com a ajuda de José Rafael Madureira.

Tempo de duração de todo o trabalho: 5 horas

14/06/00

Este encontro aconteceu na intenção de fazer uma sessão de fotos dos personagens de “Labirintos da Memória” (nome dado ao trabalho sugerido para a II Bienal), como forma de registro desse momento, além de servir para elaborar um material fotográfico para a II Bienal SESC de Dança. Depois da sessão de fotos nos reunimos para assistir à filmagem de “Labirintos da Memória” gravada no encontro do dia 11/06/00. Aproveitei a oportunidade para apresentar o release do trabalho na proposta que seria enviada no dia 16/06/00 ao evento referido ¹³⁶.

18/06/00

➤ Roda Inicial

Esta conversa foi iniciada com uma introdução do que penso sobre o trabalho “Labirintos da Memória”. Lembrei que a minha proposta inicial, no encontro passado, era sugerir um fechamento coreográfico baseado no tema proposto pela II Bienal SESC de Dança – Santos 2000. Na verdade, se tornou um pretexto para iniciarmos uma nova fase da

¹³⁶ O release da proposta “Labirintos da Memória” está no Anexo 4.

pesquisa, baseado em que praticamente todo o grupo queria fechar um trabalho cênico.

Com a montagem do que fora proposto, concluí que fechamos uma moldura, mas que tínhamos no momento um esqueleto que deveria ser completado com “músculos, tendões, artérias, carne, etc” para que pudéssemos mostrar movimentos mais elaborados, no nível das possibilidades físicas do grupo, que ficavam num patamar muito mais elevado do que aquele gravado no último encontro.

Cada um falou sobre a montagem “Labirintos da Memória” até aquele momento.

C1: Para ela o grupo dançara pouco e achara algumas partes confusas.

C6: Disse que ao assistir pela primeira vez à fita, ficara um pouco assustado com o resultado, mas que ao assistir-lhe pela segunda vez, “curtira” muito o trabalho e pensou que poderia crescer muito ao longo dos encontros.

C8: Ficara muito entusiasmado com a fita apesar de a qualidade dos movimentos ainda não ter atingido o esperado.

Com as colocações fui dando o meu feedback a respeito do que era colocado. Afirmei que estava gostando do trabalho e que pensava ser este o caminho para a dança expressiva que procuro. Falei sobre a necessidade do Diretor, e neste caso, a minha necessidade de formular os encontros com bases para dar suporte a pesquisas corporais que ajudassem a fortalecer o trabalho, e da necessidade de material para transformar os passos e as atitudes em movimentos cênicos, mais especificamente em dança.

Falei ainda da necessidade de esclarecer quem é o personagem e como ele pode crescer na interação com os outros personagens. Citei a minha experiência no estudo de “Emília” ¹³⁷ para ilustrar a minha fala.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – GERA

Pesquisa livre.

2. Parte técnica – Françoise Dupuy

Aula do dia 29/08/98 exercícios de 1 a 18.

Obs: Os últimos exercícios foram realizados em pé, e neste momento, pude ver claramente a diferença na qualidade dos movimentos de quem tem algum tipo de técnica em dança e quem não possui essa técnica. Foram exercícios básicos mas que mexeram com a estrutura dos corpos não acostumados com este tipo de movimentação. Quando deitados, os pesquisadores conseguiam ter uma qualidade muito próxima de movimento, não observei claramente as diferenças técnicas; mas em pé, isto ficou muito claro. Concluí que a partir desse momento se tornou imprescindível este trabalho para que tivéssemos um mínimo de qualidade de movimentos necessários para entrar em cena e desenvolver melhor a criação em dança.

3. Improvisação

Esta parte do encontro sempre foi, para mim, o combustível da pesquisa. Desta forma reelaborei um estudo da proxêmica a ser inserido posteriormente no trabalho “Labirintos da Memória”, por ter certeza de que o resultado da improvisação caberia na parte intitulada “A Percepção do Outro”.

¹³⁷ Ver “Emília: uma Criação Simbólica” no Capítulo 1.

Iniciei a proposta explicando que a proxemia é empregada para definir as observações e teorias inter-relacionadas sobre o uso que o homem faz do espaço. Para o trabalho prático propus que formassem duplas e que decorassem as seguintes ações:

A – um de frente para o outro andam aleatoriamente até definir uma distância entre eles, depois circulam se olhando;

B – o círculo vai-se fechando numa espiral e uma pessoa se aproxima das costas de outra. Num certo momento pára e os dois ficam colados;

C – um vira de frente para o outro, um caminhando “para cima” do outro que recua. Num dado instante param e os dois ficam muito perto;

D – um vira de lado e começa a espiral abrindo até parar longe e de frente para o outro que ficou parado olhando o horizonte.

Decoradas as ações, sugeri que as duplas investigassem a relação espacial entre elas e o que esta aproximação/afastamento sugeriria para eles como seres humanos. Depois de algum tempo incluí a voz, pedi para que eles falassem com o parceiro.

Obs: Foi a segunda vez que trabalhei com esta proposta. O resultado espacial dessa proposta é muito interessante pois nos remete a várias situações do cotidiano. Ao colocar a voz, houve um certo bloqueio em alguns pesquisadores e vi que a questão da voz, para quem tem muita facilidade de se mover, pode ser um ponto interessante para se trabalhar a expressividade dos movimentos.

4. Apresentação

Mostra da improvisação das duplas.

5. Composição coreográfica: Trabalhando o “esqueleto” coreográfico.

1ª Cena: Definindo o caminho de cada personagem dentro da cena.

Obs: Reafirmei a proposta de cada personagem atravessar a frente do palco para expor algo do personagem, falei sobre a necessidade dos personagens mais dinâmicos estarem se contrapondo aos três personagens lentos (C2, C5, C7), descobri uma proposta do C9 de trabalhar o inusitado na cena.

Fim da 1ª Cena: Trabalhando os movimentos de C3 e C6 pulando corda.

Obs: Propus para os dois dividirem a cena de modo a trabalhar com a possibilidade rítmica da música. Propus mudanças de direção para C3 e a quebra com o esporte para C6. Propus para C3 também experimentar rolamentos naquele momento.

2ª Cena: Pedi os sons da respiração ao dançar.

3ª Cena: Dividi esta cena com o trabalho de proxemia.

4ª Cena: Experimentamos passagens de outras duplas que não fossem C3 e C6.

5ª Cena: A proposta era de reelaborar os grupos e os movimentos, mas o grupo estava cansado e o rendimento caiu.

➤ Roda Final - Feedback em Círculo

Falamos mais da parte técnica, de datas a serem cumpridas e definimos que trabalharíamos na semana seguinte em três encontros: dia 23/06/00 às 17 h, dia 24/06/00 às 8h30min e no domingo às 8h30min.

23/06/00

Este encontro teve como finalidade trabalhar “Labirintos da Memória”. Por isso, não tivemos a roda inicial. Trabalhamos das 17h às 20h30min.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica – Françoise Dupuy

Constituí uma aula a partir dos exercícios trabalhados até aquele momento. Como continuidade à pesquisa sugeri retomarmos a proposta da parte técnica do encontro do dia 07/05/00 em relação a passos.

3. Composição Coreográfica

Na intenção de trabalhar a parte final de “Labirintos da Memória”, sugeri uma composição para a parte dos grupos formada da seguinte maneira:

- “Siga o mestre”, dando chance para todos os pesquisadores serem o mestre; seguindo, dar 8 passos para a frente, 10 passos em diagonal baixa, 8 passos para a frente, 10 passos em diagonal baixa e para finalizar “Siga o mestre” novamente.
- A seguir, experimentamos algumas modificações como iniciar pelos passos, mudar direções e assim por diante.

4. Trabalhando “Labirintos da Memória”

Enfatizamos as transições e a última cena.

24/06/00

Tempo de Duração: Das 8h45min às 12h.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong



2. Parte Técnica

- Iniciamos com o exercício de respiração com suspensão e contração. Inicialmente 4 vezes com cada braço com inspiração e expiração longas.
- Depois propus pesquisa individual podendo variar a entrada e saída do ar.
- O mesmo, mudando de direções.
- A seguir estipulei uma palma para inspiração ou expiração curta e duas palmas para inspiração ou expiração lenta.
- Solicitei continuarmos a pesquisa com a composição construída a partir da respiração feita para os personagens trabalhados na coreografia.
- Coloquei o comando das palmas neste trabalho.

3. Trabalho com “Labirintos da Memória”

Para iniciar fomos lembrando verbalmente os momentos do trabalho, esclarecendo as pessoas que se encontravam em dúvida em relação à seqüência das cenas.

02/07/00

➤ Roda Inicial

O tema desse encontro girou em torno de “situação dramática”. A partir de frases extraídas do livro “Anatomia do Drama” foram colocados alguns conceitos importantes para a pesquisa. As frases foram as seguintes:

- Cena: “substituição de universo, um deslocamento hipotético da realidade. E toda arte acontece dentro desse mesmo fato.” (p.14)
- Microcosmo cênico: locus de desenvolvimento das cenas.

Macrocosmo teatral: o universo

- “Para existir uma ação teatral verdadeira as forças interiores que se concentram no microcosmo cênico devem conduzir a obra. Não basta movimentar os personagens, fazendo ir e vir fisicamente, nem acumular acontecimentos, peripécias, duelos, estupros, etc. Quando muito, a abundância de acontecimentos pode caracterizar o gênero melodramático. A ação teatral chamada tradicionalmente de ‘motivação ou mola dramática’ é toda força global inerente ao cosmos teatral e apropriada para caracterizar as razões gerais ou locais da tensão das situações e do progresso da ação.” (p.32)
- “O microcosmo tem que receber um choque vindo do macrocosmo, do qual jamais fica isolado.” (p.33)
- “Uma situação dramática (...) é a forma particular de tensão inter-humana e microcósmica do momento cênico. As ‘situações’ são indispensáveis à obra teatral.” (p.35)
- “O dramático não está na situação mas na ação. A situação dramática é formada por um sistema de forças presentes no microcosmo num dado momento da ação.”(p.38) “Ela está vinculada à tensão.” (p.47)
- “Função Dramatúrgica é o modo específico de trabalho em situação de um personagem: seu papel próprio enquanto força num sistema de forças.”(p.52)
- “A situação dramática só existe na presença de mais de um.” (p.52)

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – GERA

2. Parte Técnica – Françoise Dupuy

Aula do dia 22/08/98 exercícios de 1 a 14.

3. Improvisação

- O exercício inicia com a experimentação de movimentos com várias partes do corpo, na intenção de escrever o próprio nome. Inicialmente com o nariz, depois com os ombros, a crista ilíaca e os pés.
- Após a experimentação, fechar uma célula e apresentar em dois grupos com estímulos de músicas variadas.
- Apresentar de dois em dois adaptando o espaço se for necessário.

Obs: Este exercício foi planejado para pesquisarmos possíveis situações dramáticas. Não fiquei muito contente com os resultados pois não atingi o objetivo pretendido.

4. Trabalho com “Labirintos da Memória”.

09/07/00

➤ Roda Inicial

Dando continuidade ao que chamo de 3ª fase, trabalharemos as ações corporais. Falamos no último encontro passado que o dramático não está na situação, mas na ação. Para Laban, *“é importante não apenas tornar-se ciente das várias articulações do corpo e de seu uso na criação de padrões espaciais e rítmicos, como também aperceber-se do estado de espírito e da atitude interna produzidas pela ação corporal.”*¹³⁸

A posição corporal no espaço¹³⁹

Direções: frente, trás (esquerda e direita)

Níveis: alto, médio e baixo

Passos: cada passo cria uma nova posição. Níveis dos passos: alto, médio e baixo.

Gestos: ações das extremidades, não envolvem nem transferência nem suporte de peso.

¹³⁸ Laban, op. cit., p.53.

¹³⁹ Informações retiradas do livro Domínio do Movimento de Rudolf Laban.

Gestos sucessivos: movimentos sucesivos das articulações. Uma, depois a outra, depois a outra,...

Gestos simultâneos: ações simultâneas das várias articulações envolvidas.

Direções e níveis dos gestos: são relativos às articulações nas quais se dá o movimento. No caso do braço, a articulação do ombro e no caso da perna, a articulação do quadril.

Extensão dos gestos: contidos e próximos, estendidos e amplos.

Planos: da porta, da roda e da mesa.

Objetivo da proposta do dia: os elementos da dança como facilitadores da criação.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica – Experimentação prática de propostas labanianas.

- Passo direita baixo frente, fecha médio, o mesmo com a esquerda.
Fazer em todas as direções, menos nas laterais.
Trocar médio por alto.
- Passos e Direções
“Chasse” direita frente fecha, “chasse” esquerda frente estica, “passe” direita fecha, “plie” estica.
Fazer em todas as direções, menos nas laterais.
- Gestos
Sucessivos do braço com palmas das mãos para baixo e depois para frente.
Braço médio lateral direita, dobrar artelhos, articulação do pulso, articulação do cotovelo e dos ombros até escápula. Quatro tempos

para cada articulação. Fazer um braço de cada vez, depois, os dois. Em seguida, simultâneo.

- Barra

Pés paralelos, início com perna direita trás, joelho da base flexionado. Vai perna direita para frente e para trás (passando pela 1ª posição paralela), transfere pelo ar na lateral até frente e termina com uma elevação pequena frente.

Fazer frente, trás e diagonais.

- Plano da Porta

Início: braço direita médio

Como swing, fazer balanço no plano da porta com braços pela lateral, braço estica direita alta e cabeça para esquerda (2x). Fazer um círculo completo e outro na direção oposta.

- Plano da Mesa

Movimento do quadril no plano da mesa e nas direções mencionadas acima.

- Plano da Roda

Deslizar pé direito frente recolhendo braço direito frente, circular braço por baixo até chegar diagonal trás alta e meia ponta. Repetir circular para baixo até recolher frente, circular para trás até ficar diagonal alta trás.

- Fazer os três últimos em sequência.

- Swing – trabalho com peso dos braços

Braços frente médio, swing direito trás – frente (2x) acompanhando com a cabeça, outro swing virando meio giro, deixar cair o braço.

3. Improvisação

Trabalhando ações corporais através da sequência de movimento.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Sugestão tirada do livro “Domínio do Movimento” de Rudolf Laban.

Correr – sacudir – agachar – rodopiar – parar.
Experimentar com variações de ritmos externos.

4. Composição Coreográfica

Fechamento de uma célula a partir da improvisação.

5. Apresentação

Cada pesquisador mostrou a célula trabalhada.

6. Trabalhando “Labirintos da Memória”.

15/07/00

➤ Roda Inicial

A idéia desse encontro foi aprofundar a cena dos retângulos.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica – Técnica da Françoise.

Aula do dia 22/08/98 exercícios de 4 a 10.

Barra do encontro passado.

3. Improvisação

- A. Improvisar movimentos da personagem de “Labirintos da Memória” na música Stereotyped. Como a personagem dança esta música.
- B. Improvisar nos retângulos.
- C. Improvisar nos retângulos com as ações de cada personagem.

4.Composição Coreográfica

Fechar uma composição para esta cena.

5.Trabalhar “Labirintos da Memória” em seqüência.

23/07/00

Sem roda inicial.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica – Técnica da Françoise

Barra do encontro passado incluindo seqüência de “plie”.

Andar abrindo os braços em 4 tempos e fechando em 4 tempos.

Andar em 4 tempos abrindo os braços no primeiro tempo e fechando no primeiro tempo.

3.Improvisação

Improvisar em grupo como na última cena de “Labirintos da Memória” na música do filme “BLUE”. Os comandos foram feitos direcionados ao ritmo da música e ao que a música sugere.

4.Composição Coreográfica

Cada personagem ensina a sua seqüência para os outros.

5.Trabalho com “Labirintos da Memória”

30/07/00

➤ Roda Inicial

Neste encontro a proposta foi a construção de outro personagem a partir do figurino, da cenografia e de movimentos repetitivos, sempre os relacionando com o ritmo externo. Interação foi o enfoque do dia.

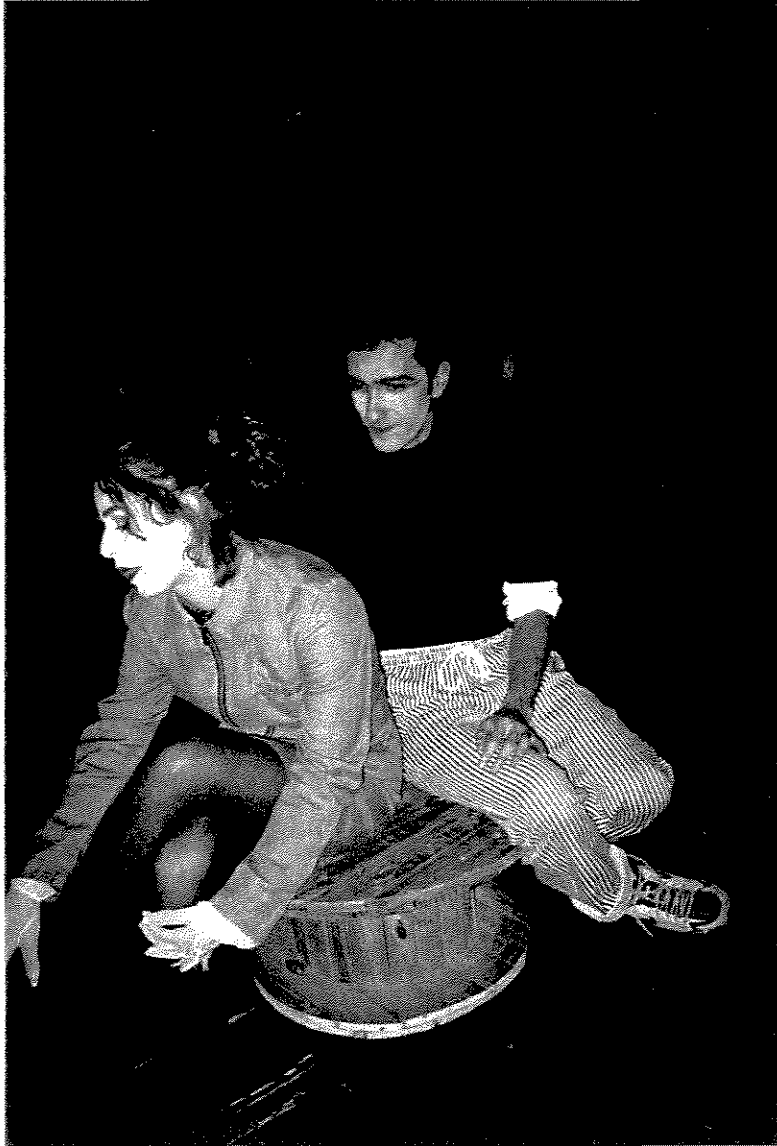
➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong
2. Escolha de figurino e maquiagem
3. Improvisação

Elementos cênicos: Montar uma cenografia, colocar o figurino, fazer uma maquiagem e coloca música do conjunto Floaters.

Elementos da Dança: ritmo e repetição.

Obs: Neste dia resolvi não trabalhar o “Labirintos da Memória” para aplicar uma nova proposta de formação de personagem através da relação com os elementos cênicos e os elementos da dança. Nos últimos encontros havia notado que a proposta de moldura estava sendo deixada para trás e que tínhamos ensaiado algo que fechamos um dia, sem muitas alterações, o que contradizia a proposta da pesquisa. Dessa forma, com esta nova experimentação, vi que o grupo respondia muito bem às propostas sugeridas, apesar de ser claro o melhor desempenho de alguns sobre outros. A improvisação sugerida trouxe resultados muito favoráveis à pesquisa, revelando um campo de criação inesgotável quando o dançarino autor se relaciona com os elementos ao seu redor e, principalmente, percebe o que está acontecendo ao seu redor. Ao longo da improvisação, como espectadora, pude construir a minha história diante do visto, encontrando um motivo para estar ali presenciando a transcendência do que estava sendo dito/mostrado. Com o resultado



desta pesquisa, que foi filmada e fotografada, acredito que a pesquisa se concretizou nesta idéia de construção de cena, ainda que não estivesse sendo montada, neste momento, com as bases da espetacularidade, mas como processo de construção da obra cênica.

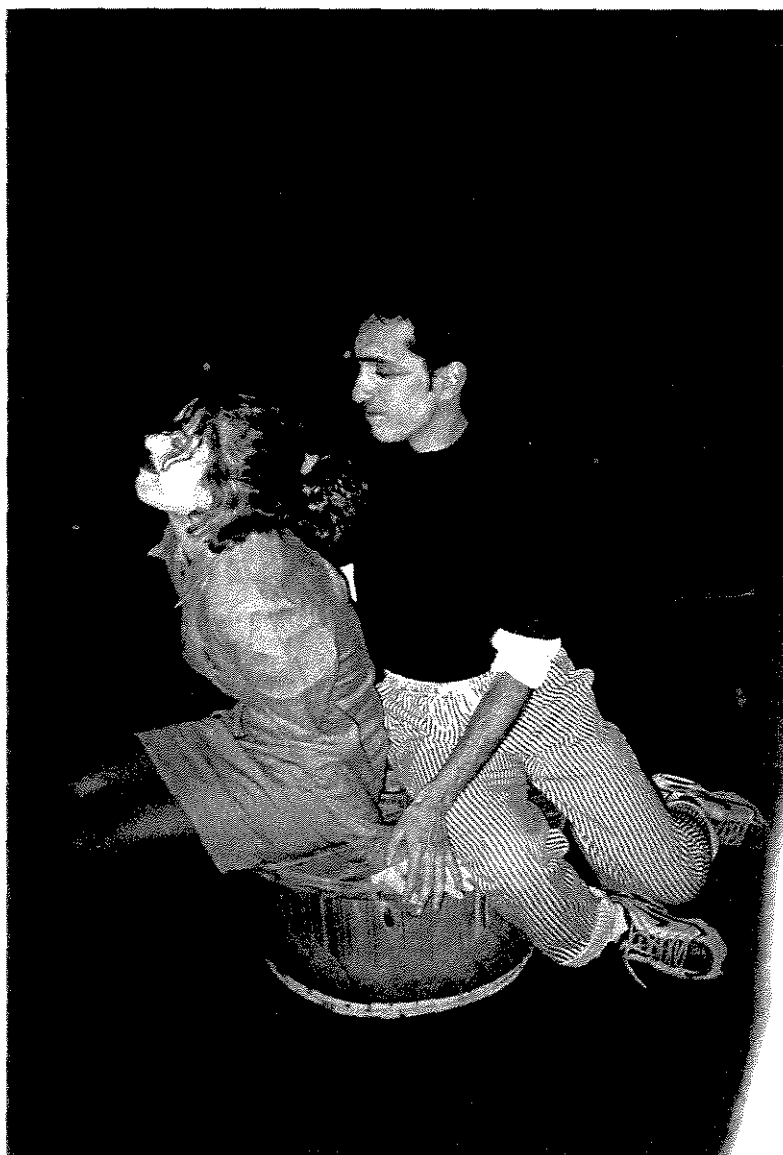
➤ Roda Final

A seguir, transcrevo as impressões dos colaboradores:

C3: “Adorei o cenário. Nesta improvisação pude trabalhar o tipo de movimentação que eu quero. O jogo não me facilita muito. A relação foi muito legal, eu já estava de olho em C1 mesmo antes de começar, e foi muito legal. Ela tinha alguma coisa de recatada e isso me atraiu. A utilização da roda me facilitou muito na aproximação. Com a característica da roda de ir e vir, que faz parte do romance, pude me aproximar de C1, que fez a personagem muito bem, e isso me ajudou durante toda a pesquisa. Num momento eu queria ficar com C2 mas não queria perder a C1. Às vezes, a tarefa de explorar o cenário já era suficiente e a relação com o outro ficava demais. Eu me senti muito bem com C1, com os elementos cênicos e com o cenário”.

C1: “Foi engraçado, porque a roupa me apertava demais e o C3 ficava me olhando o tempo inteiro, cheguei a ficar com vergonha. Lembrou-me muito o filme ‘O Baile’”.

C2: “Eu achei complicado. A personagem que fui construindo era muito centrada. O importante eram as coisas dela o que ela fazia. Ao iniciar a relação com o outro, surgiu o carinho e não a atração carnal. Aproximei-me de C7 que era mais parecido comigo. Eu achava que se me aproximasse muito de C6, que era muito exibido, eu estaria me expondo muito. Através da roda que trabalhei com C7 me veio a relação de amor indireto, através da roda saiu legal”.



C6: “Percebi que meu foco ficou internalizado e por mais que eu forçasse não conseguia direcioná-lo para fora. Aproximava-me de C2 ou de C1, mas ficava tenso e meio tímido; fiquei mais à vontade com o banco”.

C7: “Ao longo da pesquisa descobri que o meu personagem era um Voyer, melancólico e com renite. Usei um instrumental como C3 e este instrumental, o “carrinho”, ajudou na aproximação e na relação. Entrei por último na cena e demorei muito para me sentir à vontade. Achei fantástico o figurino e a maquiagem”.

Em relação ao “Labirintos da Memória”.

C3: “No início do processo eu escolhi o joguinho e tive que “engoli-lo” durante todo o processo. Faltou mais experimentação. Se eu estivesse em outro momento e tivesse achado a roda, teria trocado o joguinho. Com a roda trabalhei uma movimentação de melhor qualidade. A cena da faixa me agrada bastante mas virou formato e só piorou. Precisa voltar”.

C6: “A limitação me incomodou e não ter ido para a Bienal também. Com o fechamento decaiu o trabalho. Precisamos ficar mais na improvisação, precisamos desse processo. Hoje entramos mais a fundo no universo poético de cada um. Entramos no inferno de cada um”.

C3: “Concordo com C6 que podemos ficar mais na improvisação. Se agradar ao personagem não deveríamos mexer mais na sua estrutura. Estou preocupado com o próximo passo. Penso que o outro foi formatizado antes da hora. A trilha sonora me incomodava e a de hoje foi ótima”.

06/08/00

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong
2. Parte Técnica – Técnica da Françoise Dupuy



Música em quatro tempos.

Barra: plie e barra do dia 09/07/00 com música em 4 tempos.

Exercício de respiração do riso ao choro, seguindo com improvisação de olhos fechados, com ênfase na respiração.

3. Improvisação

Preparação: Foi pedido a cada um que levasse um figurino e eu trouxe alguns também. Cada um mostrou sua idéia e pedi para o grupo complementar o figurino do outro da maneira que achasse melhor. Depois solicitei que uns maquiassem os outros. Elaboramos uma cenografia e o grupo iniciou a improvisação, o que foi registrada em vídeo. Num dado instante parei e contei a minha versão do que estava vendo e interpretando. Pedi que finalizassem.

Músicas: Coletânea de músicas italianas e francesas elaboradas por José Rafael Madureira.

➤ Roda Final

Os pesquisadores relataram sobre a improvisação e foi registrado em vídeo.

20/08/00

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica

Exercício de contrair e expandir.

- Primeiro livre.
- 8 tempos para cada.
- 4 tempos para cada.
- 2 tempos para cada.

- 1 tempo para cada.

Jogo do Bastão

- Em círculo um lança o bastão para o outro ao lado.
- O mesmo, contando à medida que o bastão é lançado. Trocar de lado.
- Lançar para uma pessoa falando o nome.
- Lançar só olhando.
- Melhorar a qualidade do movimento de receber e lançar.
- Fazer correndo pelo espaço.
- Tirar o bastão e fazer “fofoca”.

3. Improvisação

- Elaboração do figurino como no encontro passado.
- O ritmo da cena é dado pelo ligar e desligar o som por um dos componentes da cena.
- Dois integrantes lêem parte do livro que estão segurando quando a música é desligada.
- Utilizar o movimento de contração e expansão.
- Músicas do filme “Baile Perfumado” e do cantor Dan Folgeberg.

➤ Roda Final

Depoimentos registrados em vídeo.

27/08/00

➤ Roda Inicial

Neste encontro a proposta foi dar continuidade ao trabalho com os elementos da dança iniciado no encontro anterior, no qual foram trabalhadas a contração e a expansão. Trabalhamos os níveis do espaço e o ritmo.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica

Criar movimentos no nível baixo, médio e alto.

- Livre
- 8 tempos em cada nível
- 4 tempos em cada nível
- 2 tempos em cada nível
- 1 tempo em cada nível
- Retornar aos 8 tempos

Trabalho com ritmo¹⁴¹.

A partir da célula rítmica

Ta Ta Tum

Ta Ta Tum

Ta Ta Tum

Ta Tum

Ta: palmas

Tum: batida de um dos pés no chão.

1º. Aprender a célula

2º. Fazer em círculo mantendo a célula em movimento percebendo o outro.

3º. Caminhar pelo espaço mantendo a célula e a relação.

4º. Improvisar a célula com movimentos corporais.

3. Improvisação

- Figurino: camisola ou pijama
- Elemento cênico: travesseiro
- Elemento da Dança: célula rítmica

¹⁴¹ Idéia lançada pelo pesquisador Luiz Andrade no treinamento com o Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança em fevereiro de 1999 e registrado no Relatório de Atividades do GITD.

4.Roda Final

Depoimentos registrados em vídeo.

24/09/00

➤ Roda Inicial

Continuidade do trabalho com os elementos da dança.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

2. Parte Técnica

Iniciou com o jogo “Siga o Mestre”. Cada um na intenção de possibilitar ao outro movimentos descomplicados para a mimese.

Trabalho com a célula rítmica do encontro anterior da mesma forma.

Fechamento de uma célula com movimentos corporais a partir da célula rítmica.

3. Improvisação

Figurino: short, camiseta e tênis.

Cenário: mesa e cadeiras “en plein air”.

Elemento da Dança: mimese.

➤ Roda Final

Parte do depoimento dos pesquisadores foi registrado. O Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva esteve presente neste encontro e proporcionou ao grupo comentários imprescindíveis à continuidade do trabalho.

01/10/00

➤ Roda Inicial

A partir da conversa final do último encontro fiz este planejamento, principalmente no que tange a seguir as regras na improvisação e na percepção do outro durante a pesquisa.

➤ Parte Prática

1. Parte Preparatória – Lian Gong

Massagem – Um pesquisador deitado sendo massageado, primeiramente nos braços e, depois nas pernas por dois pesquisadores.

2. Parte Técnica

Jogo dos bastões como no dia 20/08/00. Posteriormente sugestões de regras novas durante o jogo pelos colaboradores.

3. Improvisação

Sem regras iniciais, ao som de uma música, sugestões de regras ao longo da improvisação.

Obs: A pesquisa foi iniciada com propostas vindas de C6 que foram aos poucos sendo correspondidas por mim e muito pouco por C3, que sentado em uma cadeira, ficava observando. Num dado instante me surgiu a vontade de vender os olhos de C6 que ficou grande parte da improvisação de olhos vendados. Eu e C3 fomos desenvolvendo um certo prazer de assustar, empurrar e até mesmo agredir C6 que estava muito disponível para as situações que íamos criando ao longo da pesquisa. Acredito ter sido um momento muito importante para C6, que atingiu vários momentos poéticos na sua movimentação. Muitas vezes se mostrou muito agressivo e outras, muito fragilizado. Ao retirar a venda

de seus olhos, a intenção de se defender ficou ainda maior e construímos momentos de grande tensão e conflito.

4. Composição Coreográfica

Trabalho com a cena das faixas de “Labirintos da Memória”, com uma camiseta em vez da faixa e depois, sem camiseta, só com os braços para fazer a tensão.

➤ Roda Final

Depoimento dos pesquisadores sobre as partes do encontro.

Lian Gong

C3: “Legal, momento para você sair do corpo cotidiano, dar uma centrada. Os movimentos são muito definidos e dá um grau de concentração extracotidiana. Aos poucos fui aprendendo os movimentos, mas sei que não consigo acompanhar a fita sozinho”.

C6: “É um trabalho que começa a preparar nosso corpo, muitas vezes chegamos correndo e com a cabeça em outro lugar. A idéia de aquecimento é uma lógica esportiva, a arte deve partir para uma outra lógica. Se pensarmos numa energia crescente, provavelmente nos concentraremos. Tenho pensado também que o Lian Gong é uma cultura muito diferente da nossa, poderíamos começar com a capoeira, o maracatu que têm mais a ver com a gente. O Lian Gong é mais disciplinado, concentrado, é um caminho do jogo”.

Massagem

C6: “Este é o tipo de trabalho que não tenho feito, é um cuidado que eu deveria ter, mas não tenho. Qualquer ponto do meu corpo dói, está muito “estourado”. Meus movimentos sempre são muito agressivos e de alta intensidade. Este trabalho dá uma outra visão do meu corpo e é praticamente nulo no meu dia-a-dia. Foi ótimo para compensar a

pancadaria. O Lian Gong não tem esta ênfase pois sempre estou pensando nas partes do corpo e nas tensões desnecessárias”.

C3: “Já vejo por outro ponto, mais para o lado de tentar não conduzir o corpo. A massagem ajuda na sensibilização. Vamos fazendo um discurso de nossas limitações, soltando para descobrir novas limitações”.

C6: “Fiquei na dúvida de como deveria reagir: se pensava em outra coisa ou procurava perceber as partes do corpo”.

Jogo do Bastão

C3: “Senti dificuldade com os bastões. Gostei do estabelecimento de novas regras, cresceu muito o estado de jogo. Para mim, sempre há uma conotação estética na criação de regras e esta possibilidade de criar novas regras trouxe uma dinâmica diferente ao jogo. Os mesmos critérios do jogo são transferidos para a cena. Para mim, o jogo é profundamente estético. É a beleza e não a vitória. Como temos muitas dificuldades em relação aos conceitos, estes roubam o espaço da imaginação. Quando é cena, perde o espaço da imaginação. Como temos outro conceito de cena, de beleza e construção de história, as coisas ficam mais difíceis de acontecer”.

C6: “Em relação à estética do jogo, o grupo tende a levar para o virtuoso. Nós estamos aquém das nossas vontades. É virtuoso também, porque os lançamentos do bastão estavam ruins e mesmo assim estávamos pegando”.

C3: “O glamour é tudo para o ser humano. O jogar por prazer é menor”.

C6: “A dança tem uma outra tradição, o jogo que tem que estar na dança e no teatro é muito forte. A minha lógica é “no pain no game”. Acredito que daqui a 5 ou 10 anos vou adquirir uma outra energia. Sinto que a sala, por ser muito baixa, está limitando a nossa criação”.

Improvisação

C3: “Hoje houve jogo muito claro. Não tinha visto C6 tão disponível antes”.

C6: “Não sei se este tipo de trabalho é psicodrama, mas penso que pode parecer para quem estiver olhando. Vi-me diante dos meus infernos pessoais e achei esta experiência muito relevante para o meu processo individual de criação. Pude me ver um pouco de dentro”.

CAPÍTULO 4 – Discussão e Conclusão

• Discussão

“...tenho a intenção de contaminar a todos com a minha perplexidade diante do incomensurável fenômeno da Arte e suscitar novas explorações da linguagem do movimento, por mais improváveis que venham a ser os resultados imediatos, mas que tenham o mérito de abrir uma nova perspectiva para a Dança..” ¹⁴²

A Estrutura dos Laboratórios de Criação

A proposta de trabalho em Laboratórios de Criação em dança foi construída a partir da minha vivência, já mencionada no corpo deste trabalho. Desta vivência, elegi algumas práticas que deveriam ser estudadas e, algumas, reelaboradas para compor uma proposta que seria desenvolvida em etapas fechadas, mas com ampla possibilidade de relação entre cada uma. Isto é, cada laboratório, com começo, meio e fim, fazendo parte de um processo criativo no qual todos os Laboratórios vivenciados fossem fontes de construção.

Ao estudo e reelaboração prévia sobre as práticas já conhecidas, conciliei algumas idéias de práticas a serem investigadas e formalizei uma proposta a ser desenvolvida nos Laboratórios de Criação.

Ao ser vivenciada na prática, observei que a proposta se baseia na interação e na imprevisibilidade. Molduras construídas ao longo do processo criativo, possibilitaram a construção de um novo mundo re-

¹⁴² Robatto, op. cit., p.23.

virado, recolocado. Ao longo dos Laboratórios de Criação surgiu a necessidade de se ‘revirar’ os temas das improvisações formando regras essenciais para a fomentação da ação criativa.

A oportunidade de experimentar o ‘fazer artístico’ de diversas formas, fez com que os artistas pesquisadores deparassem com suas dificuldades de realização e concretização de uma idéia inicial. Sobre o conflito gerado pela distância entre intenção e realização, Duchamp diz que:

“No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.” ¹⁴³

Como o trabalho se deu com um grupo heterogêneo, as regras da pesquisa foram esclarecidas em vários momentos, para que os interesses ideológicos individuais não se confrontassem aos interesses da pesquisa, abrindo a possibilidade de se trabalhar dentro de uma proposta única e se chegar a um resultado condizente à proposta inicial de investigação.

1. A Roda Inicial

O suporte desta pesquisa é a proposta de interligação da teoria com a prática, confirmado pelos grandes avanços em termos de qualidade do

¹⁴³ Duchamp in Battoock, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva. 1975. p. 73.

trabalho, observados após discussões dos conceitos envolvidos no processo criativo, da concepção à realização.

Neste estudo, a dança pesquisada/desejada é campo de reflexão. Lócus onde a vida é exposta aos olhos dos espectadores, próprios atores do que está sendo mostrado, exigindo um rigor nos estudos da dança, da cena, do teatro e, mais especificamente, do drama, entendido como ação.

Nas rodas iniciais, o grupo de pesquisa verificou que os conceitos tradicionais em dança se mostravam insuficientes para esta perspectiva de pesquisa em dança e necessitavam ser revistos e refletidos com outros olhos. Existiram alguns pontos muito discutidos nas rodas iniciais, durante os Laboratórios de Criação que envolveram pares dicotômicos ou não, como por exemplo, intenção/realização, criação/palco, intérprete/personagem, palco/platéia, intérprete/espectador, entre muitos outros. Essas discussões se mostraram, ao longo de toda a pesquisa, primordiais para a elucidação das teorias e terminologias envolvidas na dança contemporânea, assim como a elucidação de pontos fundamentais.

Em relação à terminologia e à característica principal da Dança contemporânea, Robatto diz que:

“...o problema da terminologia na Dança Contemporânea é que, no momento em que se estabelecer um vocabulário específico para ela, de caráter permanente, provavelmente estará sendo estabelecido, concomitantemente, um SISTEMA correspondente. Isso poderá levar a Dança a uma estratificação de seus métodos de trabalho, e até de sua forma (estilo), tornando-a mais convencional. O que seria um

contra-senso ao espírito de liberdade de criação, característica principal da Dança Contemporânea.” ¹⁴⁴

Observamos que as questões fundamentais sobre a dança cênica, muitas vezes, são acompanhadas de culturas adquiridas no ‘fazer dança’, descompromissadas com os princípios da arte, o que dificulta o discernimento do que realmente se pretende ao pesquisar formalmente a dança. No espaço científico da Universidade, o artista se vê comprometido com as leis que regem as ciências e, também, com as infinitas leis que regem o mundo das artes, mas, por outro lado, não deve ser desprezado que o intuitivo faz parte do processo de construção da obra artística, embora existam regras claras para compô-la.

O momento da roda inicial foi, para mim, um dos mais importantes do Laboratório de Criação, pois nele que se formaram as expectativas para o trabalho e se revelou o grau de compromisso dos colaboradores em relação ao conteúdo a ser trabalhado. Observei que os assuntos nele abordados se tornaram mais envolventes, dependendo do grau de conhecimento do assunto apresentado pelos participantes.

As rodas iniciais dos primeiros laboratórios foram longas, durando em média 60 minutos, pela necessidade de se esclarecerem os objetivos dos Laboratórios, tornar conhecido o conteúdo principal da pesquisa e os conceitos nela envolvidos. Mais tarde, as rodas duraram em média 20 minutos e, no fim do processo, apenas 5 minutos. Acredito que o tempo mais adequado para este momento fica em torno de 20 minutos.

¹⁴⁴ Robatto, op. cit., p.29.

Na primeira roda, realizada no dia 16/04/00, os integrantes do grupo tiveram a oportunidade de ter contato com as idéias e expectativas de cada um. Todos tiveram oportunidade de se colocar diante da proposta por mim apresentada. Neste momento fiquei muito empolgada com o feedback de todos, pareceu claro que todos estavam envolvidos com a oportunidade de pesquisar a dança numa nova perspectiva de trabalho.

Muitas vezes, o conteúdo que seria desenvolvido na roda inicial foi elaborado a partir de dúvidas apresentadas nas rodas finais anteriores, facilitando o entendimento em relação à dança a ser trabalhada e ao processo criativo a ser desenvolvido.

O grande prejuízo desta parte do laboratório foi identificado após a ausência de alguns dos integrantes. Alguns deles trabalhavam como “free lancer” nas suas áreas de atuação e houve coincidência de horários, além de outros fatores de cunho pessoal. É notório que os freqüentadores mais assíduos dos encontros assimilaram de forma mais produtiva os conteúdos trabalhados e fizeram melhores relações entre o que foi exposto-discutido e a parte prática. Outra questão importante foi identificada em relação aos integrantes que estavam desenvolvendo outros tipos de pesquisa. Estes eram sempre mais comprometidos e traziam questões importantíssimas para as pesquisas, constituindo, assim, um importante locus de discussão.

2. Parte Inicial/Preparatória

□ GERA

Apesar das possibilidades de trabalho nos âmbitos pré-dramatúrgicos e dramatúrgicos do GERA, nesta metodologia de processo criativo

proposta, a sua inserção se pautou nos objetivos já citados anteriormente, os quais serão discutidos a seguir.

O seu objetivo de propiciar alto nível de concentração foi atingido nos laboratórios em que este fez parte, durante os quais observei, na grande maioria dos colaboradores, um alto grau de investigação das matrizes e da sua compreensão física, o que favoreceu o trabalho de formação do corpo cênico a ser requisitado posteriormente.

Posso dizer que a instauração do trabalho físico expressivo atingiu seu grau básico, pois os Laboratórios de Criação foram realizados num período curto de tempo, o que não tornou viável o seu aprofundamento.

Observei que ao trabalhar com o GERA, tanto quem orienta, quanto quem pesquisa pode observar as dificuldades com os trabalhos articulares, facilitando e agilizando o processo de busca do ‘como fazer’ pela qualidade dos movimentos, o que certamente levará a um melhor desempenho destes e de outros movimentos. A procura do entendimento dos movimentos através da própria ação decorre na maturação do processo de descoberta dos princípios dos movimentos, resultando numa investigação ‘para a técnica’ e ‘não pela técnica’.

Com a possibilidade de trabalhar o GERA, abrimos espaço para, além de muitos outros estudos, o estudo do excesso de força utilizada na realização do movimento, o que requisita uma utilização demasiada de energia, muitas vezes desnecessária. Esta investigação proporciona a descoberta da importância do direcionamento correto dos movimentos, que desenvolve uma qualidade precisa a estes.

Nos relatos dos colaboradores, a descoberta das transições dos movimentos se mostrou um ponto importante e, como isso, inicialmente fora desconsiderado, tornou-se relevante no decorrer das vivências do GERA. A prática foi proporcionando entendimentos individuais do movimento, abrindo várias possibilidades de investigação através das matrizes ¹⁴⁵. Alguns pesquisadores acharam que à medida que se conheciam as matrizes, tudo ficava mais fácil, outros, acreditaram que sempre seria difícil. Neste ponto, considero que existe uma relação com o momento de cada pesquisador em particular e de como cada um interpreta física e intelectualmente o que está sendo trabalhado.

O campo de pesquisa propiciado pelo GERA é muito amplo, abrindo possibilidades de encontrar sempre novas maneiras de executar as matrizes e utilizá-las na conscientização corporal.

□ **Lian Gong**

Como já foi citado, os objetivos da utilização do Lian Gong nos Laboratórios de Criação foram:

- instaurar trabalho físico;
- propiciar alto nível de concentração;
- trabalhar a respiração circular e a percepção sensorial;
- identificar as partes do corpo que poderiam estar machucadas de outros trabalhos.

Na possibilidade de trabalhar com grupos heterogêneos formados de colaboradores de áreas diversas, vejo, a partir dos seus relatos, que tanto o GERA quanto o Lian Gong possibilitam uma avaliação corporal,

¹⁴⁵ Ver Anexo I.

identificando o estado em que o corpo se encontra, preparando-o ao mesmo tempo para a parte prática do Laboratório de Criação.

Através dos relatos, ficou evidente que os pesquisadores trabalharam o Lian Gong como uma seqüência de preparação e concentração. Segundo um dos pesquisadores, um momento de “sair do corpo cotidiano, dar uma centrada. Os movimentos são muito definidos e dão um grau de concentração extracotidiana.” ¹⁴⁶. Para outro, “é um trabalho que começa a preparar nosso corpo, pois muitas vezes chegamos correndo e com a cabeça em outro lugar. A idéia de aquecimento é uma lógica esportiva, a arte deve partir para uma outra lógica. Se pensarmos numa energia crescente provavelmente nos concentraremos” ¹⁴⁷.

Certamente o Lian Gong abrange, além dos exercícios por ele propostos, uma filosofia de vida muito diferente da Ocidental, que esta proposta metodológica não tem como ponto primordial abranger. Longe de estar sendo proposto como um “*treinamento de uma cultura física*” ¹⁴⁸, nesta pesquisa, o Lian Gong é proposto como um *lôcus* de “*cultivo da mente e o treinamento da força interior do organismo humano*” ¹⁴⁹, e de possibilidade de se encontrar no espaço da pesquisa e “*...entrar em sintonia com as vibrações da natureza...*” ¹⁵⁰.

Penso que se a freqüência dos Laboratórios pudesse ter sido aumentada, o aprofundamento, tanto do GERA, quanto do Lian Gong, em termos das suas filosofias envolvidas, proporcionaria um aceleração no processo de descoberta do corpo e de suas possibilidades de

¹⁴⁶ Relato de um pesquisador no Laboratório de Criação do dia 01/10/00 registrado no Anexo 4.

¹⁴⁷ Relato de um pesquisador no Laboratório de Criação do dia 01/10/00 registrado no Anexo 4.

¹⁴⁸ Da Silva, op. cit., p.26.

¹⁴⁹ Ibid, p.26.

¹⁵⁰ Huang in Da Silva, op. cit., p.26.

transcendência, além da abertura de mais um campo de discussão válido para o estudo do dançarino autor.

3. Parte Técnica

Como foi dito anteriormente, a parte técnica dos Laboratórios de Criação abrangeu estudos práticos através de trabalhos com a releitura da Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy, investigação com jogos e utilização dos conceitos labanianos.

Inicialmente tinha definido trabalhar apenas com a releitura da Proposta em Dança Contemporânea de Françoise Dupuy, mas ao longo da vivência dos laboratórios, observei que era necessário trabalhar o corpo do dançarino autor na perspectiva do jogador, pela necessidade de lidar com a imprevisibilidade na improvisação. Do mesmo modo, compreendi que o estudo técnico do movimento segundo as orientações espaciais de Laban seria fundamental para o trabalho.

Nesta parte do Laboratório, observei a necessidade de trabalhar os conceitos propostos com mais consciência e experimentá-los com maior clareza para, posteriormente, poder lançar-se à improvisação. Um estudo centrado na mecânica dos movimentos e na possibilidade de melhorar a sua qualidade e as suas transições. Mais dirigidas para a questão do ‘como fazer’, as experimentações devem visar ao estudo dos limites e possibilidades corporais.

Dentre os trabalhos desenvolvidos, o que se mostrou mais eficiente e esclarecedor foi o de resistência/tensão com faixas. A identificação de diversas qualidades de movimento no corpo é simples e eficaz nesta

experiência. As faixas sempre me surpreendem na sua gama de possibilidades de movimentos e estudo da mecânica do movimento.

Alguns colaboradores relataram que o estudo técnico os instigou a pesquisar a mecânica do movimento no seu lócus de pesquisa e passaram a compreender que os princípios dos movimentos, ao serem esclarecidos, possibilitam uma ponte que leva a uma execução mais eficiente do movimento. Falaram que, através da conscientização dos fatores que circundam o movimento, descobre-se uma gama infinita de possibilidades de criação, aumentando consideravelmente o vocabulário corporal.

Os colaboradores ficaram muito empolgados com as propostas dos jogos e descobriram um corpo mais ativo e menos preocupado na exibição de movimentos virtuosos. Surgiu uma preocupação e um engajamento maior com as regras e os limites, o que ajudou muito no esclarecimento da necessidade de manter as regras nas improvisações. Além disso, o jogo trabalhou a formação de grupo e trouxe à tona a necessidade de cumplicidade no jogo.

Em grande parte, as regras do jogo podem ser redimensionadas para a criação em dança, mais especificamente a dança criativa proposta no corpo deste trabalho. Ao explicar o que é jogo arcaico, Lopes fala que esse jogo de regras universal é *“apropriado para a compreensão dos códigos comuns entre os seres humanos, aqui também considerados como linguagem em si mesma que permite a desmontagem de seus signos para reelaboração artística”* ¹⁵¹. E esta reelaboração artística é facilmente conseguida-

¹⁵¹ Lopes, op. cit., p.7.

percebida ao longo da pesquisa com a utilização desta abordagem de Joana Lopes.

O estudo do jogo e dos seus valores é, sem dúvida alguma, um locus de discussão para a dança, principalmente, quando se têm claras as regras e os limites desse jogo. A descoberta da utilização prática do jogo como instrumento facilitador para o desenvolvimento do potencial criativo do dançarino autor, revelou um espaço muito importante para a aquisição de técnicas refinadas para a dança construída através de um processo criativo pautado na relação entre o dançarino-autor, os elementos cênicos e os elementos da dança.

4. Improvisação

Nesta pesquisa, esta é a parte fundamental dos Laboratórios de Criação, é o locus de criação através da relação do dançarino autor com os elementos cênicos e os elementos da dança.

A criação neste processo é fundamentada através de um estudo prévio sobre quais regras deverão ser seguidas durante a improvisação, às quais estão embutidos os elementos cênicos e os elementos da dança a serem trabalhados. Estas regras funcionam como nos jogos arcaicos, nos quais os limites são por elas impostos. A meu modo de ver, estes limites funcionam como ferramentas para abrir a imaginação em relação ao que vai ser investigado.

Ao acompanhar as improvisações, notei que se essas regras, esses limites, não são respeitados, a improvisação parte para um caminho de catarse ou locus de demonstrações de habilidades corporais, que não é

propósito desta abordagem, fugindo da proposta de se construir um personagem através das relações que se sucedem a partir das regras estipuladas. Para Hauser

*“...Não há inspiração sem vestígios de uma organização prévia, nem organização artística sem momentos de inspiração incontroláveis e inexplicáveis. A descrição do processo como uma apropriação de material, tentada primeiro através de uma abordagem inconsciente, e em seguida revista e melhorada por uma manipulação consciente, é inteiramente falsa...”*¹⁵²

Com o decorrer das experimentações, inicialmente individuais e depois em grupo, observei que a interação com outros pesquisadores é, também, um fator relevante nesta proposta de processo criativo. Em “Emília: uma Criação Simbólica” já havia detectado o fato de que ao me relacionar com outras personagens, conseguia esclarecer muito da minha personagem e isto enriquecia o processo criativo como um todo. Na experimentação da proposta desta pesquisa, em grupo, observei o mesmo resultado, podendo dizer que a pesquisa passa a ser ampliada com a inclusão das relações entre os dançarinos autores.

A utilização dos elementos cênicos e dos elementos da dança como suporte de criação do dançarino autor, leva a resultados surpreendentes e expressivos como na proposta desenvolvida no dia 30/07/00. Dois dos pesquisadores construíram personagens com perfis muito definidos, a partir da maquiagem, do figurino e, um deles, de um adereço que o auxiliou na aproximação com a outra personagem. Ao apreciar a improvisação do casal de pesquisadores, me envolvi num romance espetacular, muitas vezes fomentado por problemas da vida cotidiana de

¹⁵² Hauser, Arnold. **Teorias da Arte**. Brasil: Livraria Martins Fontes. s/d. p. 106.

um casal, como o ciúme, a cumplicidade, a traição, que foram abordados com a participação dos outros pesquisadores.

Como nesta, em muitas outras improvisações, surgiram conflitos possibilitadores de construções metafóricas e situações dramáticas¹⁵³. Como bem disse um dos pesquisadores em um relato, os elementos cênicos quando trabalhados como objetos têm uma história e isto chama muito a atenção de quem está assistindo. Elementos cênicos como o figurino e a maquiagem, muitas vezes, serviram de facilitadores do processo criativo. Para Dos Santos, o figurino “*ajuda dar o elemento de cor, estética, enfatizando a movimentação e o gestual na dança, como se fossem extensões dos movimentos*”¹⁵⁴. Nos laboratórios em que o figurino foi tratado como ponto inicial de pesquisa, muito do que foi construído em movimentos partiu exatamente dessa extensão mencionada.

Posso dizer que o tempo da improvisação deve ser estudado e ampliado, se necessário, para estimular a maturação do que está sendo descoberto e para que não se perca o fio condutor que surge na própria investigação. Mostrou-se natural, que o processo inicialmente seja investigado com poucos movimentos, e que, para muitos, o resultado destas investigações não seja dança. Ao longo da investigação, os movimentos tendem a surgir e se tornar mais elaborados, mas isso leva tempo e “know-how” para acontecer.

Nesse tipo de improvisação é notório que o jogo sempre surja de alguma forma, e observei que se os dançarinos autores são bons “jogadores”, ou têm boa percepção do que está acontecendo e não deixam escapar as

¹⁵³ No livro Anatomia do Drama situação dramática é definida como: “(...) forma particular de tensão inter-humana e microcósmica do momento cênico. As ‘situações’ são indispensáveis à obra teatral”. p.35.

¹⁵⁴ Dos Santos, Inacyra Falcão, op. cit., p.43.

oportunidades e propostas que surjam ao longo da pesquisa, maiores são as possibilidades de resultados ricos e instigantes.

Outro fato importante observado, é que a participação neste tipo de processo requer muita criatividade, percepção e habilidade corporal para sustentar níveis mais complexos de propostas e interações, dando oportunidade a seus participantes de desenvolver essas potencialidades. Posso dizer que, como em outros estilos de dança ou mesmo no teatro, se os pesquisadores não estiverem atentos às regras da improvisação e, também, às regras do ‘fazer artístico’, os movimentos podem resultar em movimentos sem significado algum.

A manutenção das regras durante a improvisação é fundamental para que o processo criativo tenha bons resultados. No início dos laboratórios um dos pesquisadores tendia a se liberar das regras das improvisações e se deixar levar por qualquer outro estímulo. Em sua fala, declarou que tinha necessidade de, em certos momentos, soltar-se das amarras para improvisar, para ver no que iria resultar. Tentei esclarecer naquele momento, que este tipo de atitude seria mais compatível com outros processos criativos baseados em improvisação que tivessem tal procedimento como regra pré-estabelecida e que, a minha proposta necessitaria do momento de criação consciente, do diálogo corpo, alma e espírito¹⁵⁵, da conexão entre as hierarquias sapiente, forte e sacra do pensamento delsartiano¹⁵⁶. Esta “*Lei Trinitária de Delsarte reúne o corpo, alma e espírito em um só corpo indivisível, aquele do homem total (...) este reconhecimento leva a dança cênica a entrar em território arejado, religa a dança ao teatro...*”¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Lei da Trindade de Françoise Delsarte.

¹⁵⁶ Sobre o pensamento delsartiano consultar Randi, 1993.

¹⁵⁷ Lopes, op.cit., p.12.

Na improvisação proposta no dia 20/08/00, registrada em vídeo, o grupo partiu para o caos e, pela primeira vez nesse trabalho, deparei com uma pesquisa catártica, se assim posso dizer. A cenografia foi destruída, as regras não foram mantidas e, muitas vezes, os pesquisadores se agrediram. Os pesquisadores, no depoimento final, em sua grande maioria, não sabiam o motivo pelo qual a investigação partiu para uma total confusão. Para alguns, tinha sido ótimo, engraçado, rico; já para outros, a experiência foi chata, confusa e entediante. Como orientadora do trabalho, ao ver as regras se perderem e alguns pesquisadores imporem algumas novas regras “perigosas” para a proposta sugerida, resolvi recuar e deixar o grupo resolver o conflito cenicamente. De fora, presenciei movimentos e conflitos espaciais riquíssimos, importantes para o reconhecimento do dançarino autor como sujeito capaz de solucionar criativamente o imprevisível da cena.

No dia 27/08/00, os pesquisadores tiveram a oportunidade de ver em vídeo a improvisação e ficaram muito entusiasmados com o resultado. Disseram que muita coisa foi dita nas entrelinhas de pequenas “cenas” e que, esteticamente, aquele caos revelava uma poesia do momento do grupo. Neste caso, afirmamos literalmente que *“el desorden es esencial para la <creación>, en tanto que ésta se define por un cierto <orden>”*¹⁵⁸. Ordem do que se deseja falar através da transcendência dos movimentos.

Durante essa improvisação, propus que dois dos pesquisadores lessem trechos de dois livros levados por acaso, um deles “A Anatomia do Drama”. Naquele caos, trechos deste livro pareciam críticas ao que estava acontecendo, abrindo-me, no posto de espectadora, uma gama

¹⁵⁸ Valery, 1990, p.203.

imensa de reflexão sobre a cena. Apesar do excesso de informações, propostas interessantes e profundas surgiram, confirmando a solidez desta proposta de trabalho criativo em dança.

Como observadora, devo dizer que alguns fatores influenciam diretamente no resultado das improvisações, entre eles:

- a relação empática entre o colaborador e a proposta de pesquisa;
- o momento emocional dos colaboradores;
- a habilidade física dos colaboradores;
- a disponibilidade e/ou credibilidade dos colaboradores para investigar a proposta sugerida.

Tanto nos meus processos criativos individuais, como nesses laboratórios desenvolvidos com o grupo, verifiquei que as transições entre os movimentos são um ponto chave para o sucesso do resultado cênico a ser obtido. Ao investigar as propostas sugeridas, as idéias surgiram nas formas consciente e inconsciente e, em vários momentos, as transições entre os movimentos surgidos não mantiveram a qualidade do que estava sendo feito além de, na transposição das idéias para uma composição coreográfica, essas mesmas transições dificultarem a sua montagem.

Na prática constante do processo, esta dificuldade começou a ser diluída a partir da aquisição de suporte para trabalhá-la dentro da improvisação. Desta forma, a qualidade das transições, penso eu, fazem parte de um estágio mais elevado desta proposta, que necessita um maior conhecimento e uma maior vivência prática.

Algo muito relevante nos resultados das improvisações é a utilização do espaço. O resultado espacial, na maioria das vezes, remete a várias situações observadas no cotidiano, dando um tratamento especial à cena. Ao olhar, uma pessoa pode se identificar com a movimentação através do seu tratamento espacial, possibilitando relações com o seu cotidiano. Posso dizer que *“...O espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado.”*¹⁵⁹. Segundo Eco, *“...Há um elemento de ambigüidade em cada imagem poética genuína. (...) Um símile e uma metáfora podem, portanto, ser inteiramente desprovidos de sentido sob um ponto de vista lógico, e contudo completamente satisfatórios e compreensíveis em si próprios como composição poética...”*¹⁶⁰

Algumas imagens construídas ao longo da investigação são inicialmente desprovidas de sentido, mas grandes possibilitadoras de metáforas. No caso desta pesquisa, alguns resultados das propostas de improvisações geraram diversos conflitos, entre os quais muitos eram distantes da realidade dos pesquisadores, mas apresentavam questões sobre a humanidade.

“Encenando o conhecido e o desconhecido, o que tem sentido e o que é absurdo, aceitação e rejeição da visão do espectador, a arte oferece uma metáfora poderosa e viva de nossa relação básica com o mundo. Ela recria o mistério primeiro que se afasta do pensamento racional e é acessível somente por meio da poesia...”

161

“Quando o conhecido e o desconhecido, certo e incerto, definido e indefinido se agregam e congregam, a mente se solta. Isso é o

¹⁵⁹ Tuan, s/d, p.151.

¹⁶⁰ Eco, op. cit, p.118.

¹⁶¹ Domingues, op. cit. p.290.

*indefinível: algo está acontecendo aqui, e eu não sei exatamente o que é, mas eu sei que em outro nível tudo se encaixa. Eu não preciso entender isso inteiramente, eu não preciso saber exatamente o que é, eu posso simplesmente deixar acontecer comigo.....”*¹⁶²

Das criações metafóricas e das situações criadas, observei a importância de se conhecer melhor o homem contemporâneo, pois é dele que se fala em cena.

*“...No es posible entender el arte de un determinado momento histórico sin entender la visión que el hombre tiene de sí mismo y de su relación con el mundo en el momento en cuestión(...) El hombre desea distintas cosas en sitios e momentos diferentes; el hombre se ve a sí mismo – en el universo – de distintas maneras en momentos y lugares diferentes: ello se refleja en su arte (...) Cada sociedad, en cada época, propone como objeto del arte y la ciencia ciertos temas que coinciden con aquellas reflexiones e inquietudes que, en ese momento y en esa sociedad concreta, han penetrado más profundamente y gozan de aceptación universal. Estos intereses capitales de cada cultura impulsan y orientan el arte y la ciencia en busca de ingenios para humanizar, manipular y controlar esos temas candentes”*¹⁶³.

5. Composição Coreográfica

Nesta parte dos laboratórios, as composições coreográficas foram apresentadas em várias possibilidades. Pedacos de improvisações de alguns pesquisadores foram mostrados a outros; composições foram

¹⁶² Ibid., p.291.

¹⁶³ Racionero, Luis. **El Arte de Escribir**. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S. A. 1995. p.20.

construídas como improvisações pontuadas, isto é, algumas marcações fixas e movimentação improvisada, além das composições fechadas com frases de movimento pesquisadas a partir da improvisação.

Esta diversidade de possibilidades de composição foi essencial para a fase de compreensão da proposta do processo criativo exposto.

Ao longo dos laboratórios, notei que quando os pesquisadores não se mantiveram dentro da proposta trabalhada na parte da improvisação, que é intenção da pesquisa, ocorreram movimentos sem controle e fora do tema central emerso da investigação. Na busca de novas propostas ou por desatenção, os pesquisadores perderam a noção global do que estava sendo montado e o resultado não foi condizente com a pesquisa realizada. Dessa forma, outro fator importante para que a proposta chegasse a um resultado artístico coerente com esta pesquisa, era a fidelidade com a proposta inicial, sempre ter em mente o que estava sendo trabalhado.

As composições coreográficas provindas das improvisações baseadas nas relações entre o dançarino autor e os elementos da dança e os elementos cênicos, possibilitam a construção de uma cena representativa de um *zeitgeist*¹⁶⁴ (espírito de época) contemporâneo. Confirmando que “...el arte es capaz de caracterizar y representar una <época> determinada mejor que cualquier outro fenómeno social.”¹⁶⁵. Quando encontramos um novo significado do conflito que surge numa

¹⁶⁴ Este conceito é mencionado na ementa da disciplina “A Cena Contemporânea – Narrativas, Suportes e Questões da Espetacularidade” sob orientação do Prof. Dr. Renato Cohen no 2º semestre de 1998 e no livro *Work in Progress* do mesmo Professor.

¹⁶⁵ Mukarovsky. *Arte y Semiología*. Madrid: Alberto Corazon Editor. 1971. p.31.

improvisação nos vemos diante da transcendência que é possível através da dança, e isto é mágico e ao mesmo tempo muito real.

Nesta proposta de processo criativo, as composições coreográficas podem ser vistas como molduras que apresentam o estado dinâmico em que se encontram as pesquisas. Pode ser trabalhada para a cena como uma “Obra Aberta” em que o imprevisível é assimilado. Esta moldura quando identificada como uma obra de arte a ser aprofundada passa a ser um “esqueleto” que deverá ser complementado com a continuidade da pesquisa através de outros Laboratórios de Criação.

6. Apresentação

“La satisfacción que se obtiene al contemplar la nueva síntesis conseguida per el acto creativo es de tipo intelectual, emotivo o una mezcla de ambos (...) En el acto creativo, tanto la mente como los sentidos gozan al contemplar las nuevas relaciones establecidas: es el placer de la unificación, el gozo de fundir la diversidad en la unidad, de contemplar la analogía profunda y armónica de cosas superficialmente dispares.”¹⁶⁶

“Toda obra de arte necessita de observadores competentes para consumir a realização e para emergir das sombras obscuras da potencialidade. Onde não há tais observadores a obra permanece despercebida ou mal compreendida: em um sentido muito verdadeiro ela não se torna real. E isto não é inteiramente questão de gosto, temperamento e educação individuais; depende também de condições históricas, sociais e ambientais...”¹⁶⁷

¹⁶⁶ Racionero, op. cit., p. 27.

¹⁶⁷ Osborne, op. cit., p.189.

Nesta parte dos Laboratórios, em muitos casos, pode-se notar que o pesquisador valoriza mais uns pontos do que outros e até desconsidera parte do que foi proposto como regra. À medida que se vai amadurecendo neste processo criativo, nota-se que os pesquisadores conseguem se manter e se direcionar através das regras pré-estipuladas, o que leva a uma composição coreográfica mais clara.

Ao apreciar o trabalho do outro, penso ser possível avaliar o próprio processo criativo e crescer nesta fruição. Observamos o estado de dança, ou estado de jogo, dos outros pesquisadores tendendo ao discernimento entre um processo frágil e um processo mais aprofundado nas investigações.

Ao observar várias apresentações provenientes das investigações pautadas nas relações entre o dançarino autor e os elementos cênicos e os elementos da dança, pude constatar a diversidade e riqueza dos resultados, que têm como ponto comum um alto grau de expressividade. Como exemplo, posso citar a improvisação do dia 06/08/00 que foi construída a partir da elaboração e execução da maquiagem, do figurino e da cenografia, pelos participantes.

Nesta improvisação, todos, em conjunto, puderam criar o figurino e a maquiagem, desmontando tudo o que tivesse sido pré-construído individualmente. Uma das participantes escolheu um vestido muito glamuroso, que foi modificado pelos outros num sentido inverso do glamour, o mesmo acontecendo com a maquiagem. Ao se olhar no espelho, a pesquisadora disse ter ficado apavorada com a feição de velha com que se encontrava. E este sentimento transpareceu ao longo da improvisação na forma de um conflito muito conhecido pela

humanidade: a não aceitação da perda da beleza jovial. Ela iniciou a improvisação de costas e por muito tempo ficou nesta condição, quando não pôde se manter assim, cobriu seu rosto com um véu.

A probabilidade da formação de uma relação de empatia entre o ser que assiste e o ser que atua é grande, pois o que é mostrado na cena faz parte dos conflitos da humanidade ou se transforma em metáforas possibilitadas pelas fantasias de cada fruidor da obra. Posso dizer que o ato criador passa a ser uma ação conjunta entre o ser que apresenta e o ser que frui, uma ação que completa a obra de arte. “...o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” ¹⁶⁸

Nesse momento dos laboratórios, procurei sempre fazer uma avaliação de como estava caminhando a pesquisa, e muito dos laboratórios foi redimensionado a partir da apreciação dos trabalhos apresentados. Fiquei muito surpresa com os resultados, me empolgando bastante para continuar a pesquisar com este grupo. A falta de uma técnica corporal específica e trabalhada de alguns pesquisadores, muitas vezes prejudicou a performance, enfraquecendo bastante o resultado cênico. Por outro lado, a técnica corporal demasiada, no caso de alguns pesquisadores, dificultou aprofundar na investigação da personagem e do tema, ressaltando o trabalho de movimentos virtuosos sem significado.

Não podemos desconsiderar, também, que na sua grande maioria, “o artista cria de acordo com o seu intuito, seus interesses ideológicos e expressa

¹⁶⁸ Duchamp in Battcock, op. cit. , p.74.

através de uma linguagem combinada, recriada, elaborada, transformando elementos com o objetivo de comunicar um produto. Estabelece relações entre o seu universo e o público...” ¹⁶⁹.

Muitas vezes, o feedback provindo das gravações em vídeo surpreenderam os pesquisadores que comentaram sobre a distância entre ‘o fazer’ e ‘o fruir’ a cena investigada. Notei no relato dos pesquisadores, que ‘o fazer’ muitas vezes aconteceu com estranhamento e ‘o fruir’ se deu cheio de reflexões e identificações, levando-me a considerar a questão da construção metafórica inconsciente dos novos pesquisadores dessa cultura da dança emergente. Este estudo levou a uma nova poética do movimento, além de questionar o papel do fruidor do espetáculo, muito debatido nas questões da Arte Contemporânea.

Fazendo um levantamento de tudo o que foi criado através das propostas de relações entre os elementos cênicos e os elementos da dança e, porque não, da relação entre os dançarinos autores na pesquisa, vejo que o mais denso é o que percebemos através da imagem criada. Da relação de fruição estabelecida, nos aproximamos do nosso mundo e nos identificamos.

7. Roda Final

Acredito que todo trabalho em grupo deve ser fechado numa roda em que é possível falar sobre tudo o que esteja envolvido na pesquisa, de modo geral ou, mais especificamente, do que foi trabalhado no dia. Isto se faz necessário para cada pesquisador refletir sobre o seu próprio

¹⁶⁹ Dos Santos, Inacyra Falcão, op. cit., p.55.

trabalho e, ao mesmo tempo, para que o grupo avalie o processo no qual está inserido.

Construímos muitas discussões essenciais para os temas abordados, o que ajudou muito à construção do corpo deste trabalho.

• Conclusão

“A todo instante sinto que há vários, senão muitos outros em mim, se bem que nenhum deles seja o tal outro que costuma dizer coisas repetidas por outros.

Também não ignoro que outros me acham o outro, que em qualquer lugar, situação ou momento sou sempre o outro dos outros, e o serei sempre, inapelavelmente.” ¹⁷⁰

Essa questão de ser o outro aponta, de certa maneira, a abrangência das possibilidades de situações criadas pela dança contemporânea, neste trabalho especificamente, as quais revelam o dançarino autor como ele próprio e, também, como muitos outros.

Embora nesta pesquisa, a intenção fosse investigar um processo criativo baseado na relação do dançarino autor com os elementos cênicos e os elementos da dança que propiciasse a construção de uma Obra de Arte como uma moldura a ser apresentada em cena, muito mais foi descoberto, como por exemplo, a possibilidade de interferir nos conflitos das relações humanas em cena. De certa forma, disponibilizando o corpo do dançarino autor para abordar conflitos de outro e, porque não, de outros.

Ao longo dos Laboratórios de Criação, as possibilidades de reflexão sobre o mundo e o homem foram surgindo e a proposta de trabalho nesse locus de pesquisa da prática da dança se revelou densa na área de formação de personagens e abordagem de temas relacionados com o ser e a vida. Foi revelada uma dança que fala de coisas da vida, sobre os

¹⁷⁰ Carlos Drumond de Andrade in Lopes, op. cit, p.57.

sentimentos internos. Isso confirma a seguinte fala de Cohen : *“O artista é antes de mais nada um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo mas não conseguem materializar em discurso ou obra.*¹⁷¹.

No universo da pluralidade contemporânea, a dança foi pesquisada neste trabalho aquém de um estilo, puramente baseada nos seus próprios princípios e fundamentos. Ao se colocar a proposta em investigação, a dança surgiu das relações entre os movimentos e as memórias e/ou personalidades envolvidas neles, resultando na dramaticidade da dança, na emersão do conflito interior, no surgimento da personagem.

A partir do que foi discutido anteriormente, a proposta se mostrou eficaz em relação ao seu objetivo principal de fomentar o processo de construção do dançarino autor, através da relação com os elementos envolvidos na dança cênica.

Alguns dos conceitos ligados ao pluralismo observado na arte contemporânea, como as relações multimidiáticas ou os modos de ver/sentir o corpo e a questão da percepção alterada, nos apontam a urgência de estarmos sempre atentos ao momento de criação e ao fato de que o artista ficou mais próximo da sociedade.

Com os estudos propiciados pelo Mestrado em Artes, observei nas artes cênicas contemporâneas as alterações na maneira como o artista utiliza o seu corpo, sua interação na relação espaço-tempo e a sua ligação com o público, possibilitando este estudo em dança na visão contemporânea.

¹⁷¹ Cohen, 1989, p.87.

Reconheci a relação dialética que pode ser desenvolvida pela dança, tanto em nível do prazer quanto em nível da elaboração temática, e a possibilidade de trabalhar a dança dentro de uma visão da Obra Aberta de Eco ou na visão de Cohen, que a considera como uma transmídia.

Reconheço que hoje, espetáculo de dança é pluralismo nas várias formas de ver e perceber o mundo. Cada artista partindo da sua experiência em conjunto com a experiência coletiva, utilizando os meios tecnológicos, a tradição, as apropriações e suas possibilidades de desenvolver uma linguagem adequada para se expressar e assegurar a autonomia da arte.

A vivência desta pesquisa me revelou movimentos resultantes de um processo aberto às inquietudes humanas, que facilitou a concretização do objetivo inicial de abordar as possibilidades da criação em dança com ênfase no processo criativo, investigando as várias maneiras de concretizar as fantasias do artista, ou seja, tornar real em movimentos corporais poéticos, algo trazido do imaginário.

Como foi dito anteriormente, enxergo esta dança surgida da proposta em Laboratórios de Criação numa transitoriedade nascida do espírito de época, o *Zeitgeist*, na qual a natureza da dança é colocada em questão por seus apaixonados, envolvidos por sentimentos, sensações e racionalidades provindos do corpo, da mente e da alma, sedentos da transcendência da palavra.

Numa turbulência de idéias, foi possível surgir um processo criativo, no qual se procura algo que simplesmente revele a essência e a magia da dança. Algo mágico e dilacerante, que possibilite tornar público o mistério e, ao mesmo tempo, revelá-lo. Transformar a arte formada por

movimentos num lócus onde a presença do ser integral seja a própria essência do que se deseja revelar.

Descrever o modo pelo qual esta pesquisa foi realizada foi confeccionar uma colcha de retalhos, que pronta se tornou uma peça única pelo seu processo artesanal e pessoal. Foi revelar um mundo da dança como o mundo fenomenológico citado por Merleau-Ponty¹⁷².

Na pesquisa foi encontrada uma metodologia de criação para o dançarino autor que não representa, mas apresenta um resultado de estudos desenvolvidos no processo. Posso concluir que esta descoberta de uma metodologia de criação pautada na pesquisa do que os elementos cênicos e elementos da dança podem fomentar no artista, através do movimento, sugere respostas a muitas angústias desenvolvidas por toda a minha vida de paixão pela dança.

Com a convalidação da proposta de trabalho em Laboratórios de Criação surgiram outros pontos que deverão ser pesquisados, numa próxima oportunidade, no que tange às dificuldades de manter ou criar novos conflitos na cena com o término dos Laboratórios. A busca é cessada a partir do momento em que se “fecha” uma cena, na qual acaba se desconsiderando que *“no processo criativo a concepção do movimento e sua expressão resultam de uma constante busca, de uma rigorosa investigação sobre o que este quer explorar...”*¹⁷³. Isto faz com que alguns pontos sejam

¹⁷² “...O mundo fenomenológico é, não o do ser puro, mas o sentido que transcende a intersecção de minhas experiências e a intersecção de minhas experiências com as do outro, pela engrenagem de uma sobre as outras, ele é pois inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que fazem sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (...) O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser preliminar, mas o fundamento do ser, a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas como a arte, ela é a realização de uma verdade...” . Merleau-Ponty, op. cit, p.17.

¹⁷³ Dos Santos, op. cit, p.58.

analisados, como a maturidade artística dos intérpretes neste tipo de processo, o nível de entendimento e compreensão da proposta, mesclado ao interesse de ceder-se à proposta, abrindo mão de interesses individuais.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Arnaldo...[et al.]. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. 274p.
- APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva**. Lisboa: Arcádia, s/d. Pp 1-216.
- BATTOOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. PP. 71-74.
- BLAU, Herbert. **The Surpassing Body**. The Drama Review 35, nº 2 (T130), 1991.
- CAMARGO, R. G. **A Sonoplastia no Teatro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Palas, 1992. pp. 3-36.
- DA SILVA, Eusébio Lobo. **Método de Ensino Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrado no Aluno**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas, 1993. pp. 157.
- DANTAS, Mônica. **Dança: O Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- DOMINGUES, Diana (org.). **A Arte do Século XXI: A Humanização das Tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP. s/d.
- DOS SANTOS, Descorêdes M. e DOS SANTOS, Juana Elbein. **Cultura Nagô no Brasil – Memória e Continuidade**. Revista USP. Dossiê Brasil/África, (CCS) da USP. Número 18.1993. pp.42-51
- DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação** Tese de Doutorado. FEUSP. São Paulo, 1996. pp. 220.

- DOS SANTOS, Juana Elbein. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986. pp. 1-129.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1976. Pp. 1-288.
- ESSLIN, Marin. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem Palavras**. São Paulo: Editora Ática, 4ª Ed., 1997.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Pp. 188.
- GOMES, Márion Strecker. **Pignatari**. São Paulo: Cadernos de Arte São Paulo, nº 16, 1981.
- GUINSBURG, Jacob. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Col. Debates, Ed. Perspectiva, 1979.
- HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.
- HAUSER, Arnold. **Teorias da Arte**. Tradução: F.E.G. Quintanilha. Brasil: Livraria Martins Fontes, s/d. Pp55-134.
- KNELLER, G. F. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo: IBRASA, 1973.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978. Pp268.
- LEE, Maria Lúcia. **Lian Gong em 18 Terapias**. São Paulo: Editora Pensamento Ltda, 1997. Pp. 1-126.
- LOPES, Joana. **Pega Teatro**. Campinas: Papirus, 1989.
- _____. **Coreodramaturgia: A Dramaturgia do Movimento**. Primeiro Caderno Pedagógico. Edição do Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança. Org. José Rafael Madureira. Departamento de Artes Corporais – UNICAMP, 1998. Pp1-62.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Livraria Freitas Bastos S.A., 1971.
- MUKAROVSKY. **Arte y Semiologia**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1971. Pp.27-38.
- NUNES, Celso. **Um Diretor Teatral em Ação**. São Paulo. Tese USP. 1989.
- OSBORNE, Harold. **A Apreciação da Arte**. São Paulo: Editora Cultrix. S/d. Pp292.
- PASTORI, Bepi. **Trabalhos de Bepi Pastori**. Catálogo de uma Exposição na Casa de Cultura Laura Alvim a 10/11/1988.
- PINTO, Maria Cristina. **Um Estudo Sobre Produção em Dança: Conceitos das Funções e suas Aplicações Práticas**. Relatório Final para o CNPq – Pesquisa em Iniciação Científica. UNICAMP. Campinas, 1997. Pp 113.
- _____Madureira, José Rafael e outros. **En Danse – 97 : Reflexões sobre o estágio “O Corpo Matéria Poética” realizado pelo Mas de la Danse, em Fontvieille/França**. Campinas, 1998.
- PROJETO MULTINACIONAL DE ARTE – Oficina Arquitetura Cênica / Coordenação de José Carlos Serroni. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – CTAC, 1993. Pp 10-109.
- RACIONERO, Luis. **El Arte de Escribir**. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A., 1995. Pp 9-56.
- RANDI, Elena. **François Delsarte: Le Leggi Del Teatro Il Pensiero Scenico Del Percursore Della Danza Moderna**. Roma: Bulzoni Editore, 1993. Pp. 286.
- REVISTA DANÇAR ANO IV – No 19 – 1987.
- REVISTA DANÇAR ANO III – No 13 – 1985.

- ROBATTO, Lia. **Dança em Processo, a Linguagem do Indizível.** Bahia: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. Pp 17-343.
- ROLNICK, Sueli. **Cartografia Sentimental da América.** Tese de Doutorado – PUC – São Paulo, 1987.
- ROPA, Eugenia Casini (org.). **Alle Origine Della Danza Moderna.** Bologna: Il Mulino, 1990.
- _____. **La Danza e L'Agitprop: I Teatri non Teatrali nella Cultura Tedesca del Primo Novecento.** Bologna: Il Mulino, 1988.
- RACIONERO, Luis. **El Arte de Escribir.** Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A., 1995. Pp.9-56.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino Pesquisador Intérprete – Processo de Formação.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997. pp. 182.
- SACHS, Curt. **Historia Universal de la Danza.** Centurion. S/d.
- SANTOS, Milton. **Por uma Nova Geografia.** São Paulo: EDUSP. S.d.
- _____. **Técnica, Espaço, Tempo – Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional.** São Paulo: Editora Afiliada, 1996.
- _____. **Técnica, Espaço, Tempo – Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional.** São Paulo: Editora Afiliada, 1996.
- SOUZA, Aguinaldo Moreira de. **Jornada Noite Adentro: A Reinvenção da Tragédia nas Palavras da Dança.** Tese de Mestrado. UNESP, 1998.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1979.

ANEXOS

ANEXO 1

Histórico do Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança

HISTÓRICO
1992 - 1998

COORDENAÇÃO: Prof^a. Joana Lopes

Introdução

O Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança procura através de seminários e práticas artísticas difundir e pesquisar a teoria do espaço de Rudolf Von Laban, princípios metodológicos que orientaram a fusão do Teatro com a Dança no século XX.

Primeira Fase

Foi fundado em 1992, por iniciativa de alunos de vários institutos: Artes Plásticas, História, Filosofia, Teatro e Música. Iniciado com a coordenação da Prof^a. Joana Lopes do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, este grupo, no ano seguinte, já agregava alunos da dança, ampliando suas atividades, ainda com o caráter de animação teatral. Esta característica era objetivamente voltada para eventos, cursos de curta duração, jogos dramáticos e leituras coletivas.

O passo seguinte foi dado com a elaboração de um projeto denominado Imagens do Brasil, com a participação de dezessete estudantes de várias áreas e desenvolvido durante o período acadêmico, utilizando as férias do mês de julho de 1993. O resultado desta pesquisa sobre a realidade do homem sem teto das cidades e sem terra dos campos foi denominado Gereba, apresentado aos departamentos do Instituto de Artes em dezembro de 1994, com a participação de alunos e professores da Universidade.

Concluiu-se a primeira fase, cujo objetivo declarado pelo grupo era interferir na realidade do aluno, fora da sala de aula, dinamizando sua informação teatral e oferecendo oportunidades para desenvolver os conceitos de um teatro da fisicalidade e expressividade do ator em novos espaços cênicos.

Segunda Fase

A segunda fase iniciou-se com a finalização do espetáculo Gereba no ano de 1994. O ano de 1995 começou com a definição de um novo grupo e com objetivos delineados, voltados para a pesquisa em dois níveis.

A coordenadora do grupo propôs a sua pesquisa intitulada – Do brasileiro na peça de Bertold Brecht. Os intérpretes formalizaram suas pesquisas individuais. Esta pesquisa foi feita com a atuação dos dois pesquisadores, em duas fases distintas de criação: na primeira, intitulada “Tataranas Lagartas de Fogo”, o grupo de pesquisadores-artistas trabalha sobre o argumento de “Grandes Sertões Veredas” de João Guimarães Rosa. Foi escrita uma primeira pauta experimental para atores e um vídeo documental. Os pesquisadores atuantes foram: Demiam Reis, aluno do Departamento de História do IFCH e Milton de Andrade, oriundo do Laboratório de Expressão do Instituto de Psicologia da USP, coordenados pelo Dr. Norberto Silva Abreu. Na segunda fase, o pesquisador Demiam deu prosseguimento ao seu projeto na área da pesquisa científica sobre a dança do “Lambe Sujo” do estado do Sergipe, recebendo apoio da FAPESP. Os elementos artísticos desta dança mobilizaram a atenção do laboratório, passando a ser discutida a partir da Teoria do Espaço de Laban e da Teoria do Jogo Dramático (Lopes, 1982). Esse projeto foi concluído com o término da graduação do pesquisador que visava a um mestrado com um projeto de relação entre teatro e dança .

A pesquisa da coordenadora Prof^a. Joana Lopes continuaria em direção à escritura de um texto de movimentos a partir da experiência com o texto de Bertold Brechet, “O Círculo de Giz Caucasiano”. Tarefa esta parcialmente concluída em 1994 e, em definitivo no ano de 1997, com a apresentação da tese de Concurso: “O Teatro Antropomágico: Dança, Som, Palavra”

Ainda na segunda fase, o Grupo Interdisciplinar promoveu dois eventos que repercutiram no Instituto de Artes da UNICAMP: a vinda da Prof^a. Casini Ropa, professora titular do Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha, para o curso “O Corpo Cênico” promovido pela pós-graduação na disciplina Seminários Experimentais. Esta colaboração com a Prof^a. Dr^a. Regina Müller resultaram em outras colaborações futuras, inclusive a presença da Prof^a. Casini Ropa nos exames de qualificação para mestrado, no departamento de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

O Grupo Interdisciplinar também coordenou o evento-curso: “A Técnica de Dança Contemporânea de Dominique Dupuy” com o coreógrafo francês Diretor da Seção de Dança do I.P.M.C. (Institut de Pedagogie Musical e Coreographique - La Villette – Paris, em 1994.

Os dois eventos mencionados receberam verbas da FAEP/UNICAMP e estão gravados em áudio e vídeo, em fase de edição.

Em maio/junho de 1996, o Grupo Interdisciplinar organizou outra visita da Profa. Eugenia Casini Ropa, da Universidade de Bolonha, que ministrou o seminário “A Palavra e o Movimento: As relações dialéticas entre o Teatro e a Dança”.

Em julho de 1996 O Grupo Interdisciplinar participou do Encontro Laban – EL96, durante o qual a coordenadora ministrou um curso em que o pesquisador Demiam Reis foi assistente, a Profa. Maria Cristina Pinto foi coordenadora geral da monitoria do evento e o Prof. José Rafael Madureira, monitor da área de dança.

Terceira Fase

Na terceira fase o Grupo Interdisciplinar não contava mais com os pesquisadores Demiam e Milton, ambos apoiados pelo trabalho realizado e, através da indicação da coordenadora, foram estudar no exterior; o primeiro, no Centro Laban de Nova Iorque e o segundo, no Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha.

Chegaram outros pesquisadores nas figuras dos alunos Maria Cristina Pinto e José Rafael Madureira, selecionados para o “En Danse 97” no “Mas de La Danse”, Fontvielle, França. O grupo viajou para a França com o apoio da Reitoria da UNICAMP, do Instituto de Artes da UNICAMP, da FAEP e do Ministério da Cultura da França.

Nasceu, então, uma nova linha de pesquisa, que não alterou a inicial, já voltada para o “Corpo como Matéria Poética”, com o título “Françoise Dupuy: Personagem Pedagógico na dança contemporânea”.

Em fevereiro de 1998, a coordenadora do Grupo Interdisciplinar, dando continuidade à sua atuação como professora visitante no Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha, participa como conferencista e professora do evento “Educar danzando: La danza nella formazione del Bambino”. Nesta oportunidade, agrega-se o Grupo Interdisciplinar com a presença do Prof. José Rafael Madureira, dando

prosseguimento à pesquisa, junto à também convidada Françoise Dupuy.

Em abril de 1998, o GITD organizou um seminário sobre o “En Danse – 97” dirigido aos alunos dos Departamentos de Artes Corporais e Artes Cênicas e foi publicado um relatório sobre o curso, disponível na biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP.

Novo evento foi desenvolvido em agosto de 1998, em Fontvielle, para a conclusão do segundo capítulo do livro que está sendo escrito pela coordenadora do Grupo Interdisciplinar com os pesquisadores Maria Cristina Pinto e José Rafael Madureira.

Atividade Pedagógica do Grupo Interdisciplinar

Os professores Cristina e Rafael foram assistentes na Disciplina de Tópicos Especiais do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP, no ano de 1998.

No Grupo Interdisciplinar cruzaram-se linhas que eram desenvolvidas pelos pesquisadores segundo um sujeito próprio, mas o grupo se empenhou como um todo num projeto único geralmente proposto pela coordenadora. No ano de 1998, o grupo esteve centrado na prática da coreodramaturgia (Lopes, 1997) em contribuição à coreologia (Laban, 1928).

ANEXO 2 – Gesto relacional Ampliado

O treinamento do GERA foi resumido no Caderno Pedagógico “Coreodramaturgia: a Dramaturgia do Movimento”, nas págs. 41 a 48, da seguinte maneira:

I. Jogo Arcaico (dois momentos):

1. Pré dramatúrgico: de caráter lúdico e aparentemente apenas cinético, destituído de intenção outra que não seja produzir sensações.
2. Dramatúrgico: de caráter cênico e representativo, cinético/metacinético, intencional e direcionado, controlado, disciplinador do *Ilinx*, *Agon* e *Mimicry* e possivelmente *Alea*:
 - A. Jogos Articulares (dois momentos)
 1. Pré dramatúrgicos
 2. Dramatúrgicos
 - B. Jogos Espaciais
 1. Pré dramatúrgicos
 2. Dramatúrgicos

II. Jogos Dramáticos e Arcaicos

Os vários elementos deste treinamento se fundem e refundem nas propostas de treinamento para o ator da Coreodramaturgia, mas é significativo apresentá-los separadamente porque serão também didaticamente divididos para serem reagrupados em sínteses pedagógicas.

Primeiramente o que chamamos de Jogos Articulares: a partir de 7 matrizes que encontramos em culturas corporais diferentes – oriental e ocidental – presentes com os mesmos princípios em métodos de treinamento corporal consagrados, incluindo o aspecto pedagógico da auto-educação pela percepção. Estas matrizes podem ser lidas com os princípios da eucinéica labaniana. Nossa reconstituição tem contudo autonomia das formas que as precederam, tendo sido recriadas a partir de necessidades específicas ou a preparação do corpo cênico e movimento do ator para a Coreodramaturgia.

Jogos Articulares

Matrizes: Corpo, natureza do gesto e criação do corpo cênico

Nº 1 – Na primeira matriz o corpo está deitado com os braços estendidos ao longo, as pernas aproximadas, joelhos tocando-se, pés paralelos com as pontas voltadas para cima, sem tensão desnecessária. Respiração conforme a necessidade, primeiramente, após respiração dobrando a língua e encostando a ponta no palato, respirando e dilatando as narinas. Esta respiração alterna com a “normal” durante o exercício.

Movimento: Dobre os pés para cima e para baixo, empurrando o espaço a partir dos “montes” de apoio que se encontram na sola dos pés. Evite dobrar as pontas dos pés para cima e para baixo porque não são estas que devem conduzir o movimento, e sim o pé como um todo. A fluência deste movimento dependerá do ritmo de cada um e das percepções que ele produz reduzindo ou aumentando o tempo com qual se inicia, processa e termina o movimento.

Experimentada esta matriz em nível pré-dramatúrgico vamos inseri-la num contexto de fato cênico, imaginário, quando a metacinética de cada pessoa guia o desenvolvimento cinético e vice-versa:

1. Proposta matriz: com o mesmo movimento manipular os pés num terreno arenoso, em seguida opor movendo-se em terreno argiloso. Modificar o território físico do movimento guardando as oposições entre si para assim produzir uma relação espacial diversa a partir do imaginário do ator, necessariamente a percepção dos fatores/esforços em transformação no movimento. O fato de o ator estar deitado sem luta com a gravidade provoca um trabalho direcionado apenas par o objetivo que determinamos, com repercussões percebidas na parte posterior do corpo em contato com o solo.
2. No mesmo objetivo de contextualização expressiva dramatúrgica para a criação do corpo cênico, vamos alterar a primeira postura dos pés: agora eles não abaixa e levantam mas descrevem círculos completos e semicírculos.
3. Finalmente trabalhamos um pé e depois o outro, depois ambos alternadamente, simulando a marcha normal que se faz em pé, em vários contextos dramatúrgicos.

Nº 2 – Nesta segunda matriz o corpo está deitado de barriga para baixo, os braços dobrados em ângulo e a cabeça apoiada nas palmas das mãos ou testa dentro das palmas, os dedos não se cruzam, apenas se tocam nas extremidades. As pernas estão aproximadas com os pés relaxados.

Suspender deslizando uma perna até a altura dos quadris, retorná-la a posição inicial, atenção para o deslizar da perna que deve tocar a outra levemente mantendo-se sempre colada ao chão. Trabalha-se uma perna depois a outra e depois alternando uma e outra.

A respiração se faz segundo a necessidade, acompanhando o ritmo com que o movimento se desenvolve, a fluência será livre não deve haver controle intencional da fluência para não bloquear as percepções dos graus de resistência que o exercício oferece. Esta matriz deve ser realizada também com o ventre voltado para cima.

Experimentada esta matriz vamos colocá-la em contexto dramatúrgico, anteriormente experimentada apenas no seu contexto cinético pré-dramatúrgico. Como exemplo de contexto expressivo e dramatúrgico, metacinético, propomos o momento em que se acorda em camas diferentes e lençóis variando do mais macio, como a seda, ao mais rude e quente. Ao propor um tipo de estímulo opor o seguinte, diametralmente oposto.

Finalmente poderemos alterar esta matriz num pequeno detalhe ou quando a perna desliza para cima, na altura dos quadris, ela abre para o lado em ângulo reto, mantendo a cabeça na mesma posição. Após a experiência com as duas pernas alternadamente, modifique a posição da cabeça: “quando a perna abre para o lado direito a cabeça se volta para o lado esquerdo e vice-versa. Esta versão cinética deve passar também pela versão metacinética-dramatúrgica.

Nº 3 – Nesta terceira matriz o corpo está novamente de barriga para cima as palmas dos pés se juntam e forçam as pernas a entrar em ângulo. Aproximam-se os pés dos quadris (recolocando-os quando escapam de forma a criar sempre uma resistência necessária ao exercício de articulações. O movimento se resume a abrir e fechar as pernas, pelos joelhos. Sua intenção deve ser abrir e fechar os joelhos, colocando seu foco de atenção neste ponto.

Experimentada esta matriz cinética, o seu contexto expressivo e dramatúrgico, metacinético, refere-se ao peso imaginário que é colocado nos joelhos, que deve ser suspenso, caindo e chegando ao final, tendo que ser devolvido à posição inicial.

Ainda na contextualização dramatúrgica podemos alterar a matriz trabalhando um afastamento gradativo dos pés em relação aos quadris, causando um fechamento gradual do ângulo formado pelas pernas. Pode-se perceber o comportamento diverso das articulações em função

das necessidades cinéticas e metacínéticas (a um movimento externo corresponde outro interno).

Nº 4 – Esta quarta matriz pertence estruturalmente a precedente: separe as pernas no chão com firmeza. Flexione os joelhos primeiramente a sua esquerda mantendo a distância entre as duas pernas. Observe que se forma um novo ângulo. Mantenha a cabeça no centro. Faça o movimento diversas vezes seguindo o seu ritmo pessoal, mas não controle a fluência.

Nº 5 – A quinta é também do mesmo grupo. Junte as pernas. Com os joelhos dobrados e pés juntos flexione as pernas lateralmente. Siga a mesma orientação anterior. Não controle a fluência mas sustente o peso objetivamente.

Observamos que a respiração será segundo a necessidade mas no ritmo do exercício. A cabeça poderá sair para um lado e para o outro, porém no sentido contrário às pernas.

Relaxamento Intermediário

1. Esta matriz é intermediária entre o espaço do chão e o espaço acima, está em plano médio, ou plano de passagem. De barriga para cima encolha as pernas juntas, role para o lado, estenda uma perna, estenda um braço e apóie a cabeça sobre ele. Lembra o momento de levantar da cama. Deslize o tronco para cima deslizando o braço, coloque-se na vertical média sentada com uma perna dobrada e outra estendida. Dobre para frente o tronco puxe a perna estendida, flexionando-a e alçando o tronco coloque-se de joelhos. O tronco continua a frente, chegando ao chão estenda os braços à frente, sente no calcanhar e fique na posição do “Islã”. Respire abdominal, levando o ar para a região do sacro. Repita diversas vezes a operação.
2. A partir desta matriz: apoiando o corpo sobre as palmas das mãos pressione para baixo e suspenda o corpo, mantendo a cabeça no mesmo nível do dorso (lembra um animal de quatro patas) apoiar nos joelhos. Respire abdominal levando o ar para a região do sacro.
3. Leve o tronco para a posição normal, sentada sobre os calcanhares e pernas fletidas. Sem apoiar-se leve seu corpo para cima. Alce o peso. Neste exercício o fundamental é desmecanizar a nossa capacidade de colocar-se de pé. Desligue seu “piloto automático” e trabalhe com a lei do máximo esforço. O espaço onde você se colocará é uma massa concreta que deve ser vencida. **Você não está no espaço mas com ele.**

Nº 6 – Em pé com as pernas aproximadas, joelhos se tocam levemente, dobre os braços coloque as mãos apoiando a nuca, sem pressioná-la, alce o corpo apoiando-se sobre “os montes das palmas dos pés”, deixe cair o corpo para o lado e mantenha a cabeça no eixo. Retorne e experimente para o outro lado. Assim sucessivamente mantendo a cabeça no eixo.

Experimente esta matriz num contexto dramatúrgico imaginando a proposta a partir da preocupação de escavar o espaço com os cotovelos. Respiração “normal” conforme a necessidade e após respiração com a língua no palato, conforme já explicamos. Inspire sempre uma média de 30 % de sua capacidade e expire o dobro. Esta observação é válida para todo o processo observe seu território para enraizar os pés.

Nº 7 – Primeiramente solte a musculatura do pescoço e trapézio esticando um braço para frente segurando o pescoço; o outro braço está flexionado para trás; facilite a mão massagear o pescoço descendo para os ombros. Repita do outro lado. Agora estamos prontos para o movimento pessoal.

Esticar os braços para frente deixando cair a cabeça entre os braços (atenção para não causar tensão nos ombros, retire toda e qualquer intenção ao realizar o movimento). Leve agora os braços para trás flexionados pelos cotovelos, deslizando até encontrar o ponto máximo de resistência que se dá quando os omoplatas se tocam, a cabeça acompanha o esforço deixando cair atrás. O movimento é todo coordenado pela cabeça: cabeça e braços vão juntos tanto para a frente como para trás. A respiração inicialmente é conforme a necessidade e depois com a ponta da língua dobrada no palato.

Para colocar este exercício no contexto expressivo dramatúrgico observe um território para os pés que se enraízam; para a parte superior do corpo, e/ou corpo como um todo explorando o mesmo território físico, como exemplo dobrando os joelhos levemente simular que está sentado numa cadeira enquanto a parte de cima costura um pano-bordado à frente do corpo que é levado mais a frente buscando luz trazido junto ao corpo para se ver o que foi bordado.

Relaxamento Intermediário

Respiração abdominal mantendo a posição anterior, flexionando as pernas que estão separadas, o corpo sentado sobre os joelhos flexionados. Inspirar pouco ar e jogar este ar para o abdome

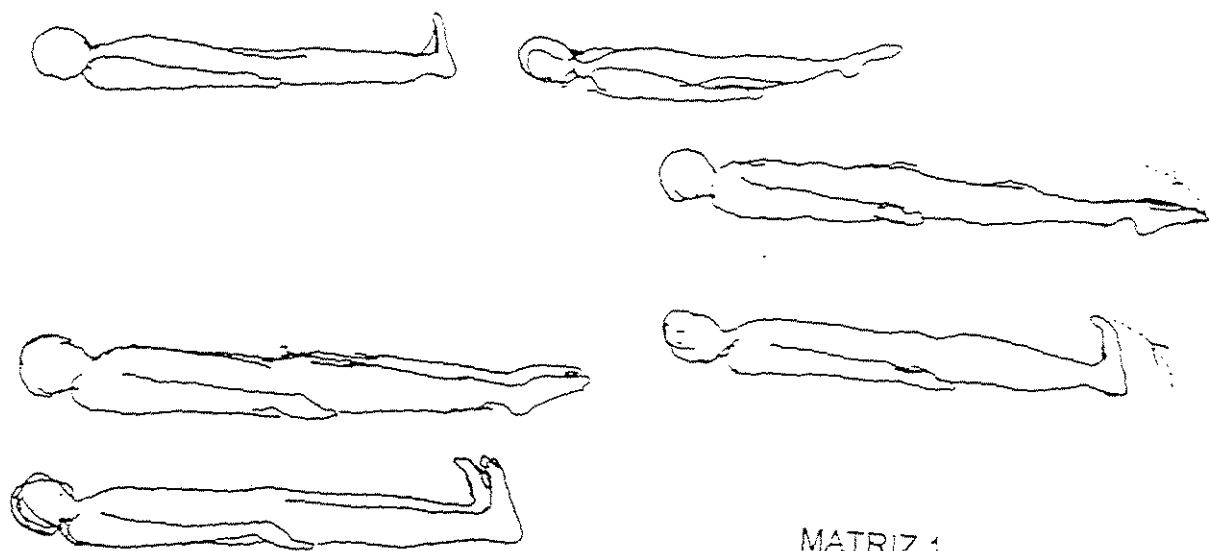
entumecendo-o. Bater levemente no abdome e recomeçar a oeração aproximadamente 10 vezes.

Preparando o fim de nossa série, apresentamos um exercício em duas partes que nos conduza uma síntese do Jogo das Articulações e Resistências onde trabalhamos as relações entre nossos membros e estes em relação ao centro de gravidade do corpo, percebendo as várias irradiações que partem do centro do nosso corpo inscrito na knesfera.

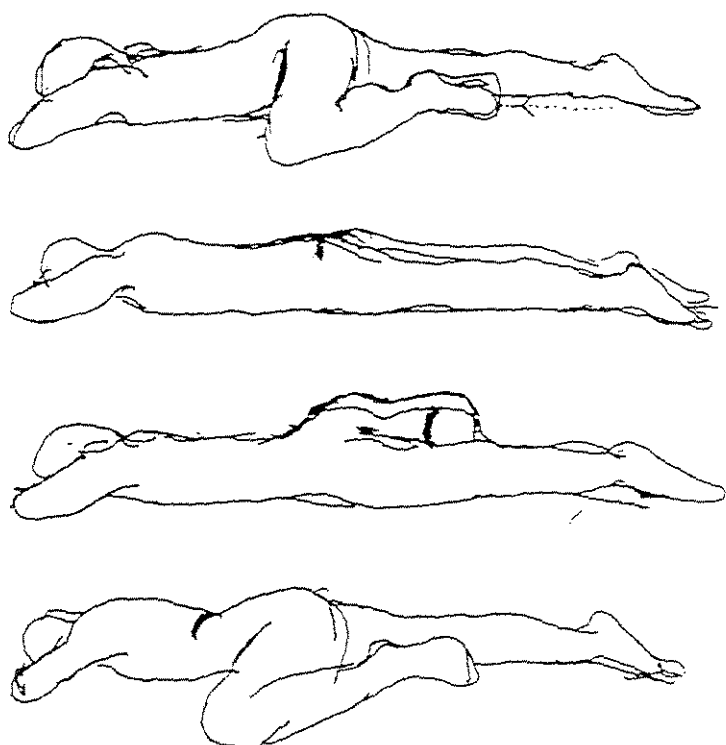
Aproveite a posição do relaxamento anterior, mas abra uma pouco mais as pernas separando-as, sentado sobre os tornozelos. Desloque-as para frente sem levantar excessivamente os pés (não os arraste). Leve uma perna após a outra, com o mínimo intervalo de tempo. Continue levantando a perna flexionada, alterando assim o desenho desta “andança”; gradativamente vá diminuindo a distância entre as pernas aumentando a flexão, enquanto os braços vão subindo como se fossem asas. Simula-se um grande pássaro que se desloca velozmente (sem levantar vôo) sempre com os pés no chão. Gradativamente diminuimos o tamanho dos passos e da flexão das pernas até atingir a nossa caminhada normal, que se desenvolverá com o espaço onde nos encontramos, quero dizer, todo o espaço que temos disponível.

Gesto Relacional
Ampliado

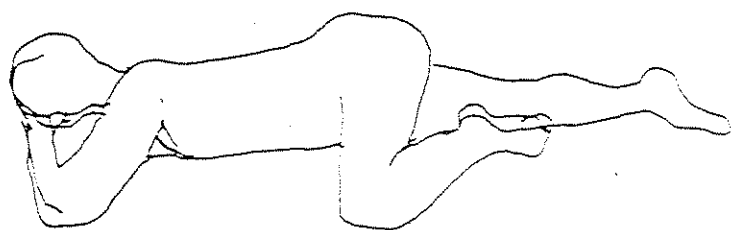
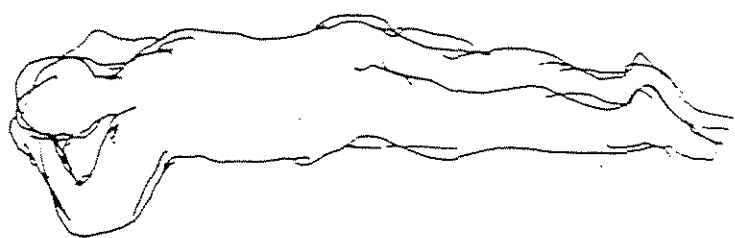
As Matrizes do
Movimento



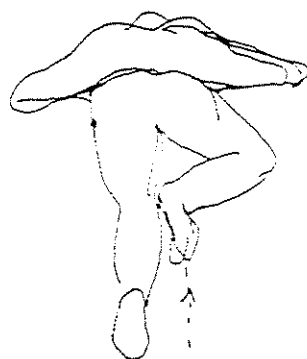
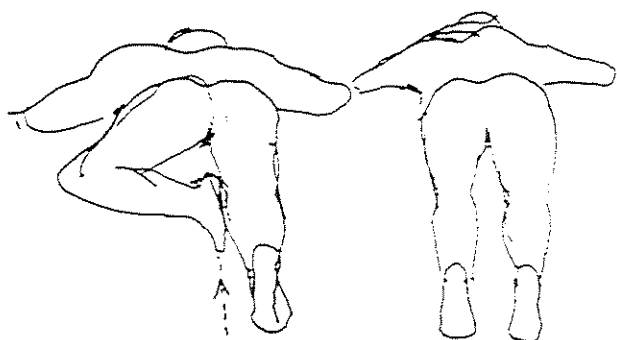
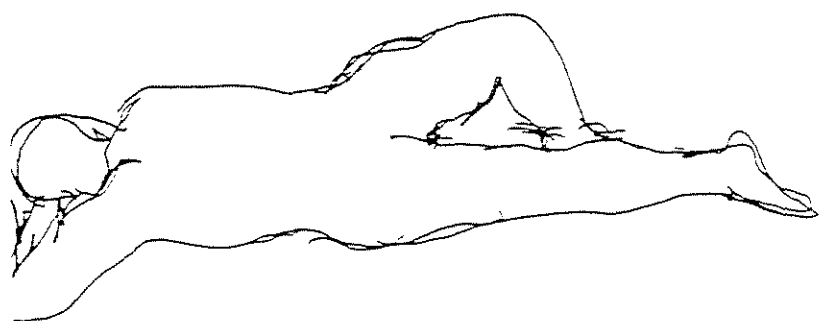
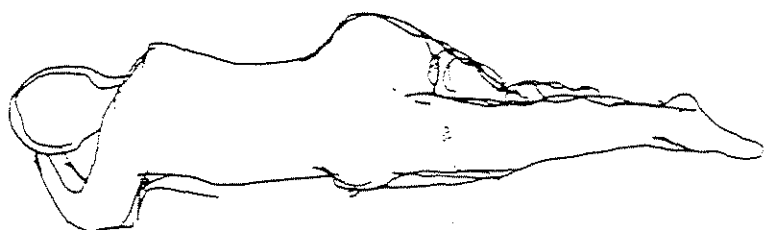
MATRIZ 1

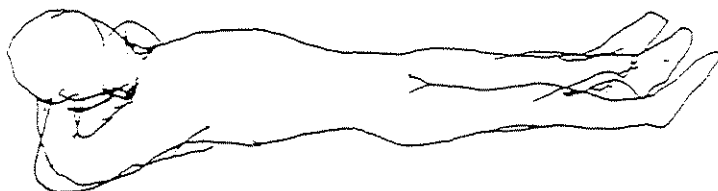
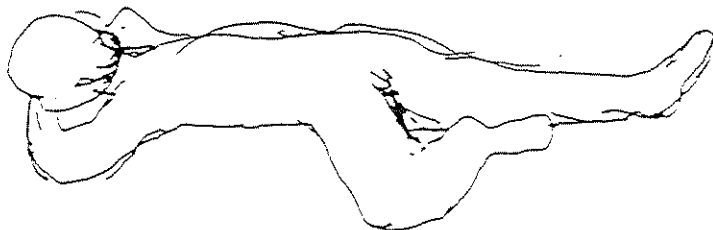
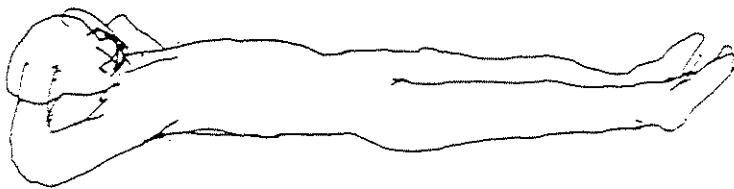


MATRIZ 2
(ventre para baixo)

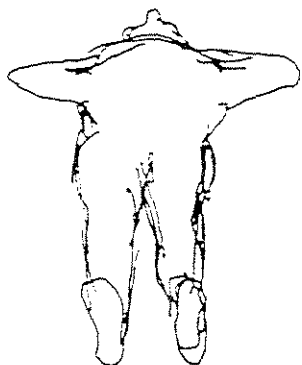
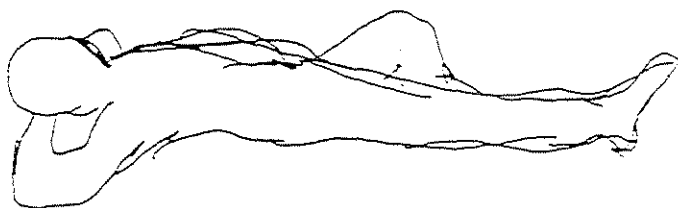


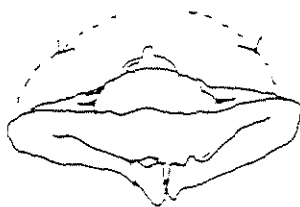
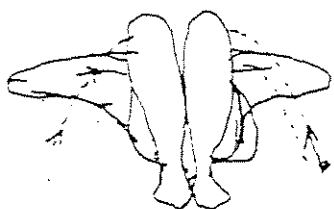
MATRIZ 2
(ventre para baixo)



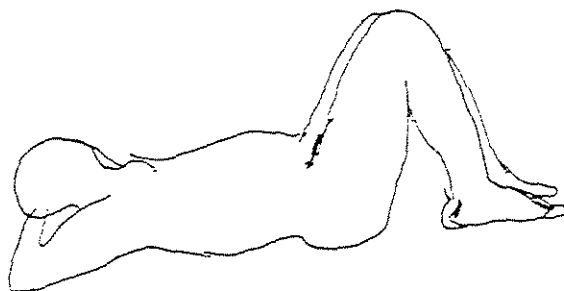
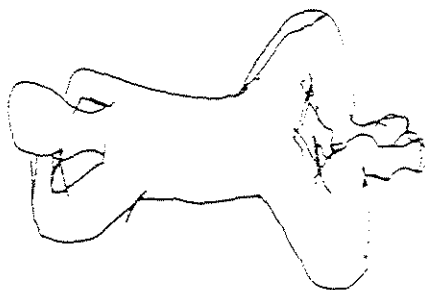
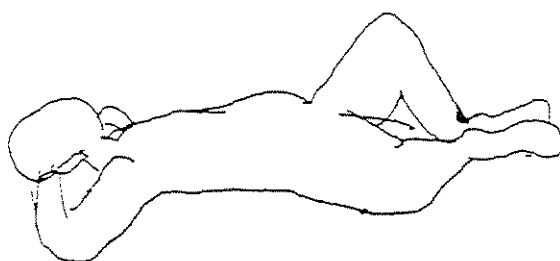


MATRIZ 2
(ventre para cima)

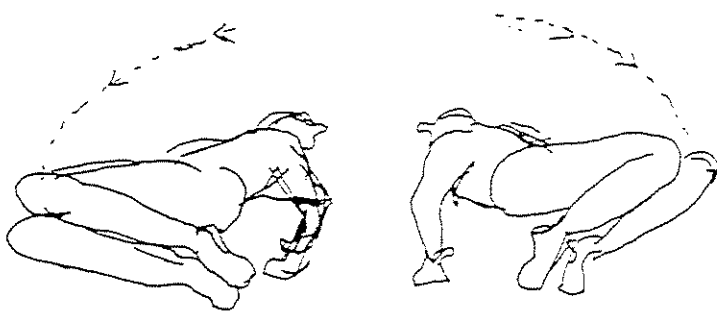




MATRIZ 3

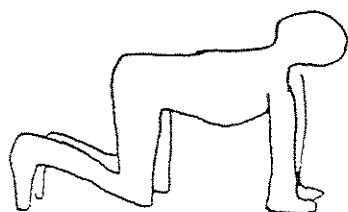
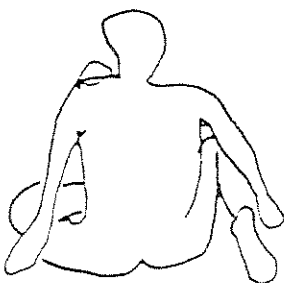
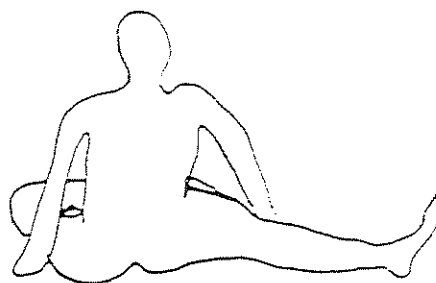
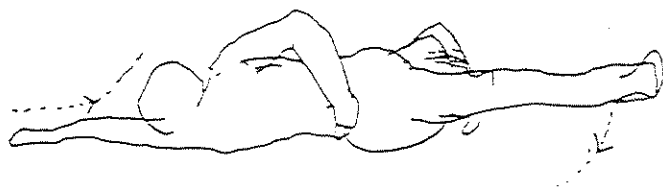


MATRIZ 4

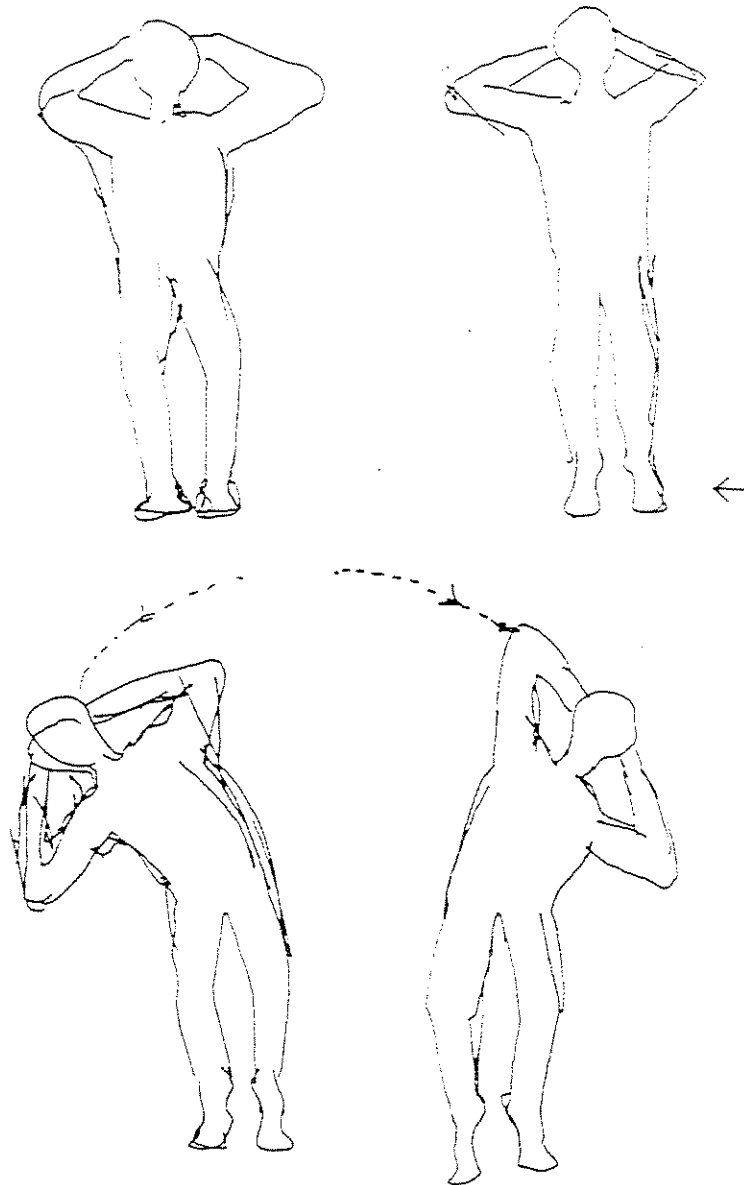


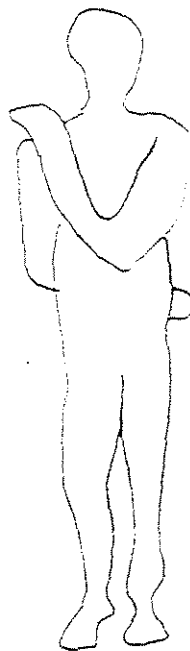
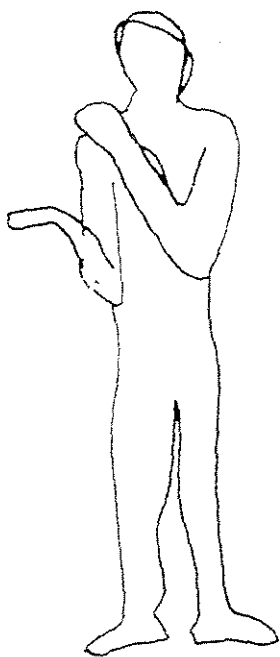
MATRIZ 5

Relaxamento Intermediário

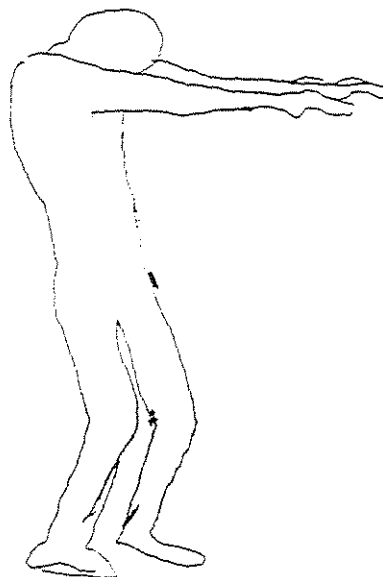
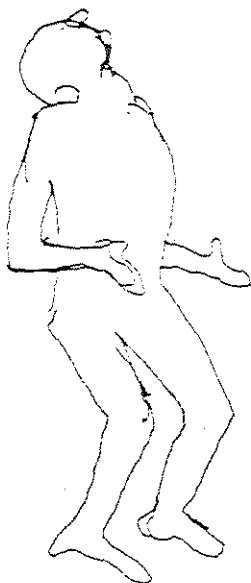


MATRIZ 6





MATRIZ 7



ANEXO 3 – Descrição das Aulas de Françoise Dupuy

Danse et Performance 98

Anotações de Maria Cristina Pinto

22/08/98

1ª Parte

1. 1ª posição do balé clássico, pouco aberta, deslocar o corpo para os lados sem tirar os pés do chão.
2. Transferir o peso de um pé para outro numa marcha com ritmo exterior: de frente e depois, mudando de direções.
3. Suspensão, contração e relaxamento em vários ritmos, em 1ª posição, mudando de direções.
4. Deitado, alongando e inspirando, soltar a respiração, puxando uma perna de cada vez, levando os braços com peso pelo chão.
5. O mesmo, fazendo “developpe” com as pernas e com os braços para cima, chegando juntos ao chão. Braços acima da cabeça.
6. Sentado, pernas esticadas para a frente, recuar o corpo para trás, deslizando as mãos pelo chão e trazendo os joelhos dobrados, deslizando os pés pelo chão.
7. Fazer o mesmo, retornando com alongamento de tronco a frente com braços e relaxamento do corpo sobre as pernas.
8. O mesmo, em duplas: um segurando as mãos do outro no alongamento, possibilitando à pessoa sentir onde existem contrações supérfluas.
9. Repetir o exercício 6 na posição de borboleta (pés unidos com pernas formando ângulo).
10. Borboleta, na posição sentada, deixar cair o corpo lateralmente, apoiando a mão no chão, expulsando-a para passar pela suspensão na vertical e caindo para o outro lado. O mesmo, sem suspensão e o mesmo, fazendo suspensão na diagonal, transferindo o corpo por trás, indo até a suspensão da outra diagonal e novamente caindo na lateral.
11. Em pé, 1ª posição pequena, fazendo movimento de expulsão do pé no chão até o pé apoiar-se lateralmente; expulsar para retornar. Fazer o mesmo, virando 1/2 giro e depois, com braço e giro.
12. Fazer o mesmo trabalho de expulsão, no mesmo lugar, como se fosse um “coupe” de balé.
13. Dividir em duas turmas se for necessário. Relaxar o corpo para os lados e as pernas como um “chasse” (balé). Ao sinal de Françoise, fazer suspensão.

14. O mesmo fazendo, giro na suspensão e acompanhando o ritmo externo, dado por Françoise.
15. Correr e contrair, correr e suspender. Procurar diferenciar a suspensão do equilíbrio.
16. Fazer o exercício 11 com ritmo árabe.
17. Marchar no ritmo de uma música procurando o deslocamento.

2ª Parte

1. De joelhos ou sentado de pernas cruzadas. Girar a cabeça de um lado para o outro, sempre olhando dos lados. Fazer movimentos pequenos e depois, maiores. Fazer mais rápido.
2. Na mesma posição, fazer movimentos de cabeça para baixo e para cima.
3. O mesmo, fazendo movimento de cabeça de um lado para o outro “en face”.
4. O mesmo, circulando a cabeça.
5. De dois a dois, um deitado no chão de barriga para cima e o outro pegando a cabeça do companheiro, virando a cabeça bem devagar.
6. Sozinho no chão, fazer o mesmo movimento de cabeça do exercício anterior.
7. Em pé, de dois a dois, uma pessoa conduz o movimento da outra segurando sua cabeça.
8. O mesmo, trocando a liderança, sem combinar.
9. O mesmo, só que sem se tocarem, é o movimento da cabeça de um que comanda o movimento do outro.
10. Em pé, braços ao longo do corpo, deslocar o quadril para o lado e voltar. Do mesmo lado, deixar cair o peso do quadril, alongando o braço para cima, trabalhando o desequilíbrio lateral.
11. “Chasse” frente, com queda do corpo e passo de retorno, trazendo peso do corpo “por cima”.
12. Utilizando o mesmo movimento trabalhar em duplas como se um atacasse e o outro se defendesse.
13. O mesmo, mais rápido.
14. O mesmo, com dois grupos de 3 pessoas.

23/08/98

1. Em pé, balanço do peso como “swing”, depois incluindo braços.
2. Deitado alongando e inspirando, solta respiração levando os braços com peso lateralmente pelo chão puxando uma perna de cada vez.
3. Deitado, circular os braços pelo chão. Chegando às pernas, subir pela barriga, peito e cabeça; unindo o dorso das mãos, circular nas duas direções possíveis; as pernas devem estar esticadas.

4. Com as pernas esticadas, fazer um dos círculos do exercício anterior, chegando até altura do peito. Desenvolver movimento para cima, abrindo braços lateralmente até chegar com as mãos ao chão. Subir o corpo pelo esterno, deslizando as mãos pelo chão. Ao chegar o corpo na diagonal frente, soltar o peso sobre as pernas e, "desenrolando", deitar novamente.
5. Em pé, "swing" e suspensão.
6. Em duplas, uma pessoa faz suspensão, "swing" descendo para a posição de cócoras ativo. O parceiro pega os braços e o orienta para desfazer tensões desnecessárias. Logo depois, quem está de cócoras deve "pular" para ficar em pé.
7. O mesmo exercício, com um rolamento e depois de cócoras.
8. 4ª posição, no chão. Empurrar a crista ilíaca da perna que está atrás até o corpo girar para o lado, levando o braço no nível médio, pela frente, retornando pela ação da crista ilíaca, fazendo suspensão e trazendo braço por cima até voltar à posição de origem.
9. Sentado, com pernas afastadas, fazer um círculo com um dos braços pela frente, com movimento de fechar até recolher um pouco o corpo em uma das laterais, voltando da mesma forma.
10. Em pé, andando com ritmo exterior, colocar os braços acima da cabeça como se estivessem pendurados pelo pulso.
11. Segurar um pulso acima da cabeça e andar empurrando o quadril para a frente.
12. O mesmo, 4 vezes para a frente e 4 vezes com saltinhos impulsionados pelo bumbum, para trás.
13. Empurrar bumbum para o lado, em pequenos saltinhos com os braços suspensos lateralmente.
14. Experimentar esses saltinhos para a frente, lados e para trás, de várias maneiras.
15. Fazer 4 passos para a frente, abrindo os braços no primeiro tempo. Virar fazendo 4 passos para trás, fechando o braço no quinto tempo e virar com pausa de 4 tempos.
16. O mesmo, fazendo os braços fluentes, utilizando os 4 tempos dos passos.
17. Recuar o corpo se "abraçando", em seguida projetar o corpo para a frente pelo esterno abrindo os braços pela frente.
18. Circular em volta de si mesmo, inicialmente andando para trás, fechando os braços e depois circulando na mesma direção, só que andando para a frente e abrindo os braços. Fazer primeiro lentamente e depois, aumentar a velocidade.

2ª Parte

1. Apoiar um cotovelo na mão contrária e girar o pulso nas duas direções.
2. O mesmo, com o antebraço.
3. Rotação do braço no plano sagital (porta), frente e trás.
4. O mesmo, com movimento do corpo seguindo o movimento do braço, inclusive pélvis, primeiro numa direção, depois em outra e depois, indo e voltando.
5. Lançar a mão para a diagonal direita, frente e retornar fechando até a altura do estômago.
6. O mesmo, com as duas mãos simultaneamente.
7. Pressionar as duas mãos para baixo como se apoiasse em algum lugar, depois retornar fechando as mãos como no exercício anterior.
8. Trabalho de improvisação individual com oposições. Por ex.: braço direita, cabeça esquerda, ou frente e baixo.
9. O mesmo, mais rápido.
10. Trabalho de improvisação em duplas: uma pessoa faz o movimento de mão espalmada para fora em qualquer direção, olhando a mão e o outro utiliza a mesma direção para contrapor, ou não.
11. O mesmo, com a cabeça na direção contrária a da mão.
12. O mesmo, em trios.

24/08/98

1. Sentado, pernas esticadas à frente, passar as mãos pelas pernas, subindo por fora e descendo por dentro.
2. Passar as mãos pelo corpo todo, trazendo-as à frente do corpo, na altura do peito.
3. O mesmo, fazendo suspensão e lançando as mãos para a diagonal frente alta e soltando o corpo sobre as pernas.
4. Com as pernas esticadas, alongar os braços acima da cabeça, trazendo pelo chão lateralmente, encontrando os dorsos das mãos na altura da púbis, chegando até a altura do peito. Desenvolver movimento para cima, abrindo os braços lateralmente até chegar com as mãos ao chão. Subir o corpo pelo esterno, deslizando as mãos; pelo chão, ao chegar o corpo na diagonal frente, soltar o peso sobre as pernas e, "desenrolando", deitar novamente, escorregando as mãos pelo chão.
5. Sentado, joelhos caídos para um lado, braços acima da cabeça, abrir os braços alongando uma das pernas para o lado e logo depois, a outra; trazer o mesmo braço pelo cotovelo, caindo o corpo lateralmente, repulsar e começar novamente.

6. Deitado, subir o pé lateralmente, deslizando pelo chão até abertura máxima, fechar o joelho em direção à outra perna e descer, também deslizando pelo chão.
7. “Grand battement” com uma das pernas, ao lado, para fora; depois para dentro, encolher “passé” fechado, depois aberto; fechar primeira posição pequena abaixo, finalizando com “petit battement” à frente.
8. 4ª posição: recuar o corpo para trás, com as mãos também para trás, depois lançar as mãos e o corpo para a diagonal frente alta.
9. 4ª posição no chão, empurrar a crista ilíaca da perna que está atrás até o corpo girar para o lado, levando o braço no nível médio pela frente, retornando pela ação da crista ilíaca, fazendo suspensão e trazendo o braço por cima até voltar à posição de origem.
10. Sentado, pernas afastadas e joelhos fletidos, repetir exercício 8.
11. Sentado, pernas afastadas esticadas, fazer suspensão e cair à frente, fazendo repulsão e suspensão novamente.
12. Sentado, com as pernas afastadas, fazer um semi-círculo com um dos braços pela frente, com movimento de fechar até recolher um pouco o corpo, em uma das laterais, voltando da mesma forma.
13. Sentado, apoiando as mãos atrás, cruzar um joelho sobre o outro sem deixar espaço entre as pernas, afastando as pernas esticadas e voltando.
14. Em pé, “tandue alongé” ao lado, corpo ao contrário, fechar a perna atrás, fazendo “elevé” liberar “passe” na frente, fechar e fazer “leve passe”, com suspensão atrás, ficando no “leve”.
15. O mesmo, terminando em 1/2 giro, começando do outro lado da sala.
16. Giro de braço pelo plano da porta, girando corpo com peso da cabeça.
17. O mesmo, feito no plano da roda.

2ª Parte

1. Em duplas, uma pessoa fica parada enquanto a outra gira em torno dela com 6 passos pelo esterno, para a frente, dá 1/2 giro e anda 6 passos para trás, pelas costas.
2. O mesmo, individualmente.
3. O mesmo, com braços abrindo quando estiver de frente, e fechando e subindo um braço, quando caminha para trás, fazendo uma espiral.
4. O mesmo, mais rápido.
5. Fazer o mesmo, em duplas, um abrindo e o outro fechando.
6. Andar pela sala e parar no sinal com improvisação de oposições, sempre com as mãos abertas.
7. O mesmo, correndo.
8. Correndo e parando sutilmente.

9. Correr, parar na frente de outra pessoa, ao sinal, fazer uma pose qualquer; ao segundo sinal, trocar de pose e, ao terceiro sinal, correr novamente
10. Repetir com mudanças menores.
11. Fazer em trios,: sinal anda, sinal pose, sinal anda.
12. Em 5 pessoas: sinal anda, sinal pose três vezes. Trabalhar movimentos minimalistas.

25/08/98

1. Sentado, pernas esticadas à frente, passar as mãos pelas pernas subindo por fora e descendo por dentro.
2. Passar as mãos pelo corpo todo, trazendo-as à frente do corpo, na altura do peito.
3. O mesmo, fazendo suspensão e lançando mãos para a diagonal frente alta e soltando o corpo sobre as pernas.
4. Sentado, pernas paralelas, corpo recuado atrás, fazer "borboleta" e suspensão do corpo em diagonal frente alta; deixar cair o corpo nas pernas e recuar novamente.
5. Deitado, subir o pé lateralmente, deslizando pelo chão até abertura máxima, fechar o joelho em direção à outra perna e descer também deslizando pelo chão.
6. Deitado na posição de "borboleta", fazer "develope" com uma das pernas, lateralmente, descer perna esticada, fazer "passe" e retornar à posição inicial.
7. "Grand battement" com uma das pernas ao lado para fora, depois para dentro, encolher "passé" fechado depois aberto; fechar primeira posição pequena abaixo, finalizando com "pettit battement" à frente.
8. Deitado, alongando e inspirando, soltar respiração puxando uma perna de cada vez, levando os braços com peso pelo chão.
9. O mesmo, fazendo "develope" com as pernas e com os braços para cima, chegando juntos ao chão. Braços acima da cabeça.
10. 4ª posição, recuar o corpo para trás, com as mãos também para trás, depois lançar as mãos e o corpo para a diagonal frente alta.
11. 4ª posição, no chão, empurrar a crista ilíaca da perna que está atrás até o corpo girar para o lado, levando o braço no nível médio pela frente, retornando pela ação da crista ilíaca, fazendo suspensão e trazendo o braço por cima até voltar à posição de origem.
12. O mesmo, mais rápido.
13. Sentado, pernas afastadas e joelhos fletidos, recuar o corpo, fazer suspensão diagonal frente alta, esticando as pernas e ir em suspensão para uma das laterais. Deixar cair o corpo, fazer repulsão e suspensão novamente.

14. Em duplas, uma pessoa com as pernas afastadas e os joelhos fletidos, outra segurando as mãos do companheiro para alongar a diagonal frente alta e para os lados.
15. Sentado, com as pernas afastadas, fazer um semi-círculo com um dos braços pela frente, com movimento de fechar até recolher um pouco o corpo em uma das laterais, voltando da mesma forma.
16. Sentado, pernas afastadas, virar o corpo para trás recolhendo as pernas na 4ª posição e o corpo em suspensão. Deixar cair o corpo nesta posição e voltar alongando as pernas, trazendo um dos braços por cima da cabeça.
17. Em pé, 2ª posição com joelhos fletidos, fazer "passe" cruzando pela frente da perna de base, apoiar o pé e fazer novamente 2ª posição; virar de frente para a lateral, dar três passos e recomeçar do outro lado.
18. Deslizar o pé pelo chão, empurrando o quadril para o lado com "plie". (usou música árabe).
19. O mesmo, pequeno, médio e grande, abrindo e recolhendo os braços.
20. Caminhando, lançar o braço para o lado e recolher pelo cotovelo, fazendo um movimento de oito com o cotovelo.
21. De frente para a diagonal, braço frente, balançar para trás, fazer curva com o cotovelo, balançar novamente para trás, dar dois passos e contratempo circulando o mesmo braço no plano da roda e para frente. O mesmo, para a esquerda e trocando os lados com 1/2 giro.

2ª Parte

1. Fazer círculos com o dedo indicador, deixando todo o braço circular junto e acompanhar o movimento do dedo com os olhos. O movimento deve ser feito aumentando e diminuindo a amplitude.
2. 2 passos frente recua 1, dois passos lado recua 1. (Interessou muito a contagem feita neste exercício 1234, 5-6, 7.8) Fazer grande e depois bem pequeno.
3. Fazer em duplas, cruzando.
4. Andar no ritmo de uma música árabe elevando os braços acima da cabeça.
5. Trança inglesa imóvel e depois móvel.

26/08/98

1. Massagear os pés.
2. Deitado, alongando e inspirando, soltar a respiração puxando uma perna de cada vez, levando os braços com peso pelo chão.

3. Sentado, pernas paralelas, corpo recuado atrás, fazer "borboleta" e suspensão do corpo em diagonal frente alta, deixar cair o corpo nas pernas e recuar novamente.
4. Deitado, subir o pé lateralmente, deslizando pelo chão até abertura máxima, fechar o joelho em direção à outra perna e descer também deslizando pelo chão.
5. Deitado na posição de "borboleta", fazer "develope" com uma das pernas, lateralmente descer perna esticada, fazer "passe" e retornar à posição inicial.
6. "Grand battement" com uma das pernas ao lado para fora, depois para dentro, encolher "passé" fechado, depois aberto; fechar primeira posição pequena abaixo, finalizando com "pettit battement" à frente.
7. Sentado, pernas afastadas e joelhos fletidos, recuar o corpo, fazer suspensão diagonal frente alto, esticando as pernas e ir em suspensão para uma das laterais. Deixar cair o corpo, fazer repulsão e suspensão novamente.
8. Em duplas, uma pessoa faz suspensão, "swing" descendo para a posição de cócoras ativo, o parceiro pega os braços e orienta o outro parceiro para desfazer tensões desnecessárias e logo depois, quem está de cócoras deve "pular" para ficar em pé.
9. O mesmo exercício com um rolamento depois das cócoras.
10. Em pé, "swing" com o braço no plano da roda com suspensão.
11. O mesmo, trocando de lado.
12. Em pé, braço direito lançado, ficando suspenso; recolher pelo cotovelo, abrir pelo cotovelo e a mão vai se abrindo para a frente e cai.
13. O mesmo, para o lado abrindo para cima.
14. Fazer se deslocando no espaço.
15. Fazer para a frente com ritmo exterior.
16. Fazer em grupo.
17. Lançar o braço para o lado, puxar pelo cotovelo; descendo, corpo recolhido até dobrar as pernas; subir o corpo pelas costas, fazer "swing" com os braços indo de baixo para cima, abrindo os braços de cima para o lado até chegar ao longo do corpo.
18. Fazer o mesmo em grupos de 5 pessoas.

27/08/98

1. Sentado, pernas esticadas para a frente, fazer movimentos de sacudir com as pernas.
2. Sentado, pernas esticadas à frente, passar as mãos pelas pernas, subindo por fora e descendo por dentro.
3. Deitado, alongando e inspirando, fletir os joelhos e subir o quadril; descer o quadril, subir os braços até o peito com o dorso das mãos se

encontrando, subir as mãos pela vertical , desenvolver movimento para cima, abrindo os braços lateralmente até chegar com as mãos ao chão. Subir o corpo pelo esterno, deslizando as mãos pelo chão. Ao chegar o corpo na diagonal frente, soltar o peso sobre as pernas e, "desenrolando", deitar novamente.

4. Deitado, derrubar os joelhos na lateral 2 vezes de cada lado, depois, cair e abrir "borboleta".
5. Deitado na posição de "borboleta", fazer "develope" com uma das pernas, lateralmente descer a perna esticada, fazer "passe" e retornar à posição inicial.
6. Deitado, pernas esticadas "develope" ao lado descendo perna esticada "envelope" frente e "jete" frente.
7. Sentado com as pernas afastadas e os joelhos fletidos, recuar o corpo, fazer suspensão diagonal frente alto, esticando as pernas e derrubar o corpo à frente.
8. Sentado com as pernas afastadas e os joelhos fletidos, suspensão e queda em frente, 4 vezes; girar a cintura de um lado para o outro.
9. Sentado, pernas afastadas, virar o corpo para trás recolhendo as pernas em 4ª posição; o corpo em suspensão, deixar cair o corpo nesta posição e voltar alongando as pernas, trazendo um dos braços por cima da cabeça.
10. Em pé, abrir 2ª posição, cruzar frente frente e abrir 2ª posição novamente. (Não deslizar os pés no chão e sim dar passos).
11. O mesmo, de costas.
12. O mesmo, fazendo um para frente e outro para trás.
13. 4 passos para a frente, subindo os braços pelo dorso das mãos e 3 passos para trás, descendo os braços com as palmas das mãos viradas para cima.
14. 4 passos para a frente, levando o braço direito para a frente, com fluência, fazer "swing" para o lado direito, virando o corpo em 3 tempos.
15. Fazer 2 vezes o exercício 12, 2 vezes o exercício 13 e correr até o final.
16. "Swing" sem braços mais rápido que o normal, lançar o quadril à frente, quadril atrás e andar 4 passos.
17. Empurrar o quadril se deslocando de costas.
18. O mesmo, 4 vezes e, 4 vezes girando.
19. Empurrar quadril para o lado se deslocando.
20. Improvisar em todas as direções, na mesma perspectiva dos anteriores.

28/08/98

1. Massagear os pés.

2. Deitado, alongando e inspirando, fletir os joelhos e subir o quadril, descer o quadril, subir os braços até o peito com o dorso das mãos se encontrando, subir as mãos pela vertical , desenvolver movimento para cima, abrindo os braços lateralmente até chegar com as mãos ao chão. Subir o corpo pelo esterno, deslizando as mãos pelo chão; ao chegar o corpo à diagonal frente, soltar o peso sobre as pernas e, "desenrolando", deitar novamente.
3. Subir corpo pelo esterno deslizando as mãos pelo chão; ao chegar o corpo à diagonal frente, soltar o peso sobre as pernas e fazer rolamento para trás.
4. Fazer rolamento e voltar, subindo nos pés e subir o corpo desenrolando e subindo até suspensão, com os braços acima da cabeça. Soltar os braços continuando em suspensão.
5. Deitado com os pés paralelos, abrir os joelhos até chegar à posição de "borboleta", voltar esticando e dobrar os joelhos.
6. O mesmo, trabalhando os pés quando estão com as pernas esticadas em "flex" e quando estão em outra posição esticados.
7. Sentado na posição de "borboleta", recuar, fazer suspensão do corpo em diagonal frente alta, deixar cair o corpo nas pernas e recuar novamente.
8. Deitado na posição de "borboleta", fazer "develope" com uma das pernas, lateralmente, descer a perna esticada, fazer "passe" e retornar à posição inicial.
9. Deitado "develope" frente para cima e envelope ao lado.
10. "Grand battement" com uma das pernas ao lado para fora, depois para dentro; encolher "passé" fechado depois aberto; fechar primeira posição pequena abaixo, finalizando com "petit battement" à frente.
11. Sentado, pernas afastadas e joelhos fletidos, recuar o corpo, fazer suspensão diagonal frente alto, esticando as pernas e deixar cair o corpo para a frente.
12. Sentado, pernas afastadas, deixar cair o corpo para a frente, fazer suspensão, derrubar o corpo para a frente, repulsar para o lado e repulsar indo por trás para o outro lado. Nesta posição e voltar alongando as pernas, trazendo um dos braços por cima da cabeça.
13. Sentado, com pernas afastadas, fazer um semi-círculo com um dos braços pela frente, com movimento de fechar até recolher um pouco o corpo em uma das laterais, voltando da mesma forma.
14. Sentado, pernas afastadas, virar o corpo para trás, recolhendo as pernas, em 4ª posição, o corpo em suspensão; deixar cair o corpo nesta posição e voltar alongando as pernas, trazendo um dos braços por cima da cabeça.

1. Massagear os pés.
2. Sentado na posição de "borboleta", recuar, fazer suspensão do corpo em diagonal frente alta, deixar cair o corpo nas pernas e recua novamente.
3. Sentado na posição de pernas recolhidas, recuar, fazer suspensão do corpo em diagonal frente alta, esticando os braços na mesma posição, recuar abraçando os joelhos e fazendo 2 rolamentos.
4. Deitado, alongando e inspirando, soltar a respiração puxando uma perna de cada vez, esticando para cima juntamente aos braços que descem juntos em posições opostas.
5. Deitado, deixar cair os joelhos na lateral 2 vezes de cada lado, depois deixar cair e abrir "borboleta" esticando as pernas pelo calcanhar.
6. Deitado, pernas esticadas "develope" ao lado, descendo perna esticada "jete" frente, "passe" aberto e descer. Fazer ao contrário.
7. Na posição de "borboleta", recuar o corpo para trás, com as mãos também para trás, depois lançar as mãos e o corpo para a diagonal frente alta. Deixar cair o corpo na lateral e repulsar, parando suspensão vertical, caindo do outro lado.
8. Pernas e braços acima da cabeça, esticados, torcer para o lado direito, com ação na mão que projeta.
9. O mesmo, subindo em suspensão.
10. Sentado, pernas afastadas, virar o corpo para trás recolhendo as pernas em 4ª posição e corpo em suspensão, deixar cair o corpo nesta posição e voltar alongando as pernas, trazendo um dos braços por cima da cabeça.
11. De joelhos, cabeça apoiada no chão, subir os braços pela frente e corpo, descer os braços para a frente e o quadril.
12. Em pé, trabalho com os pés em 1ª posição pequena, fazendo movimento de expulsão do pé no chão até o pé se apoiar lateralmente e expulsar para retornar. Fazer o mesmo, virando 1/2 giro e depois com braço e giro.
13. Fazer o mesmo trabalho de expulsão, no mesmo lugar, como se fosse um "coupe".
14. Em deslocamento 4ª posição, dar 3 passos para a frente e puxar a perna da frente pelo joelho como se este fosse o cotovelo.
15. O mesmo, 1 vez de cada lado, trazendo o joelho dobrado e outra vez, trazendo perna esticada.
16. O mesmo, andando para a frente e para trás.
17. Ainda em deslocamento "cloch" frente e trás, 3 passos e elevar a perna de trás para recomeçar.
18. O mesmo, de costas.

19. No lugar, trabalhar as mãos que flutuam em todas as diagonais altas.
20. Braço direito, levar o movimento pela mão para o lado direito atrás, com o pé direito cruzando a perna esquerda atrás, levar a cabeça a acompanhar a movimentação, descendo em espiral, deslocando; quando o corpo estiver em máxima torção, liberar a perna esquerda que fará meio círculo e retornará à posição inicial.
21. Braço direito diagonal esquerda alta, passo com pé direito no primeiro tempo, abaixar o braço, girar para dentro pisando 2 e 3, levantando braço esquerdo na diagonal direita alta, no quarto tempo.
22. Fazer os dois últimos exercícios para sentir a diferença entre um, que é rápido na horizontal, e o outro, que é lento e descendente.
23. Trabalhar giro com passos em deslocamento (para giro do Flamenco).

ANEXO 4

OS ELEMENTOS DO ESPETÁCULO DE DANÇA NA EXPERIÊNCIA CRIATIVA DO INTÉRPRETE

A dança artística sempre esteve e continua envolvida por um conjunto de elementos cênicos como o figurino, a iluminação, a cenografia e, primordialmente, a composição coreográfica que apresenta sua essência através do tempo e do espaço, em movimentos sucessivos. No caminho histórico da dança, muitas foram as variáveis na utilização dos seus elementos universais, as descobertas e redescobertas de possibilidades do processo criativo. Foram também descobertas novas maneiras de se trabalhar a composição coreográfica, como as improvisações e a utilização dos movimentos não literais, abrindo infinitamente as suas possibilidades.

Nesse sentido, essa pesquisa tem como proposta estudar o emprego dos elementos cênicos da dança na experiência criativa do intérprete. A Metodologia proposta abrange revisão bibliográfica, trabalho experimental envolvendo laboratórios de criação, montagem cênica e análise do processo criativo para possíveis conclusões. A idéia partiu da constatação das necessidades técnicas que envolvem a construção do espetáculo de dança em um estudo teórico, em nível de Iniciação Científica, no qual foram identificados seus elementos principais e suas funções básicas despertando a vontade de experimentação prática. Para contextualizar a pesquisa entendo ser necessário apresentar as fases vivenciadas até o momento.

Identifico sete fases.

- 1. Preocupação com o espectador.** Esta primeira fase foi decorrente de angústias pessoais em relação ao espetáculo de dança e tomou um caminho social, desviando a pesquisa dos interesses artísticos.
- 2. Preocupação com a fruição do espetáculo, com a relação artista/obra/espectador.** Em Iniciação Científica, defendi a idéia de que utilizando bem os recursos próprios da montagem cênica, a qualidade do espetáculo e a relação artista/obra/espectador pode ser aprimorada se for apoiada no estudo da inter-relação entre seus elementos. No Mestrado, pretendia colocar em prática esta idéia para comprová-la. Tal intento foi enfraquecendo e se transformando com leituras, investigações e trabalho prático baseado na coreodramaturgia com a Professora Joana Lopes.

3. **Preocupação com o espetáculo de dança como produto e a questão da espetacularidade.** Esta fase tomou o mesmo rumo da anterior, foi enfraquecida pelas discussões na disciplina “A Cena Contemporânea – Narrativas, Suportes e Questões da Espetacularidade”. A reflexão se tornou mais ampla com as questões surgidas sobre multimídia - corpo, processo de criação, ritual, performance, estética - que me instigaram a pesquisar o espetáculo de dança nas várias formas de ver e perceber o mundo, mítica e esteticamente.
4. **Necessidade de conhecer o desenvolvimento do espetáculo de dança através dos tempos.** Este momento serviu para esclarecer dúvidas em relação à utilização dos elementos cênicos e dos elementos da dança e a relação da dança com o momento histórico.
5. **Preocupação com a significação, a leitura dos elementos cênicos como objetos icônicos.** Esta fase trouxe a questão da Poética como forma de operar, me proporcionando uma leitura do espetáculo através das relações entre os meios de produção, as referências, os sentidos e as significações. Apesar da importância, me detive muito em questões da Semiótica e, mais uma vez, precisei retornar à pesquisa artística.
6. **Preocupação com a expressividade na dança e com o intérprete pesquisador.** A experiência em uma disciplina prática me ajudou a traçar novos objetivos para a realização da obra de arte e a descobrir características estéticas no meu trabalho. Consegui me distanciar do processo criativo e perceber que a construção se deu com a formação de um repertório adquirido ao longo do trabalho. Descobri que a minha busca cerca, em suma, o que a dança me revela “a priori”, pois dessa revelação é que posso construir a cena.
7. **Preocupação com a questão da percepção.** Esta fase se desenvolveu lado a lado com a fase anterior. Foi um processo de descoberta do momento, busca do entendimento dos novos modos de perceber um mundo que não é mais estático, no qual a percepção coletiva influencia a representação e a própria percepção individual.

O estudo sobre percepção ajudou a traçar um caminho de volta, me fazendo perceber que este decorrer exploratório me proporcionou uma nova delimitação do tema, uma investigação prática aprofundada na área da interpretação criativa e expressiva tendo como suporte de ação e reflexão os elementos envolvidos na dança e no espetáculo. Por outro lado, me vejo, novamente, envolvida com as questões das fases expostas e deparo com novas questões sociais e semióticas, mas que agora caminham paralelamente a uma pesquisa prática e artística.

ANEXO 5

LABIRINTOS DA MEMÓRIA

Grupo: FLÊNEUR

Duração: 30 minutos

PROPOSTA COREOGRÁFICA

A proposta coreográfica **LABIRINTOS DA MEMÓRIA** (30 min.), do GRUPO FLÊNEUR, partiu de uma pesquisa individual em dança, conjugada aos elementos cênicos, em busca de um personagem existente no interior de cada intérprete. Este processo envolveu a descoberta de situações, ações, movimentos, esforços e gestos simbólicos reveladores da “personalidade” e da poética do movimento corporal, a partir de um contexto desenvolvido pela pesquisa, em relação ao próprio intérprete e à sua relação com o outro.

LABIRINTOS DA MEMÓRIA surge de cenas fechadas por uma moldura, revelando um momento específico de um “work in process”, baseado na total abertura de possibilidades para a criação do espetáculo, processo voltado à pesquisa da dança interior e ao que esta revela ao intérprete-autor.

Discutir o processo criativo é possibilitar uma configuração clara e precisa dos elementos condutores do intérprete-autor na direção da realização da obra de arte, levando em consideração a utilização de subsídios teórico-práticos (e técnico-expressivos), para o sujeito enxergar e transformar seu objeto de estudo a partir da sua fundamentação e descoberta.

A união da história de vida, da memória social com a problematização da dança que se procura descobrir, gera a tensão primordial ao trabalho estético, orgânico e instigante. Com a vivência do processo, a metodologia de pesquisa desenvolvida abrange a dança expressiva (Ausdruckstanz) e a dança-teatro (Tanztheater), se pode ser colocado dessa forma, possibilitando um “feed back” do que possa ser sugerido como dança.

Partiu-se, neste processo, da revelação, da investigação, da diversidade e da necessidade de ‘ser o que se dança’ e de ‘dançar o que se é’. Compreender esse processo é ao mesmo tempo compreender a possibilidade de explorar a dança através do cotidiano, do sagrado, do supostamente desconhecido e do imaginário social de cada artista.

A pesquisa, formadora de focos instigantes, trouxe sensações diferentes aos corpos proporcionando a eles uma liberdade e uma ludicidade. Corpos muitas vezes aprisionados pelos movimentos estereotipados (pela “mass media”), ou mesmo pelo próprio cotidiano. O processo criativo revelou outros atributos a estes corpos, os mesmos atributos do corpo cotidiano, o retorno e formação do corpo social.

A criação se deu num processo experimental fundamentado na construção do repertório adquirido ao longo do trabalho criativo o qual, em cena, é apresentado dentro da própria construção pessoal.

Maria Cristina Pinto

ROTEIRO

- 1ª. CENA : Apresentação dos Personagens
- 2ª. CENA: O Conflito Pessoal
- 3ª. CENA: A Percepção do Outro
- 4ª. CENA: A Resistência em Relação ao Outro
- 5ª. CENA: A Individualidade Existente entre o Pensamento Comum

TÉCNICAS UTILIZADAS

Para a construção coreográfica foi usada a releitura da técnica de *Françoise Dupuy*; a pesquisa da *Coreodramaturgia*, de Joana Lopes; a influência do pensamento de *François Delsarte* e sua lei da trindade - *Trinité*; a pesquisa de mestrado “Os Elementos do Espetáculo de Dança na Experiência Criativa do Intérprete” (em andamento), de Maria Cristina Pinto; além das técnicas trabalhadas individualmente pelos intérpretes, como: ginástica artística e acrobática, artes circenses (sobretudo malabares, tecido e *échasse*), capoeira, artes marciais, a ginástica terapêutica chinesa *Lian Gong*, *contact improvisation*, técnica de *Dominique Dupuy*, técnica de *Martha Graham*, entre outras técnicas de dança contemporânea.

TRILHA SONORA

I

Música: Mais qu'est-ce ? (But shall we ?)

Autor/intérprete: Zap Mama

Tempo de Execução: 4:59

II

Música: Tão Fortiche
Autor/intérprete: Pierre Henry
Tempo de Execução: 2:53

III

Música: Seven Drums
Autor: He Xuntian
Intérprete: Dadawa
Tempo de Execução: 5:55

IV

Música: Stereotyped
Autor: Frank Ligier/Left Foot
Intérprete: Left Foot
Tempo de Execução: 3:21

V

Música: Tibetan Dance
Autor: Bright Sheng
Intérprete: Yo-Yo Ma
Tempo de Execução: 3:25

VI

Música: Home at Last/On the Wisla/The End
Autor/intérprete: Zbigniew Preisner
Tempo de Execução: 1:23, 1:12, 2:27

DESCRIÇÃO DOS FIGURINOS

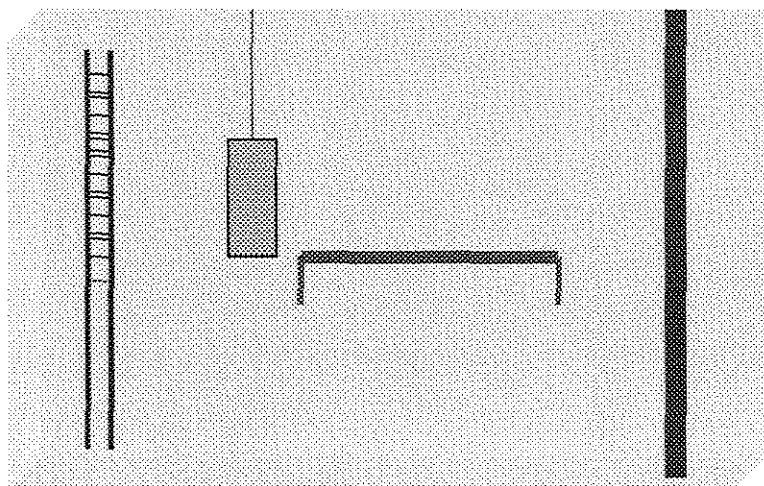
Os figurinos partem de uma base elaborada por cada intérprete a partir da sua própria pesquisa do personagem. No momento, estamos em construção e reeleaboração destes figurinos que também pretendem ser adereços trabalhados como elemento desencadeador das ações, durante o processo criativo.

DESCRIÇÃO DOS ADEREÇOS

Os adereços envolvidos na obra são: um *game* portátil, um punhal, uma mala, um fantoche, uma luva, um boné, um revólver de brinquedo, um binóculo, uma corda de pular, um lençol (1.8 x 1.2 m), faixas de malha (2 m para cada intérprete).

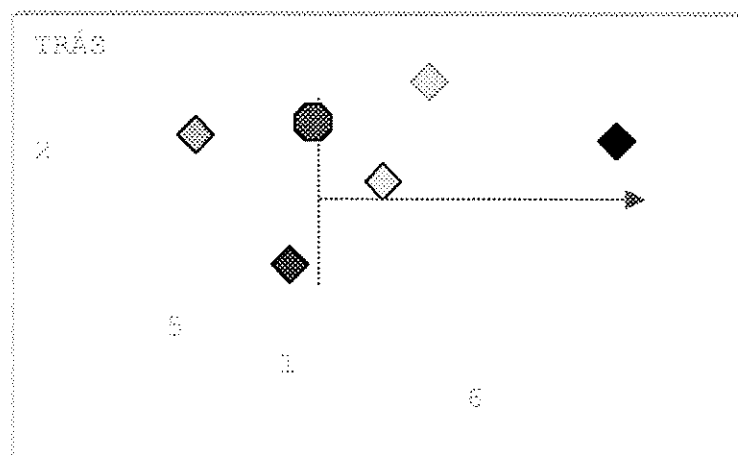
DESCRIÇÃO DO CENÁRIO

O cenário será constituído por: um tecido pendurado no teto na diagonal direita alta; um saco de pancada pendurado quase no final da diagonal direita baixa, um banco baixo com aproximadamente 2 metros de largura no fundo; uma escada, em caracol, na diagonal esquerda alta.



1ª. CENA:

Inicial: Luz pino conforme marcação abaixo, um foco de luz chapada acompanhando o trajeto do intérprete representado pelo octógono, que finalizará na ponta da seta, na qual deve aparecer um ponto de luz pino. Ao iniciar a música, o foco de luz do ponto 1 deve ficar mais claro que os outros. Na seqüência, deve clarear os pontos 2, 3, 4, 5 e 6. A partir daí, luz geral.



2ª. CENA:

Dois focos móveis de luz chapada acompanhando os intérpretes. No início da respiração da trilha sonora, luz lateral da direita para a esquerda, numa altura próxima ao chão. No momento em que o intérprete que se arrasta pelo chão pára, aos poucos surge luz geral. Finaliza com luz frontal à frente da posição 3 do quadro anterior.

3ª. CENA:

Luz geral com inserções aleatórias de estroboscópica.

4ª. CENA:

Luz frontal do lado esquerdo do palco, seguindo luz geral finalizando num corredor de luz lateral, no fundo do palco.

5ª. CENA:

Acompanhamento improvisado de luz, no qual o objetivo é seguir o movimento do grupo. Quando surge o segundo grupo, a intenção continua a mesma, sendo que, irá se instalar um diálogo entre os dois grupos e o grupo em movimento deve ser acompanhado, enquanto o grupo que pára deve continuar iluminado.

FICHA TÉCNICA

1. NOME DA COREOGRAFIA: Labirintos da Memória
2. NOME DO GRUPO: Flêneur
3. COREOGRAFIA: os integrantes do grupo
4. DIRETORA: Cristina Pinto
5. ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Rafael Madureira
6. INTÉRPRETES: Bia Evrard, Jaqueline Bisse, Nicolas Bel, Odilon Roble, Rafael Madureira, Rodrigo Mallet, Vinicius Terra.
7. CENOGRAFIA: o grupo
8. CENOTÉCNICO ¹⁷⁴:
9. FIGURINOS: o grupo
10. PROJETO DE LUZ: Cristina Pinto
11. OPERAÇÃO DE LUZ ¹⁷⁵:
12. PESQUISA SONORA: Rafael Madureira
13. MÚSICAS POR ORDEM DE EXECUÇÃO:
 - Mais qu'est-ce ? (But what shall we ?) – Zap Mama (4:59)
 - Too Fortiche – Pierre Henry (2:53)
 - Seven Drums – Dadawa (5:55)
 - Stereotyped – Left Foot (3:21)
 - Tibetan Dance – Bright Sheng/Yo-Yo Ma (3:25)
 - Home at Last/On the Wisla/The End – Zbigniew Preisner (1:23, 1:12, 2:27)

¹⁷⁴ Para instalação e preparação da cenografia contamos com o auxílio dos técnicos disponíveis para a II Bienal Sesc de Dança.

¹⁷⁵ Idem.