PATRÍCIA GARCIA LEAL

AMARGO PERFUME: A DANÇA PELOS SENTIDOS

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor (a) em Artes.
Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann.

CAMPINAS

2009

Leal, Patrícia Garcia.
L473a Amargo Perfume: a dança pelos sentidos. / Patrícia Garcia Leal. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Profª. Drª. Elisabeth Bauch Zimmermann.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança contemporânea. 2. Criação. 3. Improvisação. 4. Sentidos. 5. Olfato. 6. Paladar. I. Zimmermann, Elisabeth Bauch. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: "Bitter perfume: dancing by the senses."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Contemporary dance ; Creation ; Improvisation ; Senses ; Smell ; Taste.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Profª. Drª. Elisabeth Bauch Zimmermann.
Profª. Drª. Marcia Maria Hernandez Strazzacappa.
Profª. Drª. Julia Vitiello Ziviani.
Profª. Drª. Verônica Fabrini M. de Almeida.
Profª. Drª. Kátia Danailof.
Profª. Drª. Lenira Peral Rengel.
Profª. Drª. Sara Pereira Lopes.
Prof. Dr. Odilon José Roble.
Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura.

Data da defesa: 16-02-2009
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Patrícia Garcia Leal - RA 972823 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Presidente

Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez
Titular

Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular

Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello
Titular

Profa. Dra. Kátia Danailof
Titular

Profa. Dra. Lenira Peral Rengel
Titular

Dedico a presente tese ao meu primeiro filho Thiago.

Meu filho, gerado em conjunto à escrita desta pesquisa, dançou no ventre de sua mãe em meio a tantas mulheres, saboreou a delícia dos chocolates e o doce amargo do cansaço produtivo, deu-me inspiração, impôs-se nas criações simbólicas e nas eternas conferências do seu crescimento a cada ensaio. Gerou ainda mais vida em minha alma de artista e hoje sorri entre nós sua certeza de vencedor.

Agradecimentos

Uma obra como esta é sempre fruto de muitos encontros, breves, longos, eternos. A solidão da escrita, da criação, não existe, pois mesmo nos momentos em que fisicamente, sozinha me debrucei sobre as linhas ou sobre o chão do estúdio, estava plena no coletivo que a arte traz a cada ser humano. Existir é sempre interiorização de muitos. Eu, outro, sou eternamente grata.

Agradeço, primeiramente, ao meu grande amor Carlos, pelo incentivo incondicional, pela certeza, pelo carinho, pela inspiração, pela arte gráfica, pelas fotos, pelo nosso filho Thiago, que geramos com tanto carinho no decorrer desta pesquisa.

Obrigada aos meus pais, Luís e Bernadete, por sua presença marcante, porto seguro aos meus sentimentos intensos, pela música, pelo amor mais quente, pelo exemplo e o apoio a tudo que faço.

Obrigada a minha irmã Cybele pelas trocas e o interesse em comum que temos pela pesquisa, pela amizade fraterna. Obrigada também ao carinho de meu cunhado Robson e de minhas lindezas Liz e Iara, alegrias em minha vida.

Obrigada ao Toninho, à Lúcia (in memoriam) e aos meus cunhados queridos Ana Cristina e Eduardo, que sempre me acolheram tão bem e com tanto carinho.

Aos meus avós maternos, Cida (in memoriam) e Edmundo, e aos meus avós paternos, Carmen e Édison (in memoriam), agradeço imensamente pelos cheiros que povoam o meu imaginário, pelo amor mais doce e pelo incentivo à arte.

Ao meu eternamente amigo-irmão Emerson, obrigada pelo carinho, pela dedicação, pelas leituras e revisões tão afinadas às minhas buscas, por estar sempre disponível.

Obrigada aos meus amigos, Flávia, Marcelo, Grazi, Fabi, Serginho, Socorro, Márcio, Andréa, Dani, Denise, Renata, Fernanda, que esteja onde estiverem (Brasília, Portugal, Espanha, Jaraguá do Sul ou Campinas), estão sempre presentes e me permitem, pelo carinho, ser quem sou e perseverar no meu caminho.

Obrigada aos meus amigos e mestres do yoga que me permitem ser mais, estar mais presente, calma e servindo Nataraja. Em especial aos meus mestres Andrés, Sueli, João Alberto, Izilda, Gisele, Taunay e Marcinha. E às minhas eternas companheiras de conversa e sono: minha dinda Márcia, Marcela, Dani e Ana Paula. A todos os colegas de minha formação; Carlos, Luciano, Malu, Kelen, Evandro, Simone, Inês, Elisa, Ana, Édson, Miriam... entre tantas luzes yogues que iluminam os meus dias (e noites).

À Fapesp por sempre acreditar no meu trabalho, desde a iniciação científica. Pela seriedade enquanto órgão de fomento, por tornar possível a pesquisa numa área tão difícil como a dança, agradeço imensamente.

Agradeço à minha orientadora Elisabeth Zimmermann, pelas contribuições, pelas oportunidades de pesquisa e de docência que me proporcionou, por dividir momentos tão intensos de vida comigo.

Agradeço aos professores de minha banca por suas valiosas sugestões. Obrigada à professora Márcia Strazzacappa pelas diversas oportunidades artísticas, docentes, científicas, por ter permitido, incentivado e compartilhado uma das melhores viagens da minha vida à Daci na Holanda (e depois... Paris!!!), pela sua dedicação à arte, à educação, à dança. Obrigada à professora Júlia Ziviani sempre presente, extremamente atenta aos meus movimentos, por me incentivar a ousar. À professora Verônica Fabrini pelas indicações na área das artes cênicas, por sua arte intensa e seu exemplo de mulher que faz acontecer. À professora Sara Lopes por me receber tão prontamente enquanto eu ainda estava perdida em minhas próprias linhas, pela sua clareza, por sua paixão e dedicação a tudo que faz.

Obrigada à professora e amiga Kátia Danailof, testemunha de todo meu processo de pesquisa há anos, em nossas eternas conversas. Agradeço pela amizade, pelos cafés e cinema, pelas leituras, sugestões de textos e pelo interesse mais sincero dos apaixonados pelo seu ofício, um exemplo de seriedade e competência.

Aos muitos profissionais envolvidos nas produções artísticas desta pesquisa o meu mais profundo agradecimento. Obrigada Marcelo, pela parceria musical de tantos anos, por entender o que eu não posso dizer. Obrigada Rogério, luz sempre presente com cheiro de cravo e tranqüilidade. Obrigada Amanda, por estar sempre disposta a apoiar a arte

em suas mais variadas formas. Obrigada Érica por nossas trocas profissionais, nosso interesse comum pela pesquisa, pelo figurino de meu primeiro processo criativo. Obrigada Rodrigo, Carlos, Ju, Isac pelas lindas fotos. Obrigada Zell pela parceria geminiana nos figurinos do vinho e do chocolate, pela paciência, pelo interesse e dedicação, pela maquiagem, por me vestir tão bem em minha gravidez! Obrigada à Ângela, em conjunto ao Carlos, pela arte dos projetos gráficos, pelos encontros, pelas conversas sobre o trabalho, sobre a vida, sobre filhos. Obrigada a todos da Kinostúdio pela documentação e registro dos espetáculos e pela arte das edições, agradeço em especial à Thaís, ao Alê e ao Cauê, por esses anos de convivência. Obrigada Adriana e Valéria por disponibilizarem a Estação da Dança e o Tugudum aos meus ensaios mais improváveis. Val, obrigada especialmente, pelos eternos convites às Jams, por manter o espaço e diálogo sempre abertos, por acolher meus espetáculos, pela amizade.

Obrigada, especialmente, à bailarina, professora, pesquisadora e amiga Carla Morandi, pela assistência de direção mais certeira que já tive, por saber como, quando e porque falar, por dedicar-se plenamente, pelo carinho, pelo respeito, pela amizade, flor que se abre sem motivo, quando duas almas queridas se encontram.

Obrigada, Samuel, pelas pesquisas gustativas e táteis que geraram o espetáculo *Intenso*. Obrigada por entregar-se como artista que não bebe, provando vinhos.

Obrigada ao Luiz Bueno e ao Fernando do Duofel pela inspiração musical primeira em meu terceiro espetáculo *Variações sobre chocolates.* Obrigada por me receberem tão prontamente, pela conversa, pelos shows, pela entrevista.

Às queridas bailarinas Bruna, Carol, Isis, Juliana, Patrícia, Mariama, Bella e Karine, agradeço de coração pelo interesse pela metodologia que pesquiso, pela confiança, pela dedicação, por encontrar sempre uma possibilidade em meio aos horários impossíveis. Obrigada por se envolverem com a alma dos perfumes e o corpo dos sabores, no abraço e carinho mais sinceros. Obrigada, também, por acompanharem de perto, dia a dia, o crescimento de meu filhote em meu ventre, e por compreenderem as minhas necessidades de mamãe grávida.

Obrigada às bailarinas e amigas, queridas, do Núcleo de Dança Contemporânea de Campinas: Carol (República Cênica), Ló, Milena, Paula, Juliana, Tita (as Excaravelhas),

Jussara (Salão do Movimento), Valéria (Tugudum), pelo interesse em comum, pela força, pela difícil continuidade a cada dia, pela dança, pelo apoio, pela amizade. Por manterem as reuniões em minha casa quando minha barriguinha começou a impedir-me.

Obrigada às professoras Ângela Nolf, Holly Carvell, Marisa Lambert, Daniela Gatti, pelo apoio, pelas trocas, pela presença nos espetáculos. Agradeço a todos os alunos, professores e funcionários do departamento de Artes Corporais, em especial à Cidinha e ao Édison, sempre tornando tudo mais fácil e possível. Agradeço também aos funcionários do Centro de Produções pela paciência, dedicação e confiança. Obrigada Rosângela, Ayrton, Ivaldo. Obrigada também aos funcionários da Pós-graduação do Instituto de Artes: Vivien, Magali, Ivaldo, Jayme, sempre dedicados e atenciosos, trazendo calma nos momentos de desespero.

Obrigada aos funcionários do Espaço Cultural Casa do Lago, em especial ao Avelino, por manter as portas sempre abertas e nos acolher a cada projeto, a cada idéia, a cada novo espetáculo de forma tão calorosa.

Agradeço imensamente às trocas de pesquisa e entrevistas de minhas colegas Silvia Geraldi, Ana Terra, Valéria Franco e Lenira Rengel, profissionais com quem compartilho concepções e práticas na dança. Obrigada às professoras Carmen Soares, Elisabeth Zimmermann, Milton de Almeida, Inaicyra Falcão e Cássia Navas pelas disciplinas inspiradoras que semearam o solo para que minha pesquisa pudesse brotar.

Obrigada aos colegas, alunos e funcionários da Faculdade de Americana por todo suporte e compreensão em meu processo de doutoramento e gravidez, em especial ao meu coordenador Vagner Marcelino por seu apoio, paixão e incentivo à pesquisa científica e à docência, por valorizar minha formação, a importância das humanidades e da dança no curso de educação física, a interdisciplinaridade. Por ser um pai dedicado e, por isso, compreensivo e generoso no meu período de gravidez e amamentação.

Agradeço aos alunos das artes visuais, música e artes corporais, das disciplinas de Psicologia Aplicada às Artes, Tópicos Especiais em Dança e Laboratórios de Criação, da Unicamp, pela acolhida, pelo interesse e dedicação e por contribuírem ao aprofundamento de minha pesquisa de doutorado.

Aos meus alunos e colegas da Faculdade Paulista de Artes que viram essa pesquisa nascer em 2001 e se interessaram pelas minhas pesquisas criativas até 2005, quando saí da Faculdade para dedicar-me ao doutorado, minha gratidão mais sincera. Alunos eternamente presentes em minha vida e em minha tese, por meio dos depoimentos que compõem as propostas metodológicas desta pesquisa, muito obrigada.

Ao público sem o qual minha arte-pesquisa não existiria, obrigada!

Agradeço imensamente a todos que de alguma maneira contribuíram para a concretização desta pesquisa. Amargo Perfume: A vocês essas linhas, essas imagens e o suor de cada apresentação realizada. Que traga novos perfumes, sabores diversos e enobreça a arte do movimento.

Resumo

A presente pesquisa se configura a partir de processos criativos em dança, tendo os sentidos do olfato e do paladar como estímulos primeiros à criação. Propõe uma escolha específica no que se refere às técnicas corporais, utilizando a improvisação em sua possibilidade integradora entre preparação corporal, interpretação e criação. O resultado da pesquisa, além dos três espetáculos decorrentes dos processos criativos desenvolvidos, é a configuração de propostas metodológicas em dança contemporânea.

Os primeiros perfumes destacados pela tese apresentam as referências de pesquisa em relação aos sentidos do olfato e do paladar, justificando o recorte escolhido. Referências interdisciplinares entre psicologia, história, literatura, cinema, neurociências, ciências cognitivas, entre outras, evidenciam como estes sentidos aparecem e são tratados nestas áreas do conhecimento focalizando, finalmente, sua utilização em metodologias artísticas na dança e no teatro.

No que concerne aos processos criativos, o primeiro espetáculo desenvolvido, *Amargo Perfume*, utilizou como estímulo de criação o cheiro do café. O segundo, intitulado *Intenso*, enfatizou os sabores do vinho tinto *cabernet*. E o último espetáculo desenvolvido, *Variações sobre chocolates*, utilizou não apenas os estímulos olfativos e gustativos, mas também as informações táteis de chocolates diversos. Os dois primeiros trabalhos foram configurados como solo e o último desenvolveu-se em grupo como necessidade de aplicação das metodologias da pesquisa.

Degustando os sabores, as metodologias geradoras e decorrentes das criações, que vêm sendo pesquisadas desde 2001, são apresentadas em duas partes. A primeira relaciona diretamente os sentidos da percepção aos fatores do movimento de Laban em processos de improvisação. A segunda focaliza mais a criação a partir dos sentidos do olfato e do paladar, valorizando as contribuições e possibilidades destes sentidos, especificamente, para a criação coreográfica. As propostas podem ser integradas, promover interfaces e têm a improvisação como fundamento básico e agregador entre técnicas de preparo corporal, de composição e interpretação cênica.

Uma última variação metodológica, nos moldes mais tradicionais de uma aula de dança, com estrutura de chão, centro e diagonal, é apresentada em anexo como contribuição aos mais diversos profissionais das artes corporais e cênicas.

Na discussão final, tessitura aromática saborosa, a presente pesquisa reflete sobre as contribuições das criações e metodologias desenvolvidas para o cenário atual da dança contemporânea, contextualizando as questões do corpo e da dança a partir do referencial dos sentidos.

Palavras-chave: dança contemporânea – criação – improvisação – sentidos – olfato e paladar

Abstract

The present research was developed from creative processes in dance, that had the senses of smell and taste as first stimuli for creation. Proposes a specific choice of corporal techniques, using improvisation as a possibility of integrating body's preparation, interpretation and creation. The results of the research are three choreographies and the configuration of methodological proposals in contemporary dance.

The first perfumes emphasized by the thesis present the references of the study concerning the senses of smell and taste in different areas as psychology, history, literature, cognitive science and others. Finally, different artistic methodologies involving the senses are presented as a reference in theater and dance.

In concern of the creative processes, the first choreography developed, *Amargo Perfume,* used the scent of coffee as a stimulus. The second, *Intenso*, emphasized the flavors of red cabernet wine. And the last choreography developed, *Variações sobre chocolates,* used not only the smelling and tasting stimuli, but also the touching information of chocolates. *Amargo Perfume* and *Intenso* were conceived as solos. *Variações sobre chocolates* was developed in group as a necessity of methodological application.

Tasting the flavors, the methodologies that have been researched since 2001, are presented in two parts. The first one relates the perception's senses to Laban factors of movement in improvisation processes. The second one focuses on the creation from the senses of smell and taste, valorizing the contributions and possibilities of these specific senses to choreography composition.

The proposals can be integrated and have in improvisation the basis that associate body's preparation, interpretation and composition techniques.

One last methodological variation, in a floor work, centre and diagonal format, is presented in annex like a contribution to the most different professionals in body and scenic arts.

As final discussion, tasting and scenting touch, the present study reflects about the methodological and creative contributions developed to the actual scenery of contemporary dance, discussing about the body and the dance from the senses' point of view.

Key-words: contemporary dance – creation – improvisation – senses – smell and taste

Sumário

Primeiros perfumes.....01

Amargo Perfume.....23

Degustar os sabores.....35

Dançando pelos sentidos: propostas metodológicas em dança contemporânea.....37

Consciência corporal.....39

Improvisação.....45

Improvisação pelos sentidos: uma abordagem a partir da Eukinética de Laban 53

Olfato e paladar – fluência.....57

Visão – espaço.....64

Tato – peso.....68

Audição – tempo.....71

A dança pelos sentidos: criação coreográfica.....74

Sobre a criação.....74

Percepção como materialidade coreográfica.....76

Em busca de uma matriz corporal.....78

Células, frases de movimento e estruturação coreográfica.....82

Olfato e paladar: sentimento e sensação.....87

Sentidos e significados: domínio do inconsciente.....90

Intenso.....95

Tessitura aromática saborosa.....107

Um corpo contemporâneo em busca de sentido.....110

Dança de um corpo híbrido.....112

Alinhamento e consciência corporal.....114
Materialidade.....115
Intérprete criador.....116
Consciência, interpretação e criação.....120
Pelo sabor da lentidão.....126

Variações sobre chocolates.....129

Referências.....141

Bibliografia.....149

Anexos.....163
Entrevistas.....165
Recursos para exploração de movimentos.....176
Interpretação criativa pelos sentidos.....179
Descrição dos processos criativos.....187

Primeiros Perfumes

> Esse aroma tinha frescor; mas não o frescor das limas ou das laranjeiras, não o frescor da mirra ou das folhas de canela ou da hortelã ou da bétula ou da cânfora ou das agulhas de pinheiro, nem da chuva de maio ou do vento da geada ou da água da fonte... E ao mesmo tempo tinha calor; mas não como bergamota, cipreste ou almíscar, nem como jasmim ou narciso, nem como lenha de roseira e nem como íris... Esse cheiro era uma mistura de ambos, do fugaz e do pesado, não uma mistura, mas uma unidade e, além disso, restrita e fraca e, ainda assim, sólida e fundamental, como um pano de fina seda cintilante... E, de novo, também não como a seda, mas como leite doce feito mel em que um biscoito se dissolva - o que, afinal, mesmo com a melhor das boas vontades, não se conjugava: leite e seda! Incompreensível esse aroma, indescritível, de modo nenhum classificável, a rigor nem sequer deveria existir (SUSKIND, 2006, p.40).

Indefinível, inclassificável, misterioso, o sentido do olfato em conjunto ao paladar são fios condutores do processo de pesquisa que se apresenta. Um interesse que começou no ato de respirar ainda no mestrado, na relação dos sentidos com os fatores do movimento definidos por Laban, em minha trajetória docente e no desenvolvimento criativo a partir dos sentidos em meus espetáculos artísticos. Como uma forma de me aproximar de meu próprio material investigativo criativo – o corpo – meus processos de criação voltaram-se para a materialidade do movimento e do corpo como elemento primeiro de manipulação, elaboração e construção cênica. Isto significa dizer que o movimento é que gera o resultado significativo da criação. Neste percurso em busca de um sentido mais próprio ao movimento, que não fosse definido externamente por roteiros ou por outras linguagens como a escrita, encontrei nos sentidos da percepção enormes aliados.

Assim, a presente pesquisa investiga processos criativos em dança, tendo os sentidos do olfato e do paladar como estímulos primeiros à criação. Propõe uma escolha de técnicas corporais, processos de composição coreográfica e interpretação cênica, adequada ao estudo de um processo criativo em dança contemporânea, utilizando a improvisação como possibilidade de preparação corporal, de criação e de interpretação, pesquisando sobre processos específicos de criação. O resultado final em termos de pesquisa, além de espetáculos de dança, é a descrição qualitativa de propostas metodológicas em dança contemporânea, baseadas nos sentidos.

Os primeiros passos deste trabalho a partir dos sentidos surgiram paralelamente em minha experiência artística e docente. Como intérprete criadora na área de dança contemporânea, meu percurso em busca da expressividade me aproximou da respiração e das qualidades da fluência dos movimentos, definidas por Laban (1978). Em meu mestrado tive como objeto de pesquisa uma preparação corporal baseada no ato de respirar, buscando compreender as possibilidades que este preparo corporal trazia à criação. Para isso, ancorei todo o trabalho corporal que foi pesquisado numa técnica que tem a respiração como estrutura básica; a técnica de Martha Graham. Percebi que respirar de forma mais livre e consciente auxilia na ampliação das possibilidades expressivas de intérpretes criadores.

Para o desenvolvimento e análise dos resultados expressivos decorrentes da aplicação prática da pesquisa foram utilizadas as teorias de Laban. E em termos de fatores do movimento a respiração se mostrou profundamente vinculada ao fator fluência. O movimento está sempre fluindo no corpo humano, em graus variados de contenção e liberdade. Uma das atividades relacionadas a este eterno fluir é a respiração.

Da pesquisa iniciada no mestrado vem meu interesse pelo fator fluência. Tendo em vista sua relação com a respiração e, associando este fator do movimento aos sentidos, através dos estudos de Serra (1990), que correlacionam as teorias de Laban ao desenvolvimento psicomotor humano através de Kestenberg (1975) [1], cheguei ao olfato e ao paladar. Estes sentidos estão associados aos ritmos orais exercitados logo nos primeiros dias de vida, quando o bebê experimenta, através dos ritmos da respiração, do batimento cardíaco materno e do mamar, diferentes graus de liberdade e contenção da fluência dos movimentos.

O fator fluência é o primeiro a aparecer durante o processo de desenvolvimento psicomotor humano. E é a este estado primeiro que me debruço no doutorado. Acredito que a distância que muitas vezes se apresenta no mundo da dança entre técnica e criação se relacione, também, a uma distância em relação a este estado primeiro do desenvolvimento do movimento. O contexto em que vivemos, a maneira como muitas vezes manipulamos nossos corpos como algo que se tem, constrói, e não como algo que se é e vive, aumentam

[1] Kestenberg (1975) relaciona o desenvolvimento das atitudes relacionadas aos fatores do movimento e suas qualidades ao desenvolvimento psicomotor. Serra (1990) atualiza estes estudos com as contribuições de outros autores como North, Rogers, Shilder, entre outros.

ainda mais esta distância. O excesso de fragmentação a que estamos constantemente expostos também dificulta o processo de retorno a uma situação primeira, que favorece a integração, a vivência de um corpo que não se divide em sujeito brasileiro, de sexo feminino e objeto intérprete dançarino, mas é sempre um todo, inteiro e complexo.

Meu interesse pela fluência dos movimentos foi se transportando gradativamente para o olfato. O interesse maior começou na respiração (durante o mestrado) e fluiu (no doutorado) para o sentido olfativo, num primeiro momento, e para o paladar e as percepções táteis, posteriormente. A compreensão qualitativa desses movimentos olfativos é que evidenciou, a princípio, a fluência[2]. Contudo, no decorrer da pesquisa os sentidos foram cada vez mais se colocando em primeiro plano.

Trabalhar criativamente a partir dos sentidos focaliza a relação concreta do corpo com o mundo e permite a investigação das mais variadas nuances que essa percepção pode gerar no movimento. No primeiro espetáculo que desenvolvi com estes questionamentos, focalizei o sentido do tato em relação à parede. *Se as paredes tivessem sentidos* (2003) se iniciou no vazio do estúdio e no contato da cabeça com a parede, e a partir da sensação deste contato desenvolvi vários movimentos originados pela superfície esférica da cabeça; movimentos curvilíneos, cilíndricos, espiralados. Estando os pés em contato com o chão e a cabeça em contato com a parede, uma situação variável de tensão entre estes apoios suscitou diversos movimentos de giro, espirais e curvas, onde a coluna teve papel de destaque.

Nos trabalhos criativos atuais, que compõem a presente pesquisa, *Amargo Perfume (2005/6), Intenso (2007) e Variações sobre chocolates (2008)*, focalizo respectivamente o olfato e o paladar, bem como a relação do paladar com o tato e o contato corporal. Estas pesquisas criativas originaram as propostas metodológicas apresentadas na segunda parte da tese.

Paralelamente ao meu trabalho criativo, também venho investigando a aplicação desta pesquisa com os sentidos em minhas atividades docentes desde 2001, quando fundamentei uma disciplina de improvisação na Faculdade Paulista de Artes. A

[2] As relações entre os fatores do movimento, suas qualidades, atitudes internas no desenvolvimento psicomotor e os sentidos será descrita em detalhes no próximo capítulo.

improvisação, na referida disciplina, foi estudada como possibilidade de ampliação de repertório individual de movimentos, como técnica corporal, como estágio inicial à criação e também como fim num processo de criação em improvisação. Estruturei o curso buscando ampliar a consciência corporal das alunas e a partir daí suas possibilidades técnicas, contextualizando seus corpos à suas histórias de vida, e utilizando os sentidos como tema inicial de exploração dos movimentos. A escolha pelos sentidos veio a partir de uma das referências teórico-práticas do curso: o método de Laban. E o desafio, neste caso, era buscar uma abordagem adequada a alunas do último ano que já haviam passado pelo autor das mais diversas maneiras: através da exploração das ações básicas, da exploração do espaço da Corêutica, do desenvolvimento da dinâmica expressiva proposta pela Eukinética. Em suma, a teoria era conhecida, mas com algumas aulas pude perceber que ela não se contextualizava como práxis. A teoria estava muito distante da vida, da história sócio-cultural, da memória de cada corpo daquela disciplina. Por estes motivos decidi utilizar Laban de uma forma diferenciada.

A utilização de Laban definiu o estímulo inicial para explorações de movimentos durante toda a disciplina: os sentidos. Contextualizei a ênfase dada a cada sentido de acordo com a relação dos fatores do movimento com o desenvolvimento psicomotor humano, iniciando pelo olfato e paladar, relacionados ao fator fluência; a visão ao fator espaço; o tato ao fator peso; e por fim a audição ao fator tempo.

Continuo, desde então, investigando as possibilidades da improvisação e da criação pelos sentidos seja como preparação corporal, seja como fim criativo, ministrando estas propostas metodológicas em diferentes contextos: na graduação das artes corporais da Unicamp, por meio do programa de estágio supervisionado, em disciplinas como Tópicos especiais em Dança e Psicologia do desenvolvimento; na graduação do curso de Educação Física de Americana, na disciplina de Expressões corporais; em cursos e oficinas, bem como aplicando estas propostas aos processos criativos que desenvolvo, enfatizando os sentidos do olfato e do paladar.

Justifico a partir de agora este recorte de pesquisa: os sentidos do olfato e do paladar (e o tato, em conseqüência). Destaco que não existe a percepção dissociada dos sentidos. Segundo Sacks (1998)

> Existe, obviamente, um 'consenso' dos sentidos - os objetos são simultaneamente ouvidos, vistos, sentidos, cheirados; o som, a visão, o cheiro e a sensação ocorrem juntos. Essa correspondência é estabelecida pela experiência e a associação (SACKS, 1998, p.19).

Desta forma, uma pessoa sem olfato pode sentir o cheiro de uma flor ao vê-la, por associação, pelo consenso dos sentidos. Da mesma maneira, assim como não existe a percepção dissociada dos sentidos, um movimento é sempre uma combinação qualitativa de fatores, nunca apenas fluência. Por isso, mencionarei na segunda parte da tese os outros sentidos, bem como os outros fatores para que a compreensão integral do movimento possa acontecer. Contudo, darei ênfase maior ao olfato e ao paladar, por terem sido utilizados como estímulos principais dos processos criativos - *Amargo Perfume, Intenso e Variações sobre* chocolates - resultados criativos da presente pesquisa.

Olfato e paladar são sentidos químicos[3] e auxiliam na distinção de substâncias químicas. Ambos estão intimamente ligados. O sabor da comida está ligado ao olfato, sendo assim, quando estamos resfriados, impedidos de sentir cheiros, apresentamos dificuldades em sentir o sabor dos alimentos. A distinção entre os dois sentidos é feita, em parte, pela localização dos receptores com os quais as substâncias químicas reagem na boca e na garganta para produzir as sensações do paladar e no nariz para produzir as sensações olfativas. Além disso, o tipo de substância química que ativa cada sentido também difere (DAVIDOFF, 2001).

O paladar oferece informações a respeito do alimento, o que permite buscar substâncias nutritivas, vitais e ficar afastado de substâncias prejudiciais. O paladar também exerce importante papel em relação à fome em conjunto a outros reguladores da homeostase do organismo. Contudo, outros fatores são determinantes na ingestão de

[3] Olfato e paladar são chamados sentidos químicos porque seus receptores perceptivos são excitados por estímulos químicos, substâncias químicas presentes nos alimentos, no caso do paladar, e substâncias químicas presentes no ar que respiramos, no caso do olfato (DAVIDOFF, 2001).

alimentos, como fatores culturais, sociais, genéticos. Bem como outras funções não muito bem esclarecidas, como o afeto e o comportamento sexual, são associadas a esses sentidos. Moura e Lopes (2008) apontam que o cheiro é mais importante na escolha de um parceiro para mulheres do que a aparência. Discutem ainda a coincidência na avaliação da beleza e do cheiro em pesquisas recentes; as pessoas avaliadas como mais belas, também são avaliadas como tendo o odor mais atrativo.

O olfato fornece informações sobre substâncias químicas suspensas no ar (solúveis em água ou gordura) em quantidades extremamente baixas. O olfato é o mais enigmático dos sentidos, há especulações científicas sobre o desenvolvimento separado e anterior deste sentido em relação aos outros. Há vários métodos de classificação de cheiros, mas nenhum universalmente aceito. As relações entre estrutura química e odor são inconsistentes, a base física das sensações olfativas permanece um mistério. São identificadas algumas sensações olfativas primárias como fragrante (uma rosa, por exemplo), pútrido (algo estragado como ovos, por exemplo) e picante (canela). Contudo, não há um consenso entre os cientistas, pois enquanto a visão trabalha com quatro pigmentos e o tato tem em média uma dezena de receptores, o olfato dispõe em torno de mil receptores moleculares diferentes para distinguir cheiros, o que lhe dá mais sensações possíveis do que todos os outros sentidos juntos.

O olfato também depende da hora do dia, sendo mais sensível antes do que depois do horário do almoço, por exemplo. E apesar de ser reconhecido por muitos cientistas como menos importante, bebês com menos de um ano podem distinguir entre o cheiro da mãe e estranhos. O olfato também aponta ter importância no comportamento afetivo e sexual. Deficiências neste sentido provocam a falta de desejo sexual (DAVIDOFF, 2001; HERCULANO-HOUZEL, 2003; MORGAN, 1977). E historiadores como Corbin (1987), baseado em discursos médicos, denomina o olfato como sentido da afetividade, associando-o aos sentimentos humanos.

No que se refere ao paladar, são diferenciadas quatro qualidades palatais primárias - azedo, doce, amargo e salgado - pela maioria dos cientistas. Recentemente, foram descobertos receptores específicos para água e glutamato monossódico (gosto do aji-no-moto) e estes passaram a ser também considerados gostos básicos (HERCULANO-

HOUZEL, 2003). Entretanto, a grande variedade de sensações do paladar geralmente decorre de misturas. As sensações do paladar também sofrem influência de outros sistemas sensoriais. A temperatura e a textura, por exemplo, modificam as sensações do sabor dos alimentos, o que evidencia a integração dos sentidos e, neste caso, a influência tátil no paladar. A influência do sal aumenta com a baixa temperatura e a textura mole de uma melancia muito madura pode trazer o gosto de estragado. O sabor do alimento também depende de onde ele é mantido na boca. A língua tem regiões sensíveis a diferentes sabores: a ponta experimenta melhor o doce e o salgado, os lados o azedo e a parte de trás os sabores amargos (DAVIDOFF, 2001). A percepção é um processo extremamente complexo, que depende não somente de fatores químicos, ambientais, sócio-culturais, mas também do sujeito que percebe. A percepção é, antes de mais nada, uma forma de interação com o mundo.

Conhecemos e nos relacionamos com o mundo, primeiramente, pela percepção sensível dos sentidos. Este saber provém do sabor, do saborear os elementos do mundo, incorporá-los, trazê-los ao corpo (DUARTE JR., 2001). Isto é ainda mais evidente e literal nos sentidos do olfato e do paladar. Os cheiros penetram nosso corpo mesmo que não queiramos, pois não podemos parar de respirar senão morremos. Suskind, em seu romance "O Perfume", ilustra esta característica olfativa da seguinte forma; "o aroma é um irmão da respiração. Com esta ele penetra nas pessoas, elas não podem escapar-lhe caso queiram viver" (SUSKIND, 2006, p. 08). Também dependemos do alimento que saboreamos e digerimos para estarmos vivos. Olfato e paladar encontram-se intimamente ligados à nossa relação sensível com o mundo e com a vida, às nossas lembranças e à maneira como significamos nossas experiências:

> A memória olfativa com que contamos parece ser um aspecto marcante de nosso estar-no-mundo, parece ser um forte resquício animal preservado em nós e mesmo diferenciado pela dimensão simbólica de que dispomos. /.../ Inegavelmente há cheiros específicos em nossa memória: os da infância, da escola, de certas férias, do perfume de um primeiro amor etc. Muito daquilo contido em nossa lembrança é, sem sombra de dúvida, eminentemente olfativo (DUARTE JR., 2001, p.99).

Além de associar-se às mais primevas apreensões do mundo como respirar pela primeira vez ao nascer, sentir o cheiro da mãe, do leite, a percepção olfativa está diretamente ligada ao paladar. Cheiros e sabores são percebidos juntos e quando um desses é privado a compreensão do todo se compromete. O tato aparece como sentido associado aos mencionados, pois a sensação de determinado cheiro também têm percepções táteis como frio e quente nas narinas. E as percepções do paladar também integram sensações táteis de maciez, aspereza, por exemplo. Desta forma, o primeiro local de reconhecimento tátil dos objetos pela criança é a boca. Antes de ser capaz de manipular e focalizar os objetos com os olhos, a criança conhece o mundo pela boca. A boca é uma extensão natural que a criança faz de seu mundo interno, integrado, com o externo. Os olhos e as mãos a projetam para fora. Serra (1990) [4] explica que, se num primeiro momento, a boca é o órgão exploratório principal, a ela somam-se as qualidades de focalização do olhar e a habilidade de preensão das mãos em momentos posteriores do desenvolvimento psicomotor. Duarte Jr. (2001) complementa esta reflexão quando afirma que "as mãos parecem ser a extensão natural de nossos olhos, completando com o toque o conhecimento iniciado pelo olhar" (DUARTE JR., 2001, p.101).

Apesar de possuirmos uma acuidade perceptiva relativamente menor que a maioria dos animais, desenvolvemos a capacidade de imprimir uma carga emocional significativa à nossas percepções. Com esta grande diferenciação perceptiva em relação ao que poderia ser somente instintivo ou somente uma função para nos manter vivos e bem alimentados, nossa percepção agrega um importante elemento; o conteúdo simbólico, bastante favorável à expressão artística. Neste sentido, de acordo com Kestenberg (1975), ao associarmos a fluência dos movimentos ao olfato e ao paladar no desenvolvimento psicomotor, os associamos em termos de atitude interna às emoções, aos sentimentos. Ao valorizar olfato e paladar em termos de processo criativo, enfatizo a expressão de

[4] Mais uma vez nos referimos aos estudos de Serra (1990) atualizadores de Laban e Kestenberg. Além destes estudos, North e Serra preocuparam-se com as relações entre as combinações qualitativas dos fatores do movimento de Laban e atitudes internas do ser humano. North (1975) associando os fatores combinados a traços de personalidade. Serra (1997), mais especificamente, buscando a relação entre combinações qualitativas e a personalidade criativa.

sentimentos. Sentimentos de uma ordem primeira, não-linear, intuitiva, uma inteligência sensível. Sentimentos objetivados pela criação em movimentos simbólicos.

> Emprestar sentido- ao mundo- depende, sobretudo, de estar atento ao sentido - aquilo que nosso corpo captou e interpretou no seu modo carnal. O sentir- vale dizer, o sentimento- manifesta-se, pois, como o solo de onde brotam as diversas ramificações da existência humana, existência que quer dizer, primordialmente, 'ser com significação' (DUARTE JR., 2001, p. 130).

Eis o principal motivo da pesquisa que apresento: significar por meio do ser, do sentir por meio dos sentidos. Dar expressão àquilo que o corpo experimenta e interpreta de forma carnal, àquilo que o corpo sente, manipula, explora, objetiva, dá forma e manifesta criativamente. Dá forma a partir do que sente e expressa pela significação simbólica que atribui ao sentimento. E que significações específicas podem estar associadas ao olfato e ao paladar?

Convido o leitor, neste momento, a refletir um pouco sobre as significações associadas ao olfato e ao paladar em obras literárias, históricas e no cinema. "No caminho de Swan", primeiro livro de "Em busca tempo perdido" do escritor francês Marcel Proust (2004), encontramos uma sublime referência gustativa associada a um prazer tão grande que resgata, segundo o autor, uma preciosa essência:

> /.../ ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em

> mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? De onde apreendê-la? (PROUST, 2004, p. 48-49).

Nesta passagem, Proust (2004) ressalta o poder de um sabor em resgatar uma essência comparável ao amor, indefinível, inclassificável, somente acessível à memória por esta percepção. O sabor desfaz toda uma tristeza de alma e a perspectiva de um inverno sombrio, permitindo um prazer sem causa, essencial.

Em "Chocolate" (2000), filme do sueco Lasse Hallström, Vianne e sua filha Anouk chegam a uma cidade conservadora do interior da França para abrir uma chocolateria. A cidade, meio sem vida, é bastante tradicionalista, todos sabem o que se espera deles e agem de acordo com esses padrões. Vianne e Anouk já fora dos padrões, andarilhas, sem uma família convencional, chegam com o vento, vestidas de vermelho em contraste aos trajes cinzentos dos moradores. A cidade, a princípio, reprova a abertura de uma chocolateria, principalmente na época da quaresma. E não faltam obstáculos, fofocas e intrigas feitas no sentido de expulsar a ameaça da produtora de cheirosos e saborosos chocolates. A reprovação e a ameaça revelam o medo diante do novo, do inusitado, do prazer, do proibido. Contudo, os chocolates vão, aos poucos, transformando as pessoas. Aproximam, dão coragem, retiram o ranço. Vianne tem o delicioso costume de procurar o chocolate preferido de cada pessoa. E, mesmo aos que se recusam a ir à loja, vai oferecendo pequenos mimos saborosos, que transformam lentamente as pessoas. Enamoram casais, trazem coragem à mulher que apanha do marido a sair de casa, reaproximam a avó do neto e da filha... O perfume e o sabor dos chocolates são associados a prazer, liberdade, movimento, encontro, aproximação, amor, vida. Da mesma forma, o permitir-se este saborear também é associado a caos, pecado, desordem.

De forma semelhante, em "A festa de Babette" (1988), de Isak Dinesen, Babette, uma empregada francesa, sem ter família a quem recorrer, é acolhida em troca de seus serviços por duas irmãs filhas de um pastor. Babette passa 14 anos vivendo com as irmãs em um vilarejo pobre e conservador que, mesmo com a morte do pastor, tenta manter seus serviços religiosos. Babette ganha na loteria e decide fazer um grande banquete

francês no centenário do pastor. A comunidade acha um despropósito, um desperdício, pecado e até sacrilégio. Resolvem aceitar para não desagradar ou ofender Babette, mas prometem não saborear nada em respeito ao pastor. Contudo, durante o banquete exótico de Babette, ao sabor de vinhos, tartaruga, codorna, queijos, frutas, doce, licor, as pessoas vão se transformando. Os rostos vão se ruborizando, os olhares se aproximam. Todos saboreiam, se entregam, sorriem, se olham, olhos entre olhos. As palavras de afeto e carinho aparecem no lugar de discursos religiosos, as gentilezas entre inimigos. O sorriso e a emoção florescem.

O perfume e o sabor dos alimentos evocam a aproximação e significação social não apenas na arte do cinema e na literatura, mesmo na história esta característica é evidenciada. Luis da Câmara Cascudo (1983), em seu clássico "História da alimentação no Brasil", ressalta algumas características sociais da alimentação, considerando a refeição como elemento pacificante. Salienta ainda a questão simbólica do beber a alguém, como homenagem ou brinde, como um cerimonial sagrado (Como em "Festa de Babette", o banquete em homenagem ao pastor). Para salientar o alimento e sua importância no convívio social, Cascudo (1983) reflete sobre os alimentos, que em termos nutricionais poderiam ser desnecessários, mas que devido à sua função sócio-cultural ganham imenso destaque e significado:

> Os bolos e os doces, não sendo alimentos reais, tornados indispensáveis no convívio humano, denunciarão um estágio compreensivo e cordial na continuidade da comunicação social. Esses doces aparecem em quase todos os povos, oferecidos como preliminar na recepção começada. Coisas rápidas, leves, gostosas, facilitando o entendimento pela degustação das doçuras iniciais. Comer juntos é, decorrentemente, aproximar-se, compreender-se (CASCUDO, 1983, p. 658).

Voltando aos exemplos do cinema, "Tempero da vida" (2003), de Tassos Boulmetis, é outro bom exemplo de significações relacionadas ao olfato e ao paladar. O garoto Fanis é criado em uma família onde as refeições e seus preparos estão extremamente vinculados às relações pessoais, principalmente familiares, e são preparadas em clima de festa e mistério entre temperos exóticos. O filme começa com uma bonita imagem de um

bebê um pouco desatento e relutante em mamar e sua mãe adicionando um pouco de açúcar ao bico do seio facilitando o processo. A imagem permanece durante todo o filme, ressaltando a importância de se agregar os temperos certos a cada vivência, a cada fase da vida.

O garoto Fanis é extremamente próximo ao avô, que tem uma loja de secos e molhados com muitos temperos. O avô ensina ao neto sobre a vida, sobre os astros, sobre geografia, sempre através dos temperos. Diz que cominho deixa as pessoas introspectivas e canela as faz olharem nos olhos. Ensinamento que faz o neto adicionar canela às almôndegas da mãe, aproximando-a do pai. O avô também ensina astronomia através do tempero. Traz o tempero ao neto e pede que ele o associe ao astro devido. A pimenta que tudo ilumina e pode ser adicionada a qualquer tipo de prato é associada ao sol. À terra que tudo nos dá e nutre associa-se ao que dá sabor aos alimentos: o sal. E assim o menino vai crescendo entre temperos e significados vividos, torna-se um grande cozinheiro e depois professor de astrofísica. A afetividade é mais uma vez elemento de destaque neste filme e, como nos outros, os paradoxos se contrapõem. O prazer e o desprazer. O encontro e a distância. O permitido e o proibido. Os temperos têm o poder de aproximar ou distanciar, dependendo das circunstâncias. Assim como aproxima os pais, Fanis separa o tio de uma noiva que julga não servir para ele, utilizando-se de temperos específicos, segredos de família, adequados a cada ocasião.

Nos exemplos citados observo que o apelo ao olfato e ao paladar associa-se a prazer, fortes emoções, sentimentos à flor da pele, vida bem vivida. O tempero certo é capaz de resultar no fim de uma briga. Contudo, da mesma maneira que os bons perfumes e sabores estão associados ao prazer, à vida e ao amor, os maus cheiros estão associados ao desprazer, à sujeira, ao caos, à morte.

Na obra do historiador Alain Corbin (1987) verificamos este lado dos maus odores e a construção de um imaginário social sobre os odores no séculos XVIII e XIX. Época dos miasmas nas cidades no século XVIII, o mau cheiro era percebido como perigo, devido às mortes, às doenças e seu cheiro pútrido. Acontece assim a acentuação da sensibilização olfativa, no sentido analista da vigilância contra a ameaça da ordem social, o que evolui para as desodorizações, tornando o olfato cada vez mais intolerante e a higiene

progressivamente mais valorizada. Corbin (1987) analisa esse importante papel fiscalizador do olfato no século XVIII e a evolução social decorrente a isso na história contemporânea:

> O olfato informa plenamente a respeito desse grande sonho de desinfecção e sobre as intolerâncias novas. Ele diz, melhor que os outros sentidos, o retorno implacável do excremento, a epopéia das cloacas, a sacralização da mulher, uma simbólica do vegetal; ele permite uma nova leitura desses grandes eventos da história contemporânea que são a ascensão do narcisismo, o recolhimento para dentro do espaço privado, a destruição do conforto selvagem, a intolerância para com a promiscuidade. (CORBIN, 1987, p.294).

Também ambientado na França do século XVIII, o romance "O Perfume" (1985) de Suskind mostra a saga de Grenouille, um homem nascido sem cheiro, em busca do melhor e mais perfeito perfume, numa França destacada por muitos maus cheiros:

> Na época de que falamos, reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível por nós, hoje. As ruas fediam a merda, os pátios fediam a mijo, as escadarias fediam a madeira podre e bosta de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, salas fediam a poeira, mofo; os quartos, a lençóis sebosos, a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. /.../ Os homens fediam a suor e a roupas não lavadas; da boca eles fediam a dentes estragados, dos estômagos fediam a cebola e, nos corpos, quando já não eram mais bem novos, a queijo velho, a leite azedo e a doenças infecciosas. /.../ Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido ainda colocado nenhum limite e, assim, não havia atividade humana, construtiva ou destrutiva, manifestação alguma de vida, a vicejar ou a fenecer, que não fosse acompanhada de fedor (SUSKIND, 2006, p.11)

Grenouille, de olfato extremamente apurado, nasce no meio dos peixes, rejeitado pela própria mãe, passa inúmeras privações, sofrimentos, doença. Torna-se perfumista e assassino de mulheres jovens, buscando apreender o melhor perfume para ser um homem completo e amado. É preso e odiado por seus crimes e adorado pelos aromas que cria. É amado, venerado e assassinado pela multidão enfeitiçada pelo seu mais perfeito perfume produzido e utilizado em si mesmo.

Sentido paradoxal, o olfato contrapõe o mau cheiro e a higiene, a intimidade afetiva e a animalidade. Vanguarda do paladar, o nariz avisa sobre os venenos da atmosfera, analisa a qualidade do ar. Sentido do desejo, do apetite e do instinto. Sentido da animalidade e da conservação. Permite farejar os perigos mortais e, ao mesmo tempo, é o mais individual dos sentidos, sendo dificilmente confiável em suas percepções efêmeras e relativas. Sentido do prazer e da delicadeza, os paradoxos olfativos não impedem o reconhecimento da sua importância em relação aos sentimentos, à afetividade.

> A fugacidade e mais ainda a descontinuidade das impressões olfativas atrapalham a memorização e a comparação das sensações. Tentar educar o olfato é buscar uma decepção./.../ Entretanto, desde a Antiguidade, os médicos não cessam de repetir que, dentre todos os órgãos dos sentidos, o nariz é o mais próximo do cérebro e, portanto, da 'origem do sentimento'. Além disso, 'todos os filamentos de seus nervos, de suas papilas, são livres, plenos de espíritos' /.../ Daí, a extrema delicadeza das sensações olfativas; e ela, por oposição à acuidade propriamente dita, cresce juntamente com a inteligência do indivíduo. O delicioso odor das flores 'parece ser feito apenas para o homem'.
>
> Sentido dos afetos e dos mistérios que estes encerram- Rousseau dirá sentido da imaginação e do desejo-, o olfato atinge mais o psiquismo do que a audição ou a visão; ele parece mergulhar nas raízes da vida. Logo, ele deverá surgir como o sentido privilegiado da reminiscência, o revelador da coexistência do eu e do mundo, o sentido da intimidade (CORBIN, 1987, p. 14).

Não são poucas as referências sobre sentimentos e emoções na literatura pesquisada sobre olfato e paladar entre diversos autores seja nas artes, na história, na literatura, psicologia ou mesmo nas ciências médicas. E o que são emoções? E sentimentos? Muitos autores empregam ambos os termos como sinônimos, outros não. Damásio os diferencia da seguinte forma:

> A emoção é a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigidas ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro, resultando em alterações mentais adicionais (DAMÁSIO, 1996, p. 168).

A percepção de todas as mudanças que constituem a resposta emocional caracteriza o sentimento. Alguns sentimentos estão relacionados às emoções, mas outros não. "/.../ todas as emoções originam sentimentos, se se estiver desperto e atento, mas nem todos os sentimentos provêm de emoções" (DAMÁSIO, 1996, p. 172). Os sentimentos que provém de emoções, denominados sentimentos de emoções, ocorrem à medida que tomamos consciência das alterações corporais provocadas por uma emoção, acompanhando sua evolução, as mudanças no estado corporal e os pensamentos a esse respeito. Felicidade, tristeza, cólera, medo, nojo e variações destes primeiros como euforia e êxtase (felicidade), melancolia e ansiedade (tristeza), pânico e timidez (medo) são sentimentos de emoções.

Os sentimentos que não provém de emoções são denominados sentimentos de fundo e originam-se de estados corporais de fundo como o sentimento da própria vida, a sensação de existir. Podem se revelar agradáveis e desagradáveis e são os que ocorrem com mais freqüência. "O sentimento de fundo é a imagem da paisagem do corpo quando essa não se encontra agitada pela emoção" (DAMÁSIO, 1996, p. 181). As sensações articulares, musculares, viscerais, a postura, a velocidade dos movimentos, o tom de voz, bem como a nossa imagem corporal são determinados pelos sentimentos de fundo. Os que mais se destacam são: fadiga, energia, excitação, bem-estar, mal-estar, tensão, descontração, arrebatamento, desinteresse, estabilidade, instabilidade, equilíbrio, desequilíbrio, harmonia, discórdia. Sentimentos de fundo e consciência estão intimamente vinculados (DAMÁSIO, 2000).

Os sentimentos permitem-nos perceber e atualizar sensações encarnadas e pensamentos e imagens sobre nosso corpo a partir de situações como a percepção de um cheiro ou um sabor, e atribuir a essa experiência qualidades positivas ou negativas, de prazer ou de dor, o que possui um desenvolvimento individual e subjetivo.

> Um sentimento em relação a um determinado objeto baseia-se na subjetividade da percepção do objeto, da percepção do estado corporal criado pelo objeto e da percepção das modificações de estilo e eficiência do pensamento que ocorrem durante todo o processo (DAMÁSIO, 1996, p. 178).

Segundo Jung (1974) esta característica de subjetividade perceptiva associada ao sentimento reflete sua expressão de avaliação, de juízo de valor. O sentimento, segundo este autor, é uma função de julgamento caracterizada pelo sujeito. O sentimento classifica os conteúdos percebidos no mundo, por meio de sensações de satisfação, gosto, aceitação ou rejeição, conforto ou desconforto, ou seja, reações de valor, de julgamento definidas subjetivamente (JUNG, 1974; WHITMONT, 1995).

Compreendo, então, que ao utilizar os sentidos da percepção, enfatizando o olfato e o paladar, me aproximo da consciência e da expressão de emoções e de sentimentos, bem como da consciência da própria existência, de ser. A percepção dos sentidos baseia-se na subjetividade da percepção, objetivada em forma criativa, no caso das artes. Nesta direção, a partir deste momento, percorro referências das artes cênicas e corporais, que se preocuparam, em suas buscas criativas e metodológicas, com a percepção dos sentidos. Não é raro encontrar alguma referência aos sentidos como estímulo para o desenvolvimento criativo. Autores como Robatto (1994), Haselbach (1988), Humphrey (1959), Smith-Autard (1996), Blom (1988), Strasberg (1996), entre outros, sugerem a utilização dos sentidos para estimular a criação de movimentos. Contudo, os sentidos mais amplamente discutidos são: a visão e a audição. O tato também possui mais referências em relação à propriocepção e ao contato, sobretudo com o surgimento e desenvolvimento do contato improvisação. As referências diretas e exclusivas ao olfato e ao paladar, no entanto, são mais tímidas.

Smith-Autard (1996) em sua obra *Dance Composition* considera em seus métodos de construção no que intitula *the beginnings* os estímulos para composições de dança, classificando-os como estímulos auditivos, visuais, ideacionais, táteis ou kinestésicos. Os estímulos são considerados como fontes geradoras de idéias de movimento para composições. Em termos de percepção dos sentidos somente são ressaltados o tato, a visão e a audição. Olfato e paladar nem são mencionados.

Humphrey (1959) também discorre longamente sobre possibilidades coreográficas visuais relacionadas ao espaço como simetria e assimetria, alinhamento, desenho e também sobre elementos auditivos referentes a ritmo, pulsação. Atribuo a valorização maior dada ao visual e ao auditivo na dança ao resultado da criação em cena,

geralmente considerado como visual e auditivo. Contudo, a preocupação cada vez maior com a consciência corporal em domínios como o da educação somática considera, cada vez mais, todos os aspectos que envolvem o corpo humano: desde aspectos sócio-culturais e históricos até anatômicos, fisiológicos (SOTER, 1998; STRAZZACAPPA, 2001). E, neste domínio, os órgãos dos sentidos começam a ser mais destacados e conhecidos, bem como sensibilizados para o desenvolvimento criativo.

No body-mind-centering criado por Bonnie Bainbridge Cohen, a dinâmica da percepção é considerada como receptora de informações internas e externas ao nosso corpo, permitindo a reflexão e exploração sobre como filtramos, modificamos, aceitamos, rejeitamos e usamos essas informações. Cohen considera a boca como a primeira extremidade, fundação para o desenvolvimento das demais; mãos, pés, e considera que se desenvolve intimamente associada ao nariz (COHEN, 2008). O contato improvisação, criado por Steve Paxton, que se utiliza de técnicas de ginástica, aikidô e meditação, valoriza a percepção, a atenção e o reflexo num processo de comunicação pelo toque, uma experiência profunda não racional e intuitiva (PAXTON, 1999).

Nas artes cênicas Lee Strasberg (1990) no desenvolvimento de seu método, decorrente de sua experiência como ator com Stanislavski e seus desenvolvimentos como diretor, menciona a importância dada aos sentidos no *American Laboratory Theatre*, em que os atores eram estimulados a treinar os sentidos para criar a realidade cênica:

> O treinamento deve começar com os cinco sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato, acrescidos dos sentidos cinéticos ou motores. O treinamento dos sentidos representava uma parte vital do exercício consciente do ator. Todas as relações humanas são o resultado de experiências sensoriais. /.../ Sem os sentidos, não existe vida (STRASBERG, 1990, p.98).

Segundo Strasberg, Stanislavski considerava os cinco sentidos como elementos principais para despertar a memória emocional do ator e referia-se, principalmente, aos sentidos da visão e da audição. O treinamento dos sentidos, neste caso, eram feitos através da imaginação em relação à vivência dos sentidos. Ao adaptar esses exercícios em seu método, Strasberg realizava os exercícios primeiramente com objetos reais e

posteriormente com objetos imaginários. E um dos primeiros exercícios que propunha ao ator era presentificar toda a experiência de seu desjejum.

Kazuo Ohno, representante da dança butoh também menciona em entrevista a importância dos sentidos para nos trazer uma dança mais próxima da vida, do sentimento e não do excesso de pensamento, de desejo e de posse:

> Pode-se usar todos os órgãos na dança: o coração, os rins, os braços etc. Essas coisas todas /.../ Todos os sentidos têm que ser usados na dança. Há coisas que não se vêem, mas que existem. Ainda que não as toquemos, elas podem ser tocadas. Em vez de pensar, desejar, querer, possuir coisas, é preciso usar mais os cinco sentidos. /.../ Não se deve dançar com a cabeça, mas dançar buscando a origem da vida, da pessoa mesmo, de si mesmo. A origem da dança deve ser a não-idéia. O importante é o sentimento (LUISI; BOGÉA, 2002, p.94)

Os processos criativos desenvolvidos para a presente pesquisa se utilizam, em termos de sentidos, do olfato, do paladar e do tato, com maior ênfase. *Amargo Perfume* inicia o processo valorizando o olfato, tendo como estímulo criativo o café. *Intenso* valoriza mais o paladar, e em conseqüência, o tato, a partir do vinho tinto *cabernet*. E *Variações sobre chocolates* integra os sentidos do olfato, paladar e tato, a partir da apreciação de chocolates. O objetivo inicial em termos de ênfase criativa eram os sentidos do olfato e do paladar, que acontecem integrados. Com a experiência do paladar, principalmente, percebemos vários aspectos do gosto que são táteis. O tanino, por exemplo, substância que se encontra no vinho, é um poderoso adstringente, que promove a constrição dos tecidos do corpo. O sabor adstringente não é propriamente um sabor químico, mas uma questão de tato, enquanto origem, contudo não deixa de ser um sabor legítimo e é representado pelo córtex gustativo (HERCULANO-HOUZEL, 2003). Outra questão importante nas escolhas, muitas vezes inconscientes, dos estímulos criativos dos espetáculos desenvolvidos é o sentimento, as emoções. “As regiões do cérebro que processam sinais relativos à comida andam de mãos dadas com outras que atribuem valores emocionais, bons ou ruins, a tudo o que se faz” (HERCULANO-HOUZEL, 2003, p.211). Como já mencionei anteriormente,

valorizar olfato e paladar é valorizar a expressão de sentimentos e emoções, e a consciência da própria existência, de ser.

Em minhas lembranças cheiros e gostos sempre foram preponderantes. Desde o cheirar como beijo de minha avó materna; primeiro cheirava o rosto, o pescoço, beijava, muitas vezes, beliscava de leve, depois segurava no abraço satisfeito do encontro. Para manter-se por perto, mesmo com sua partida, borrifava seu perfume em meu travesseiro, ficava sempre comigo em meus sonhos, vigiando meu sono.

Meu pai e seu apreço por café, cheiro eterno em minha lembrança. Café sempre foi motivo de encontro das pessoas em minha família. Mal chegavam meus tios e a pergunta ressoava da porta: "Tem café nessa casa?" Café sem açúcar para o avô, melado para os tios, com adoçante para mamãe, diabética. Café ausência nas rodelas do copo misturadas ao cheiro de jornal. Café para meus pais, sempre no copo. Mais tarde, para mim, sempre na xícara.

Minha mãe, em suas eternas fiscalizações de banho de criança, cheirava-nos todo corpo em eternas gargalhadas. O carinho mais doce e incondicional, a certeza e a segurança de que tudo está bem, certo, seguro. Cheiro de amor. Cheiro de chuva, de infância, piquenique na sala. As hortênsias azuis com suas pétalas em pranto, os tatuzinhos-bola se escondendo da chuva embaixo da porta, azedinhos. O grande banquete de figos comidos qual caviar, de colherinha. Delícia cristal de açúcar e canela, bolinhos de chuva. Massa italiana de domingo, passada no cilindro, muitas, muitas vezes.

Meu avô paterno e seu eterno perfume azzaro, sempre perfumado, amor incondicional. Minha avó paterna e suas roupas de lavanda, sua casa de artista com cheiro de tinta óleo, livros, jornal, gatos, e gosto de café bem fraco e pimentões frescos do quintal. ...Até minha eterna mania de cheirar quase tudo que toco e como, ser o nariz de casa reconhecedor das comidas estragadas. Cheiro de namorado e de namoro, gosto de amor, vinho tinto, sabor de entrega, de êxtase. Cheiro de dor, de perigo, gosto de saudade, agridoce. Tudo que passamos na vida... podemos não ver, mas cheiramos. Outras coisas, tantas, saboreamos. Finalmente, as eternas refeições, carinho de família. Encontrar-se para comer, sempre!! Comer, fazer comida, sair para comer, falar sobre comida, como fazer, o tempero, o preparo, quanto tempo... Ai... Que fome!

Perfumes muitos, fragmentos aromáticos na busca de um buquê sobre o processo criativo sentido. Muitas referências, poucas reflexões específicas. Que a presente pesquisa possa contribuir um pouco no preenchimento dessa lacuna saborosa e perfumada da criação em dança. Para isso, apresento na segunda parte dessa tese metodologias geradoras e decorrentes dos processos criativos que a compõem, destacando a improvisação como possibilidade integradora entre preparação corporal, interpretação e criação, reconhecendo-a como técnica e discutindo suas possibilidades a partir dos sentidos, a princípio contextualizados aos fatores do movimento de Laban e, posteriormente, mais focalizados na criação, enfatizando olfato e paladar nos processos criativos desenvolvidos.

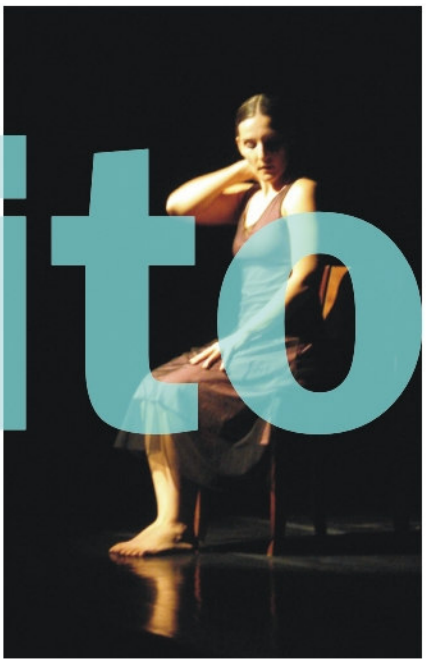
A terceira parte da tese apresenta suas discussões mais relevantes a partir dos processos criativos e as metodologias apresentadas, refletindo sob uma perspectiva sentida de olhar para o corpo e para a dança na contemporaneidade, refletindo sob a relevância e as contribuições das propostas metodológicas apresentadas e discutindo a possibilidade da improvisação em integrar preparação corporal, interpretação e criação em um único momento, abrangendo técnicas de preparo corporal, bem como técnicas interpretativas e criativas.

Um trabalho acadêmico e artístico apresenta, ainda, algumas dificuldades para abranger todas as justificativas criativas, sensíveis. Por este motivo, integra a presente tese, não somente o registro videográfico das obras que compõe o trabalho em DVD na íntegra, como também textos poéticos sobre *Amargo Perfume, Intenso e Variações sobre Chocolates.* Estes textos são apresentados entre as três partes que compõem a tese, promovendo pequenos momentos poéticos e respirados ao longo de reflexões acadêmicas mais extensas. Optei por apresentá-los em conjunto a imagens, aproximando o leitor do conteúdo mais simbólico de cada trabalho, no encontro entre a arte e a reflexão acadêmica. Entre o objetivo e o subjetivo. Entre o controle e a entrega. Amargo Perfume que compõe o eterno paradoxo da pesquisa artística.

AMARGO
PERFUME
EFÊMERO
sonho
ar
infinito
DOCE
QUENTE
EFÊMERO
sonho

Sinto o aroma doce de uma xícara de café. O ar perfumado expande minhas narinas, a nuca, o coração e o ventre. Ouço conversas infinitas, distantes, internas, próximas. O cheiro acalma, relaxa, alivia, estou em casa seja aonde for. Tilintar de xícaras, encontro de pessoas, conversas prolongadas, posso deitar e dormir. O aroma é como sono, sonho, real, sutil, efêmero. Tempo que ralenta com a sensação de expansão que enche o corpo de ar; quente, doce, familiar.

Inspiração prolongada. Nunca mais vou soltar o ar. Espaço, interno, infinito.



CORPOS NOS SONS

O ar que sai miudinho, com cuidado para não quebrar. Quebra ao tentar se revelar. Por dentro expande, encontra, pleno. Por fora tenta encontrar palavras. Palavras? Sim. O cheiro do café conversa. Sinuosidade de ar. Mãos que falam e aproximam o ar de fora e o ar de dentro. Um enamoramento, miudinho, cuidado para não quebrar. Mas quebra e

revela. Expande, se mostra e trava, bloqueia.

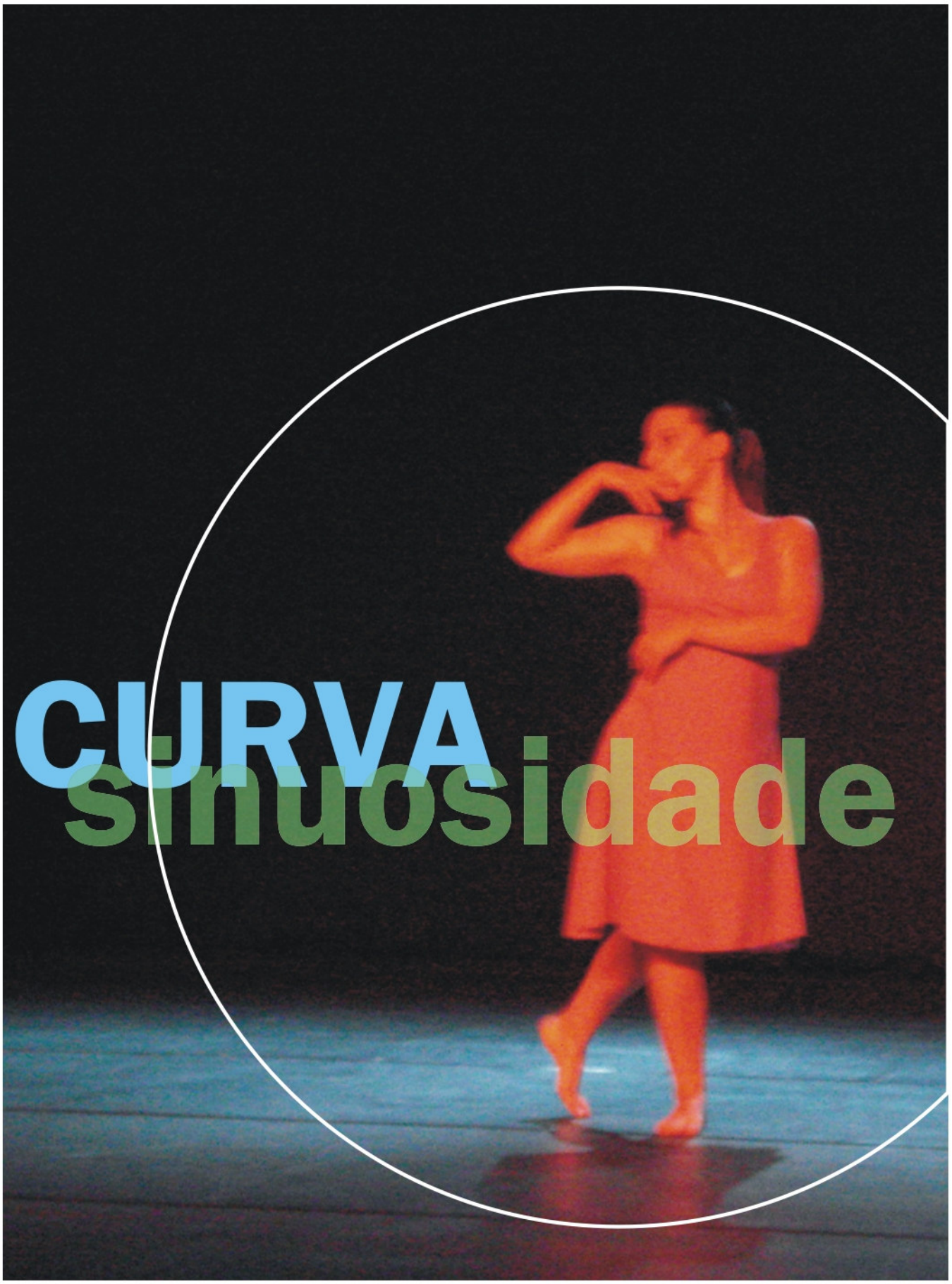
E repete, repete, o ciclo de um cheiro agradável. Gostoso...mas com receio. Se fecha, se mostra num jogo de controle e liberdade. De novo, mais uma vez, espelha, mostra a outra face, o outro lado. O outro. Exige. Paciência. Aquilo que parece o mesmo, aquilo que repete, de novo,

"

PALAVRAS

conversa

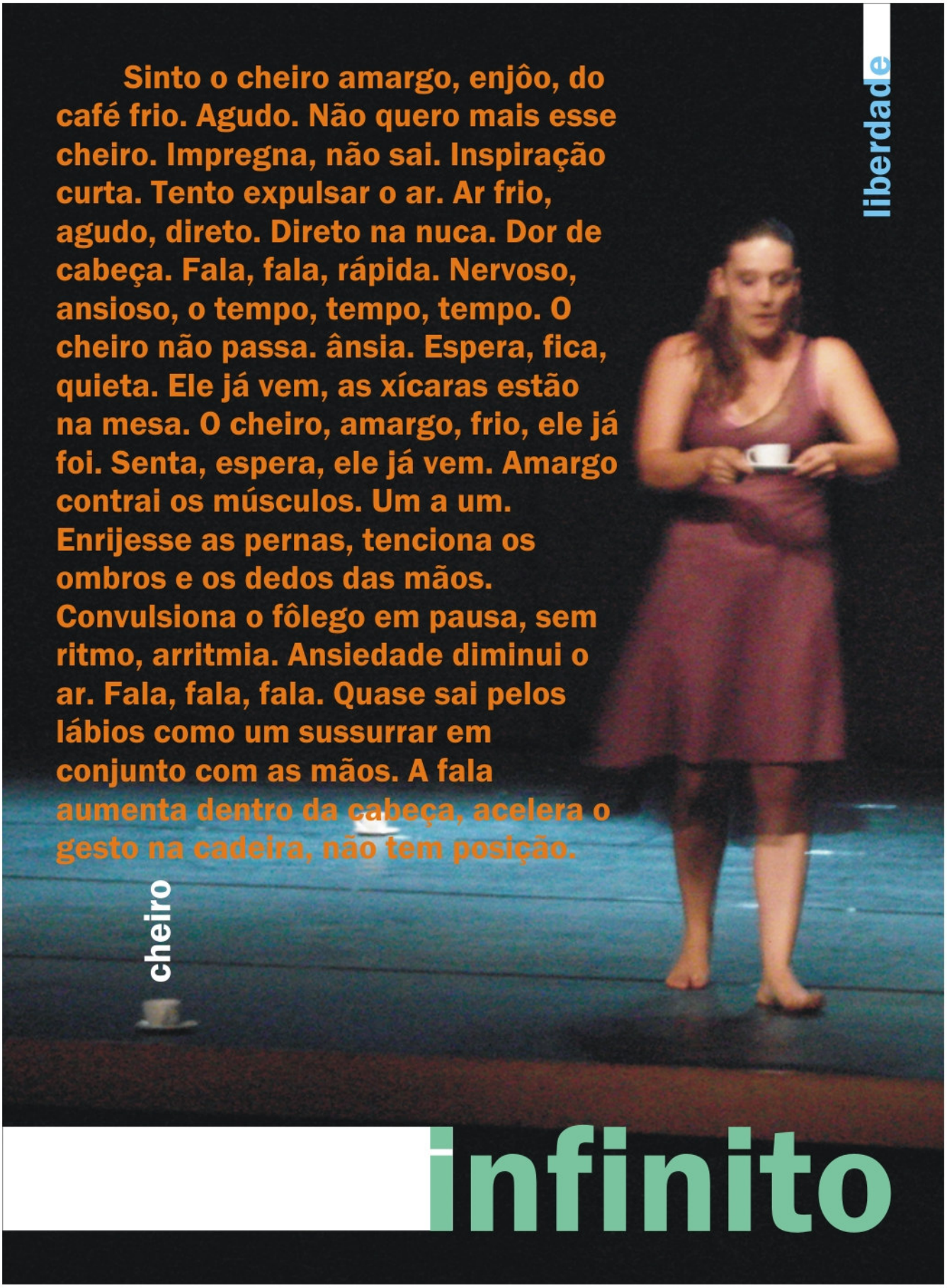
"


CURVA
sinuosidade

não é. Você viu? Mas parecia o mesmo!! Sutil. Transforma doce, quente, vai soltando, livre, contínuo, aceita, recebe.

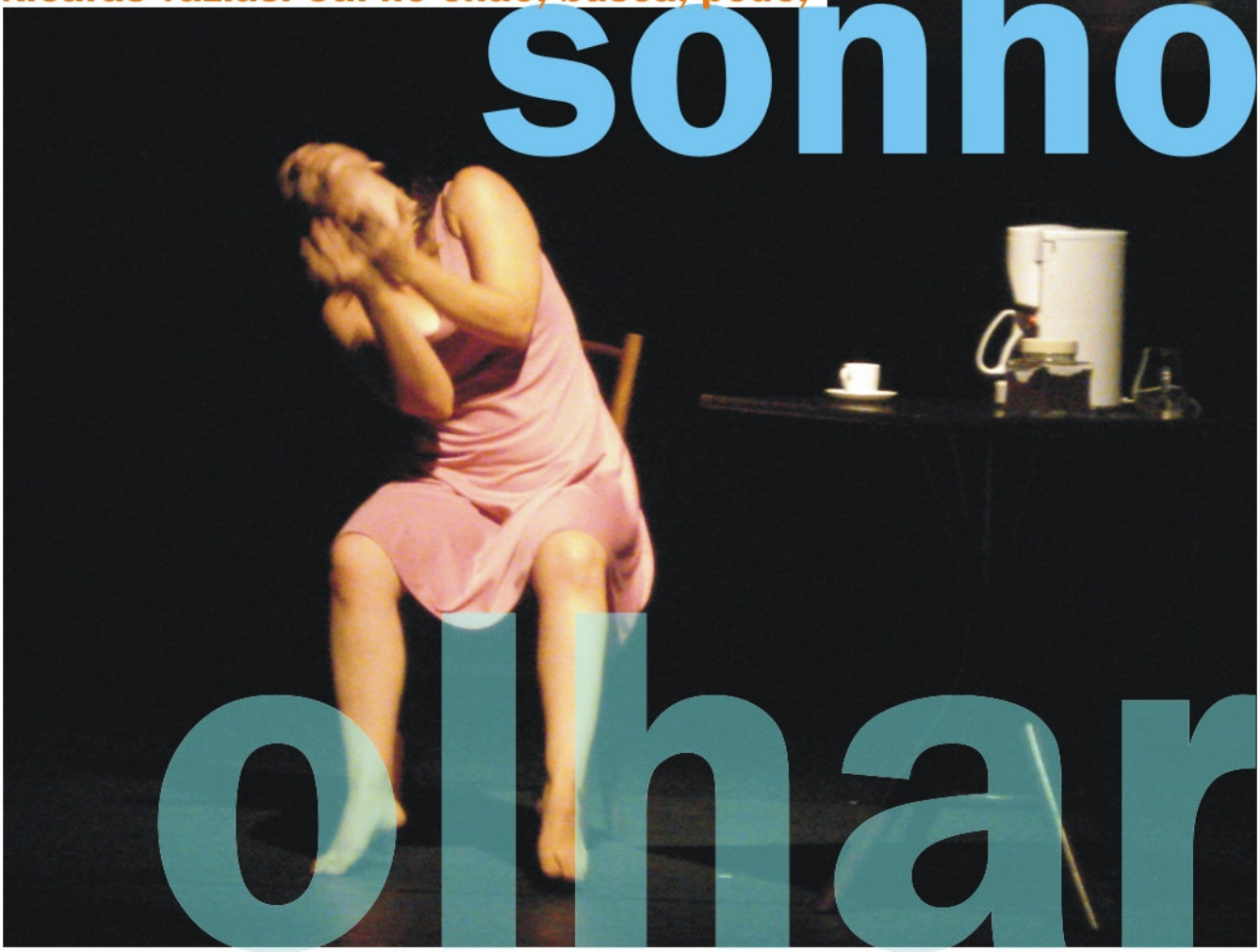
O cheiro, qual conversa, começa tímido. Uma curva discreta na ponta dos dedos, um final sinuoso do olhar que desvia. Conversa de cavalheiros, coluna ereta, formal nos modos. Quem diria que o refinado pudesse ser medo do encontro! Ainda fechado, pequeno potencial da flor em botão revela o feminino ainda em potência. Se esgueirando, abaixando o foco do olhar, cruzando as pernas. Uma pequena fumaçinha do café recém tirado não se pode impedir que expanda e invada o ambiente. O que começa em linha, desfaz, curva, perde contornos, limites.

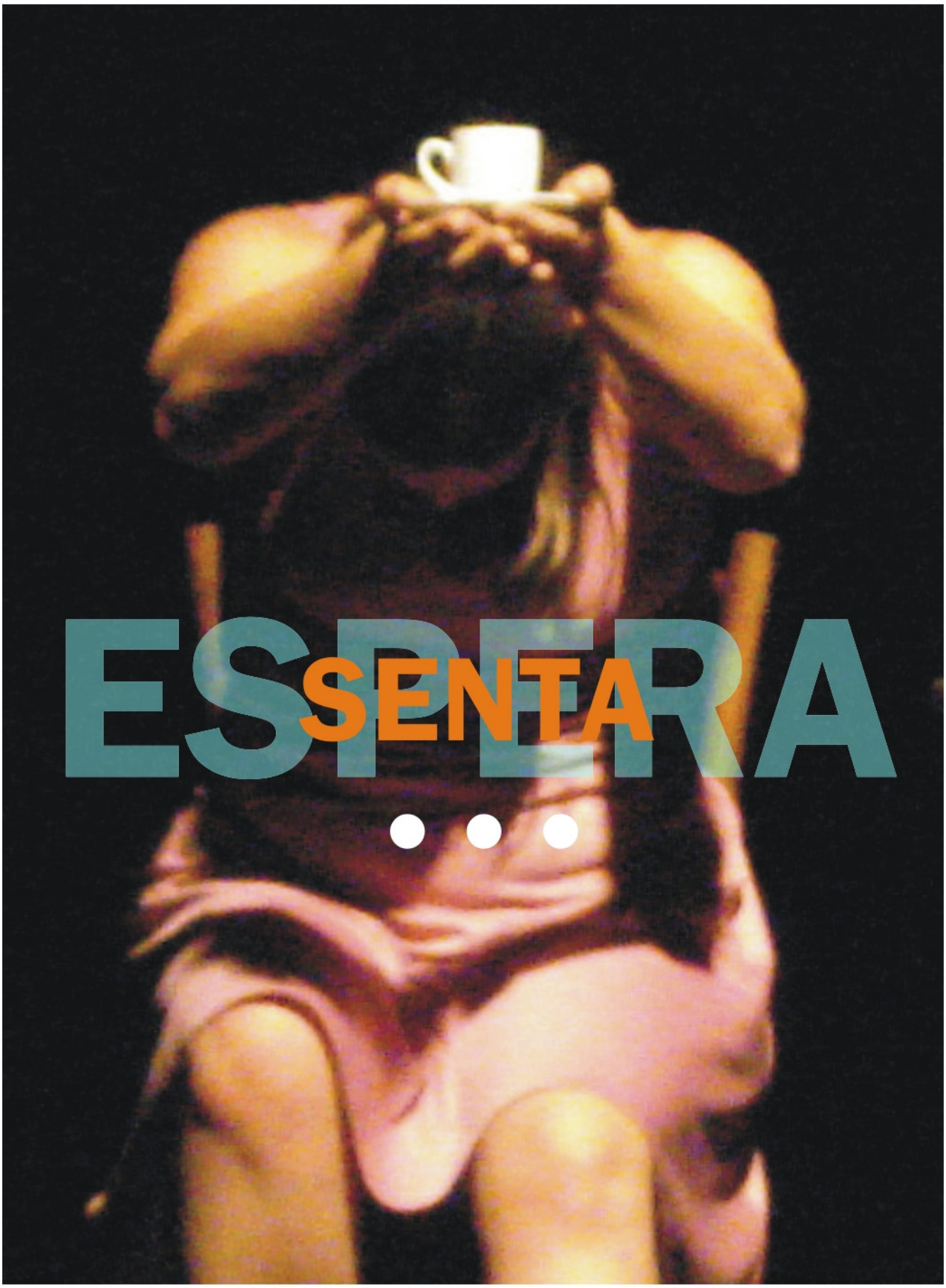
E nova fumaça, recompõe e solta, esvai. Uma linha que vai, vai...volta e volta, uma curva. E recompõe deixa o controle nos pés e perde-se nos braços, conversa, abraços, o outro. Até que não pode mais, tanta compostura! ...vai ao chão. Ar doce e quente pelo ambiente, preguiça. Levanta! Endireita! Espirala, solta, volta para a terra, solo, grão de café em torra. Encosta, se apóia, se solta, curvas, curvas, curvas, círculo de cheiro, de pires, de xícaras. As xícaras, as xícaras, tenho que colocar as xícaras na mesa, no chão. Recompõe. A espera.


liberdade
Sinto o cheiro amargo, enjôo, do café frio. Agudo. Não quero mais esse cheiro. Impregna, não sai. Inspiração curta. Tento expulsar o ar. Ar frio, agudo, direto. Direto na nuca. Dor de cabeça. Fala, fala, rápida. Nervoso, ansioso, o tempo, tempo, tempo. O cheiro não passa. ânsia. Espera, fica, quieta. Ele já vem, as xícaras estão na mesa. O cheiro, amargo, frio, ele já foi. Senta, espera, ele já vem. Amargo contrai os músculos. Um a um. Enrijesse as pernas, tenciona os ombros e os dedos das mãos. Convulsiona o fôlego em pausa, sem ritmo, arritmia. Ansiedade diminui o ar. Fala, fala, fala. Quase sai pelos lábios como um sussurrar em conjunto com as mãos. A fala aumenta dentro da cabeça, acelera o gesto na cadeira, não tem posição.
cheiro
infinito

Gestos, rápidos, fala na cabeça, é quase uma prece. Pensa, reza, espera. Acelera, acelera, explode, impregna. Não dá para ficar na cadeira.

Levanta! Levanta, anda, anda, anda, sem rumo, sinuoso cheiro do café frio. Amargo, amargo, enjoado, pensa, pensa, pensa. Por vezes pára, pausa, desespero. Acarinha, aconchega com os braços, mas o pé pensa, pensa, anda, anda, espera. De um lado para o outro, de um lado para o outro. Os dedos das mãos, dos pés. Pequenas formigas no café frio, amanhecido, embebido o jornal. As xícaras vazias. Cai no chão, busca, pede,




ESPERA
SENTA
• • •

explicações. Debate-se! Força! Potência! Pára, fragiliza, exaure. O cansaço, amigo, quase a preguiça gostosa. Sono... Cai do apoio e recomeça.

Tormento, busca, busca, busca, força! Potência! Cansaço, recupera, luta, luta, luta, machuca. Debate. Com quem? Ele não vem. Luta, luta, luta, com quem? Recupera, espera. Não vem, o cansaço. Machuca, recupera, cansa, madura, cai a casca, despe, aflora, nasce. Enfim. Respira, respira, respira. Tudo bem, ele não vem. Posso tirar as xícaras. As xícaras, caídas no chão. O barulho das xícaras. O silêncio. O som do fôlego tomando compasso, passo,

passo, até a cadeira. Tão bom, tão familiar. Cansaço gostoso tirando as xícaras, uma por uma. Oferece, prece, melancolia fina, aceita. E senta. Agora calma, calma, alma, o suor esfria. O gesto conforta, alivia. A consciência retorna, forte, potência, madura. Não sinto mais o amargo, o cheiro volta, doce o encontro. Renasce a possibilidade, amargo perfume.

Sinto o perfume, doce amargo. Não é pudor, nem sofrimento. Não é controle, nem desespero. É. Ser, livre, humano, inteiro, presente. Desenha o encontro a cada gesto, a cada passo. Fumaçinha de café fresco envolve a cabeça, convite. Gira, gira, gira, entrega, direciona, recepciona, encontra. Saboreia, conversa, troca, permite. E agora, o que vem? Não sei, deixa vir. O perfume arredonda, encima, embaixo, relaxa, retoma, aponta, escolhe, alguém. Experimenta, e mais uma vez, mas não repete, transforma aos olhos e convite de quem vê.

Aponta, prolonga, mais longe ainda. Ainda mais o perfume, doce perfume, amargo gostoso na nuca, amplia a coluna, faz o corpo maior, maior. Mais perto do mundo, da vida, de ti. Do outro. Inspira, de novo, mais ar, mais fundo. Pernas e braços enormes, compridos, longe. Tudo podem alcançar.

E senta, pernas cruzadas, agora de ponta cabeça, seduz, mais perto. Dança das pernas em gestos qual dedos no rosto.

Enamoramento, descansa. Repousa a cabeça nas mãos e observa, aprecia, sem pressa, sem medo, sem... Relacionamento, inteiro. Dialoga, gestualiza, escuta, debocha, ri, sopro na nuca. E o cheiro invade, cheirinho de café, tirado na hora, agora, neste momento. O cheiro, o encontro, hora de servir.

Derrama o café na xícara, inebriada do cheiro, momento de vida. E escolhe, oferece, saboreia, uma, duas, três vezes, todos estão convidados. E mais uma vez na cadeira, cruza as pernas, prepara, respira, aprecia, o aroma. Roda na cabeça, soltura nos quadris, se entrega. A xícara cheia, cheirosa, quente. Abraço cúmplice, sabor presente. Deleite, delícia, carícia, lento, lento, lento...o aroma vai dissipando, sumindo, sumindo. Solta a cabeça para trás, esterno aberto, sorrindo, indo, indo... Amargo Perfume.

Degustar os Sabores

Dançando pelos sentidos:

Propostas metodológicas em dança contemporânea

> Brinque com sua comida. Vire-a do avesso e de cabeça para baixo. Transforme o quente em frio e o áspero em macio. Cheire a comida. Cutuque-a. Prove-a na língua. Coma para evocar lembranças, para compartilhar, para se divertir. Satisfaça o coração e a alma que o estômago vem atrás. Alimentação não é matemática, é emoção (Bottura, 2008, p. P5).

Criar para mim é como nutrir-me, é alimento, é ar, é fundamento essencial ao existir. Talvez por estas razões tenha me aproximado dos cheiros, dos sabores, do contato mais primevo do corpo com o mundo. E tudo, enfim, se resume a 'como'. 'Como' no movimento, minha tão amada fluência, que associo a ar, a cheiro, a gosto primeiro. 'Como', em termos de pesquisa revela-se em metodologias. Decorrentes e geradoras dos processos criativos pesquisados, bem como de minha trajetória docente e interpretativa criativa, as propostas que apresento neste capítulo devem ser provadas, sentidas, cheiradas, deglutidas. Abertas, qual bocas à espreita de um novo e saboroso bocado, permitem diálogos, interfaces, integram processos.

Desde 2001, venho desenvolvendo e aprimorando propostas metodológicas em dança baseadas nos sentidos. Por um lado, estas propostas surgiram como uma necessidade de facilitar aos meus alunos a compreensão e vivência das qualidades do movimento definidas por Laban. Encontrei na pesquisa dos sentidos uma referência indireta para que o corpo possa experimentar sutilezas qualitativas.

Por outro lado, como pesquisadora e intérprete, os sentidos me auxiliaram a compreender o movimento como estímulo principal. O movimento dos sentidos, como início de minhas composições, trouxe um trabalho mais efetivo com e através do movimento e, a partir deste, acontece o surgimento dos significados. Como intérprete criadora essa possibilidade me agrada pela materialidade resultante como linguagem coreográfica. O movimento pesquisado é que gera as significações do processo criativo, o que atribui uma densidade qualitativa bastante efetiva aos movimentos.

Meu trabalho técnico como intérprete é vinculado à criação, mas em minha formação isto nem sempre foi assim. Iniciei minha formação com aulas que valorizavam o domínio de certos tipos de movimento. E a criação, neste contexto, era apenas uma execução de passos adquiridos com muito esforço, mas sem nenhuma consciência criativa ou significativa. Com essa insatisfação, em minha experiência docente, procurei não apartar a criação do domínio técnico, mas apenas valorizar um conteúdo mais investigativo em relação às possibilidades de execução dos movimentos, sempre com o objetivo de desenvolver um processo de criação como conseqüência deste trabalho. Neste sentido, a improvisação é um eixo que percorre todas as perspectivas metodológicas que apresento integrando preparação corporal, interpretação e criação.

A divisão que proponho a seguir apenas contextualiza um trabalho vinculado aos fatores do movimento definidos por Laban, decorrente do início de minha pesquisa em relação aos sentidos, e um trabalho focalizado mais diretamente nos sentidos do olfato e do paladar para a criação[5]. Contudo, são trabalhos que dialogam e podem desenvolver interfaces. A improvisação, utilizada como preparação corporal, interpretação e criação, está presente nas propostas metodológicas, contudo, com ênfases diferenciadas. Na improvisação pelos sentidos a ênfase é a improvisação, como recurso investigativo e como recurso criativo. Na dança pelos sentidos a ênfase é a criação direta a partir dos sentidos do olfato e do paladar, em que o domínio do processo criativo pressupõe a improvisação e, portanto, domínio interpretativo criativo[6]. As propostas apresentadas integram preparação corporal, interpretação e criação, a partir da improvisação, permitindo a compreensão da

[5] Apresento ainda, em anexo, uma sugestão metodológica mais contextualizada às aulas de dança usualmente denominadas de técnicas, com estrutura de chão, centro e diagonal. Optei por não apresentar esta sugestão no decorrer da tese, pois entendo que sua base está no conteúdo aqui desenvolvido apenas direcionado para um formato mais conhecido de aula, contribuindo, assim, com os mais diversos profissionais e linhas investigativas de dança. No contexto da presente pesquisa, considero preparação corporal, interpretação, criação - integrados à improvisação- como técnicas corporais, conforme será detalhado a seguir.

Mauss define como técnicas corporais as maneiras pelas quais os homens sabem servir-se de seus corpos (MAUSS, 2003).

[6] Na sugestão metodológica em anexo, a interpretação criativa pelos sentidos, a ênfase é o domínio dos movimentos- o que pressupõe a improvisação como recurso técnico investigativo e a composição como proposta de compreensão do material pesquisado.

co-existência entre estes três aspectos no contexto pesquisado. Contudo, os momentos criativos evidenciam, por vezes, uma ênfase maior em um determinado aspecto ou outro, o que será discutido em detalhes neste capítulo. Nas propostas metodológicas há dois fundamentos essenciais: a consciência corporal e a improvisação. Por este motivo, estes fundamentos serão apresentados inicialmente como elementos comuns e, posteriormente, as ênfases serão diferenciadas em cada uma das metodologias mencionadas.

Consciência corporal

Klauss Vianna (2005), Moshe Feldenkrais (1977), Ivaldo Bertazzo (1996), entre outros autores, nos advertem sobre a importância da conscientização dos movimentos para um trabalho corporal efetivo. Ressalto, nas presentes propostas metodológicas, a importância da consciência corporal sem a qual não é nem mesmo possível a realização do trabalho que proponho. Isso porque, sem a consciência da percepção dos sentidos como movimento e a compreensão da dinâmica destes movimentos no corpo, não é possível qualquer investigação interpretativa e/ou criativa pelos sentidos. O universo da consciência corporal é extremamente vasto e profundo. Para o presente trabalho apenas ressalto alguns aspectos fundamentais para o trabalho criativo com os sentidos, deixando a sugestão de alguns autores aos interessados em investigar mais detalhadamente o assunto.

O primeiro passo, como nos lembra Bertazzo (1996), é tirar do automático. Perceber nos gestos mais simples, a todo o momento da vida diária, o caminho dos nossos movimentos, a tensão empregada, as posturas e partes do corpo mais utilizadas. “O gesto humano é de tal modo complexo que, sem a consciência de sua construção - isto é, utilizando apenas o ‘piloto automático’-, será inevitável perdermos as coordenadas básicas desse gesto” (BERTAZZO, 1996, p.13).

Cotidianamente utilizamos nossos sentidos para nos relacionarmos com o mundo. Porém, poucas vezes temos consciência deste movimento de vida. Muitas vezes o intérprete criador busca uma idealização externa para sua dança, o que mais o aprisiona do que desenvolve. Sem reconhecer seu próprio corpo, ao intérprete criador resta uma couraça muscular de tensões profundas e gestos mecanizados, condicionamentos. A busca das

metodologias baseadas nos sentidos é a expressão do ser, do individual, do singular contextualizado ao coletivo em suas amplas e conscientes possibilidades artísticas. E a valorização do olfato e do paladar abrem perspectivas por vezes esquecidas não apenas na vida cotidiana, mas também no trabalho criativo.

Vianna (2005) salienta a importância e as conseqüências da consciência corporal:

> O que importa, sempre, é levar a consciência corporal até os alunos, porque penso que bem mais importante do que conhecer o espírito é saber que o corpo existe, está aqui comigo e dependo dele para viver. Cada um começa a descobrir o próprio corpo, seu ritmo, e somente aí esse corpo pode começar a dançar, interpretar, expressar-se. /.../
>
> Por meio da observação e da percepção dos movimentos mais elementares, criamos um código com nosso corpo, começamos a sensibilizar as partes mortas e a liberar as articulações. /.../

Considerando inteligente um corpo consciente, o autor acrescenta:

> Um corpo inteligente é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo em que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações (VIANNA, 2005, p.139, 122,126).

Alinhamento postural

A consciência corporal envolve vários aspectos interdependentes, entre eles a nossa postura corporal. Para promover o espaço para a criação de movimentos, precisamos conhecer e manter as nossas estruturas corporais. Neste sentido, precisamos observar nosso alinhamento postural. Vários autores nos auxiliam nesta questão, entre eles Ehrenfried (1991), Campignion (1998), Denys-Struyf (1995), Béziers e Piret (1992), Bertazzo (1996), entre outros. No que se refere às metodologias apresentadas, comento brevemente aspectos que considero importantes para a consciência corporal, mas tenho como fundamento essencial o trabalho investigativo com os sentidos. Os sentidos do olfato e do paladar acrescentam extrema atenção ao alinhamento da coluna a partir da cabeça e pescoço, atuação dos maxilares e valoriza também essa referência integrada ao movimento respiratório.

Considero, na auto-observação postural, a colocação alinhada da coluna, respeitando suas curvaturas naturais, lombar e cervical, o alinhamento do topo da cabeça com a coluna e os arcos dos pés, e o alinhamento dos ombros com o ílio, joelhos e tornozelos. O alinhamento coerente do corpo preserva sua mobilidade e a função de suas estruturas, permitindo uma condição favorável à criação e ao desenvolvimento dos movimentos. Forma e função são interdependentes. A forma de uma estrutura depende de seu específico e harmonioso funcionamento.

> O movimento acontece para manter e atualizar a forma, para fazer com que a matéria não se deteriore, para que ela mantenha sua integridade. Toda a forma de vida se mantém pelo contínuo exercício do movimento. Até mesmo nossos ossos, percebidos falsamente como estáticos, contém movimento: a matriz óssea é continuamente moldada pela ação dos músculos e da gravidade para não se descalcificar, para não perder sua função na organização de nosso corpo, para nos permitir ficar em pé etc (BERTAZZO: 1996, p. 38).

Um corpo bem alinhado é um jogo dinâmico entre as estruturas corporais. E, neste processo, uma importante facilitadora e integradora em busca do alinhamento é a respiração[7]. O diafragma, ator principal na respiração, depende da estática vertebral e interfere nesta. Isto porque está suspenso à coluna dorsal, enquanto a caixa torácica está suspensa à coluna cervical. O desenvolvimento da respiração em toda sua amplitude entre as cavidades torácica e abdominal promove um bom empilhamento da coluna e o equilíbrio entre as cadeias musculares do corpo (CAMPIGNION, 1998).

Outro aspecto fundamental para um bom alinhamento postural é o espaçamento articular. Para garantir o funcionamento das estruturas óssea e muscular não basta garantir o empilhamento alinhado, é preciso também preservar os espaços intervertebrais e articulares, promovendo a lubrificação através do líquido sinovial e, consequentemente, facilitando o desempenho dos tendões, articulações e da musculatura.

[7] Em meu mestrado, já publicado em livro, investiguei estas relações no capítulo 2: Leal (2006).

Flexibilidade e alongamento

Antes de realizar alongamentos preparatórios a uma prática de dança, incentivo, primeiramente, uma flexibilização do corpo a partir da coluna. Mobilizo o corpo a partir do centro, favorecendo a flexibilidade das vértebras no sentido da aproximação e do distanciamento entre o cóccix e o occipital, desenvolvendo, também, suaves torções. Estes movimentos estão extremamente relacionados ao olfato e ao paladar e aos primeiros movimentos de controle e liberdade que experimentamos ao nascer, associados com ações como mamar e cheirar (SERRA, 1990). Estes dois movimentos - enrolamento e torção - são essenciais no desenvolvimento da coordenação motora. E se organizam por simetria, no caso do enrolamento, e assimetria, no caso da torção (BÉZIERS e PIRET, 1992).

A partir desta flexibilização e do reconhecimento dos alinhamentos do corpo, promovo alongamentos preservando a harmonia da musculatura. Utilizo para os alongamentos, a coordenação dos movimentos com a respiração. Dirigindo o corpo para a postura de alongamento na inspiração e permanecendo e cedendo gradativamente ao alongamento na expiração. Utilizo o conceito yogue -'firme, porém relaxado'- ao permanecer numa postura, otimizando o equilíbrio de musculaturas agonistas e antagonistas. Desenvolvendo a respiração profundamente, permitindo a entrega e a extensão muscular a cada expiração, e o alinhamento harmonioso entre ossatura, articulações e musculatura a cada inspiração.

Apoios, relação do corpo com a gravidade (tônus)

O movimento do corpo está condicionado à força da gravidade. Perceber a atração que esta força imprime no corpo em direção ao chão e a devida tensão necessária para manter as mais diversas posições do corpo é mais um aspecto relacionado à consciência corporal.

Para favorecer esta conscientização incentivo primeiramente o trabalho de soltura articular. As sensações olfativas agradáveis em conjunto a respiração facilitam consideravelmente o espaçamento das articulações. Com o menor esforço possível e o máximo de apoios com o chão, o intérprete criador mobiliza suas articulações, percebendo as alavancas do corpo e a relação entre forma e função de cada parte do corpo através das

conexões, ou seja, das articulações. Este exercício previne possíveis lesões na medida em que lubrifica as articulações e aquece a musculatura. Depois da soltura articular, desenvolvo a sustentação diminuindo a quantidade e superfície dos apoios e aumentando, gradativamente, a necessidade de tensão muscular. As várias sensações táteis do paladar facilitam a compreensão da aplicação diversa do tônus muscular como apoio ao próprio corpo, em relação ao chão ou em contato com o outro.

O reconhecimento do esforço necessário para o desenvolvimento de cada movimento se constrói por meio do conceito de relaxamento ativo. Ou seja, a habilidade de relaxar as partes do corpo que não estão sendo requisitadas e manter a tensão nas que realmente são necessárias para a realização do movimento (DENYS-STRUYF, 1995).

Béziers e Piret (1992) comentam sobre o equilíbrio do tônus muscular para garantir a posição em pé, o corpo ereto, em relação à gravidade:

> O corpo ereto, em determinadas condições, jogando com a gravidade, fica em pé devido ao seu tônus, devido apenas às contrações correspondentes às oscilações dinâmicas do ser vivo. Não é preciso usar grande força muscular para ficar em pé, estável, mas um equilíbrio adequado. Afinal, o importante não é tonificar, mas colocar os músculos naquela posição de funcionamento em que possam se equilibrar espontaneamente (BÉZIERS e PIRET, 1992, p.11).

A consciência da tonicidade suficiente para a realização do movimento se desenvolve mais facilmente no reconhecimento do corpo como unidade integrada e flexível, onde basta uma alteração em uma pequena parte para que todo o corpo se adapte a esta modificação. Essa consciência em relação à integração remete a outros elementos associados à relação do corpo com a gravidade: uma carga pré-expressiva, que colore os movimentos, está relacionada ao indivíduo em sua história e contribui no desenvolvimento simbólico, sendo, portanto, imprescindível à consciência.

Segundo Godard (2002)

> A organização gravitacional de um indivíduo é determinada por uma mistura complexa de parâmetros

> filogenéticos, culturais e individuais. Trata-se tanto da passagem da fase quadrúpede à vertical na história da humanidade e na evolução da marcha quanto de uma história individual inserida em determinado ambiente cultural. /.../
>
> Todos esses elementos contribuem para tecer a relação simbólica que vai vincular, no indivíduo, atitude corporal, afetividade e expressividade, sob a pressão flutuante do meio em que está inserido (GODARD, 2002, p. 20).

Ritmo interno: pulsação e respiração

Um último aspecto importante que destaco no desenvolvimento da consciência corporal é a compreensão e sensibilização no que se refere aos ritmos internos. Essa percepção é fundamental para ampliar as possibilidades de consciência e de criação a partir dos sentidos do olfato e paladar, os mais interiorizados e subjetivos dos sentidos. A percepção da pulsação e da respiração, como ritmos geradores das dinâmicas de consciência corporal, facilita um desenvolvimento mais orgânico dos movimentos, bem como o conhecimento do próprio corpo em seus aspectos singulares e individuais. Com este desenvolvimento fica mais fácil focalizar o trabalho perceptivo olfativo e gustativo. Desenvolver alongamentos iniciais no ritmo próprio a cada um permite uma conexão e uma concentração do indivíduo naquilo que faz, impedindo esforços demasiados ou uma imitação de movimentos pela abstração. Desta forma, o intérprete criador vai ampliando a consciência que tem de seu próprio corpo, de suas possibilidades, de seus limites, para posteriormente poder relacionar-se com o outro e com o espaço-tempo da dança.

Os princípios de consciência corporal apresentados convergem aos conceitos da educação somática. A educação somática relaciona sinergicamente a consciência, o biológico e o ambiente, ou seja, considera o corpo do indivíduo contextualizado às suas especificidades e à sua relação com o espaço onde se encontra. Neste sentido, os aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos são considerados simultaneamente e há uma maior valorização do processo corporal do que de um resultado formal final. As práticas de educação somática facilitam o desenvolvimento técnico expressivo do intérprete criador e previnem possíveis lesões. Existe também um amplo respeito às condições e características

individuais de cada um. Partindo de representantes da educação somática como Vianna (2005) e Feldenkrais (1977), os princípios de consciência corporal destacados visam o desenvolvimento corporal, considerando o indivíduo em seus múltiplos aspectos, valorizando a busca por um corpo preparado, pronto ao processo criativo. Pronto no sentido de prontidão, não no sentido de receitas ou fórmulas pré-estabelecidas. O trabalho consciente permite a cada corpo em suas especificidades e sua história, um ponto de partida para o trabalho criativo (STRAZZACAPPA, 2001; SOTER, 1998) [8].

Improvisação

A improvisação é um grande eixo condutor das criações que compõem a presente pesquisa, bem como das propostas metodológicas que apresento neste capítulo. O termo improvisação, com tantas discussões e bibliografia em várias áreas das artes, ainda aparece associado ao fazer sem elaboração prévia. Ao me deparar com uma associação como esta, compreendo os grandes preconceitos e deturpações que a improvisação em dança carrega, mesmo com o público da área. No contexto cotidiano a palavra é comumente utilizada no sentido de falta de preparo e habilidade. Contudo, para improvisar em dança é preciso colecionar ampla experiência motora, capacidade de conexão e transformação dos movimentos e muita técnica. A improvisação requer do bailarino mais habilidade e experiência profissional do que para executar uma composição coreográfica fechada. Isto porque a composição exige o aprendizado de movimentos e estruturas previamente definidas, já a improvisação exige muito mais repertório, vocabulário de movimentos, técnica e a capacidade de lidar com a criação e a interpretação no momento de sua execução, transformando, renovando e descobrindo a cada instante novos caminhos. A improvisação pode conter estruturas estabelecidas, mas elas se concretizam no momento da cena, transformando-se continuamente. Uma aluna, em seu depoimento, considera as necessidades da improvisação:

[8] Mais uma vez destaco que as considerações feitas sobre a consciência corporal visam apenas apresentar os aspectos relevantes em relação aos sentidos, apresentando apenas alguns conceitos fundamentais para as propostas metodológicas mencionadas.

> Na realidade para improvisar é necessário ter uma boa estrutura, trazendo com isso a segurança para enfrentar o caminho da liberdade. A técnica da improvisação pode ser comparada a qualquer outra técnica de dança, havendo um alto grau de pesquisa prática e teórica. Contrariando mais uma vez o conceito geral, para improvisar é necessário grande esforço e muita dedicação do bailarino. A estrutura deve estar o mais clara possível para poder deixar as portas abertas para o novo, para o espontâneo, que poderá surgir naquele instante, estando o corpo receptivo para a criação[9].

No contexto da presente pesquisa, considero improvisar uma técnica, ou melhor técnicas que integram preparação corporal, interpretação e criação. Os três aspectos caminham juntos, contudo podem evidenciar ênfases diversificadas em cada processo. Por exemplo, na exploração e seleção de movimentações para a criação, a improvisação é utilizada como meio criativo. Neste caso temos ênfase na criação. Na seleção de material pode-se verificar a dificuldade de realização de alguns movimentos, assim a improvisação pode servir como recurso investigativo, trabalhando a espacialidade do movimento, suas qualidades, ações. Da mesma maneira, quando colocado em cena, o material criativo em improvisação enfatiza o aspecto interpretativo, ou seja, da execução criativa dos movimentos em cena. Percebo que a improvisação permite a integração entre preparação corporal, interpretação e criação, apresentando ênfases de acordo com cada momento, mas nunca separando esses aspectos. Outros profissionais da dança contemporânea reconhecem essa característica integradora, contextualizando-a ao seu fazer artístico:

> Utilizo o exercício do improviso não somente como aprimoramento técnico, mas também como constante construção de um repertório de movimento, que não deixa morrer a vivacidade criativa que se faz necessária. A improvisação não se restringe ao aspecto da criação de um espetáculo, ela é parte integrante do resultado artístico, utilizo- a principalmente como estética e linguagem (FRANCO, 2008) [10] .

[9] Depoimento extraído de relatório de aluna da disciplina Técnica livre de dança IV – Improvisação pelos sentidos, ministrada entre de 2001 a 2005 na Faculdade Paulista de Artes, em São Paulo.

[10] Valéria Franco em entrevista concedida e anexada à presente tese. As entrevistas utilizadas na pesquisa visam seu recorte específico como identificação de trabalho com a improvisação, bibliografia viva de profissionais que contribuem para a definição de conceitos.

Nas propostas metodológicas que apresento, bem como nos processos criativos que as geraram, preparação corporal, interpretação e criação se integram em conjunto à improvisação, enquanto técnicas corporais, a partir dos sentidos. Neste contexto, compreendo que não existe interpretação sem criação, não existe criação sem preparação corporal, e todos estes elementos envolvem técnicas corporais. Em minha experiência como bailarina, por vezes preparação corporal e criação se apartaram, o que dificultava enormemente o processo criativo, que aparecia definido por um estilo distanciado das exigências criativas. A improvisação assim tornava-se difícil e viciada em um repertório cristalizado de movimentos. Entendo que o ponto de partida de qualquer arte é a criação, por isso, quando integro o processo de preparação corporal, interpretativo e criativo por meio da improvisação e dos sentidos, permito maior coerência metodológica e artística.

Um conhecimento bastante sólido sobre o movimento é requisito básico para ser capaz de improvisar. Fazendo uma comparação com a música, no jazz quando um instrumentista improvisa, ele precisa ter um profundo conhecimento musical, precisa entender detalhadamente de harmonia para desenvolver seu improviso melódico, conhecer as escalas musicais, ritmo, métrica, entre outros requisitos, para saber por onde pode caminhar e estabelecer conexões, transformações no momento do improviso. Da mesma maneira, na dança, para improvisar, devemos conhecer o movimento, suas possibilidades dinâmicas e qualitativas de expressão, sua estruturação em relação ao espaço, suas possibilidades de fraseado e variações em complementaridade, antagonismo, acumulação... Consciência corporal, consciência das estruturas do corpo e sua organização, amplo conhecimento da história sócio-cultural em que este corpo está inserido e as implicações que isto traz na construção simbólica também são fundamentos à improvisação. Neste sentido, a improvisação é uma ampliação da consciência. Ao improvisar o intérprete criador amplia a consciência em relação ao próprio corpo, ao outro, ao espaço, ao público, conjugando consciência, técnica, interpretação e criação em um único momento.

O depoimento de alguns artistas sobre a utilização da improvisação em seus processos de criação, amplia a discussão que apresento:

> Na minha vivência artística, a improvisação foi na maior parte das vezes utilizada como procedimento criativo, sendo aplicada em diferentes fases do processo de criação: como estímulo à imaginação e à sensibilidade ("abertura" de canais de percepção); como forma de investigar e/ou potencializar idéias e motivos inspiratórios ligados a alguma temática ou assunto; para levantamento de material (vocabulário de movimentos, principalmente; mas também sonoridades, elementos cênicos etc); e para resolver "problemas" (testar novas soluções cênicas, por exemplo; ou para composição de elementos coreográficos e dramatúrgicos). Algumas vezes (embora com menor freqüência), utilizei também a improvisação durante o momento da performance, como forma de "acontecimento cênico", e não apenas como meio de "processar as informações" que serão organizadas previamente à cena.Gosto muito da definição do Alwin Nikolais para improvisação. Para ele, a improvisação é, ao mesmo tempo, "coreografia do instante" e "performance do instante". Assim, compor e performar ("interpretar" o que se compõe) são ações intimamente ligadas (GERALDI, 2008) [11].

O depoimento da bailarina, docente e pesquisadora Sílvia Geraldi ressalta o papel da improvisação e sua estreita relação com o processo criativo seja como estímulo, meio ou fim criativo. Como definem Blom e Chaplin (1988), a improvisação funde criação com execução (interpretação), sendo o criativo movimento do momento. A improvisação é um fenômeno em constante mudança e não linear, por isso, segundo os autores, a própria linguagem em palavras torna-se inadequada para falar de improvisação. O movimento não tem, necessariamente, um equivalente em palavras. É preciso compreender a sua estrutura em sua linguagem própria. O movimento é o meio da improvisação. Podemos considerá-lo a partir de três aspectos:

- o sinestésico: as sensações, a experiência e a percepção física do intérprete criador.
- a individualidade de quem improvisa: seu tipo físico, sua auto-imagem, escolhas estéticas, seus aspectos históricos, sociais, culturais.
- a forma decorrente da estrutura desenvolvida

[11] Sílvia Geraldi em entrevista concedida em março de 2008.

Improvisar é, sobretudo, modificação constante no momento presente. É gerúndio: desenvolvendo e modificando. E nesta transformação constante, a improvisação constitui-se efêmera em múltiplas possibilidades. (BLOM e CHAPLIN, 1988)

Na reflexão de uma aluna

> Isso é a improvisação, estar consciente das transformações, das possibilidades, de ser um corpo vivido, /.../ aberto às sensações e ao movimento e a partir disso fazer conexões. Conexões de movimentos da (minha) memória, das pesquisas individuais e coletivas. Sabendo reconstruir, transformar[12].

Ao refletir sobre o trabalho de improvisação desenvolvido por um dos maiores precursores da dança expressionista, Rudolf Laban, Isabelle Launay define:

> Improvisar para Laban é, de um mesmo movimento, buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e rememorar, mas, sobretudo, não se lembrar. /.../ Improvisar é se dedicar a esquecer, para se dar a chance de ver afluir as múltiplas possibilidades de sua mobilidade". /.../ Quando improvisa o dançarino "vive uma experiência que implica em uma aprendizagem do saber-morrer (e portanto do saber- viver), do saber-desaparecer como promessa de rememoração e de experiência verdadeira (LAUNAY, 1998, p. 80-81).

Improvisar exige amplo domínio da situação presente e consciente, e exige também uma boa dose de desapego. Para permitir que a movimentação se transforme e crie novas articulações, o intérprete criador precisa dedicar-se a esquecer, no sentido de permitir que aconteça a desarticulação, a transformação, a criação de novas conexões e significados. O esquecimento é essencial para que nossa memória aconteça, isto porque é saturável, para manter os mecanismos que evocam e formam memórias, precisamos perder algumas preexistentes para dar lugar a novas (IZQUIERDO, 2004). Assim, para que possamos fazer

[12] Depoimento extraído de relatório de aluna da disciplina Técnica livre de dança IV – Improvisação pelos sentidos, ministrada entre de 2001 a 2005 na Faculdade Paulista de Artes, em São Paulo.

novas conexões e utilizá-la para ganhar domínio e consciência, bem como capacidade de criação nas movimentações, precisamos esquecer.

A improvisação pode se apresentar de várias formas. Formas mais ou menos estruturadas. Com condução ou sem condução externa. Com a definição de um percurso estabelecido coletivamente ou por meio de uma direção. Blom e Chaplin (1988) [13] definem alguns formatos de improvisação:

- Contínua alimentação: é quando as instruções são dadas o tempo todo durante o transcorrer da improvisação por um líder numa contínua estimulação aos participantes.

- Pré-estruturada: é a improvisação em que todas as informações são dadas antes do seu início, o que pode ser feito por um líder ou pode ser decidido em grupo.

- Demonstração: é quando o líder demonstra uma qualidade de movimento, uma forma inicial, uma frase, que motiva a investigação de todos na improvisação.

- Conteúdo e estrutura aberta: neste formato a idéia é abrir espaço à livre exploração do movimento, bem como das maneiras de organizá-lo. Podendo ou não ter um líder ou observador, sendo em grupo ou solo...

A escolha de um formato de improvisação depende do objetivo em sua utilização. A improvisação também pode servir a vários fins: como recurso de exploração de movimentos para uma composição coreográfica, como recurso investigativo de um tipo de movimento para desenvolvimento técnico interpretativo, como resultado artístico final.

Nas propostas metodológicas que apresento a seguir utilizo os diferentes formatos de acordo com as ênfases de cada trabalho. Na improvisação pelos sentidos utilizo, mais freqüentemente, a contínua alimentação, mantendo as informações que possam facilitar o intérprete criador no processo de exploração e descoberta dos movimentos a partir dos sentidos. Na dança pelos sentidos prefiro a improvisação pré-estruturada, que permite uma concentração maior do intérprete criador no conteúdo simbólico a ser desenvolvido no processo criativo, mas também utilizo o processo de contínua alimentação, quando necessário. Quando a ênfase é a investigação técnica do movimento para a criação, o formato de demonstração é mais utilizado, e também a contínua alimentação. Sempre que já existe um resultado criativo maior, prefiro a improvisação pré-estruturada como um

[13] As traduções são de minha responsabilidade.

prenúncio da situação cênica. Seja na execução de uma frase de movimentos criada, ou na exploração de movimentos explorados, quando existe um conteúdo maior de movimentos elaborados, dou preferência à improvisação pré-estruturada, como numa *jam session*, por exemplo. No contexto da presente pesquisa, dificilmente utilizo o formato de estrutura e conteúdo abertos, pois o próprio estímulo inicial e as metodologias estabelecem estruturas. Este último formato pode ser utilizado em encontros de improvisação e como uma maneira de voltar o foco para o corpo, num *brainstorm* de movimentos no início de um processo criativo, por exemplo. Contudo, este formato exige intérpretes com muita maturidade e experiência, com iniciantes corre-se o risco do esvaziamento de recursos técnicos e do conteúdo expressivo, da falta de padrão para um sólido desenvolvimento do movimento.

Em síntese, a improvisação pode ser utilizada de duas maneiras: como meio de desenvolvimento do movimento seja com objetivo investigativo ou criativo, ou como resultado artístico final; aliando criação e interpretação em um único momento. Smith-Autard (1996) [14] define que no processo de composição a improvisação permite a manipulação e adaptação de movimentos selecionados para criar mais material, para fazer desenvolvimentos. Além de servir como meio de seleção e exploração de movimentos para uma composição, a improvisação pode ser exercitada para a exploração de movimentos no sentido da ampliação de repertório e no aprimoramento interpretativo criativo. Finalmente, como fim, a improvisação pode ser uma escolha enquanto estrutura cênica final de um espetáculo de dança, bem como pode ser exercitada por meio de encontros de improvisação, as chamadas *jam sessions*.

A palavra final que escolho para definir improvisação é transgressão, pois improvisar significa modificação, quebra de padrões, novas padronagens, articulação e desarticulação, significação e resignificação. Improvisar depende da capacidade de envolvimento consciente, de entrega ao momento presente e de uma imensa habilidade para a transformação. A improvisação sempre envolverá riscos, regras abandonadas e diretrizes que levarão a respostas livres e irrestritas, porém envolvendo elementos de evolução (SMITH-AUTARD, 1996, p. 91).

[14] As traduções são de minha responsabilidade.

Para a presente pesquisa improvisar significa considerar preparação corporal, interpretação e criação como elementos integrados entre si e integrados às técnicas corporais. Consideramos a improvisação não como técnica, mas como técnicas corporais sob vários aspectos:

1. técnica de criação: quando utilizada como meio para dar forma ao processo criativo, por exemplo, na experimentação e seleção de material coreográfico.

2. técnica de preparação corporal: quando utilizada para ampliação de repertório, vocabulário, bem como ampliação das possibilidades qualitativas e espaciais dos movimentos.

3. técnica de interpretação: quando utilizada como fim, seja em *jam sessions* ou como resultado expressivo valorizando a capacidade em manter uma cena em improvisação, por meio da interpretação cênica, lidando com a materialidade do movimento, o relacionamento com o público e a dramaturgia do espetáculo no momento de seu acontecimento.

Improvisação pelos sentidos: uma abordagem a partir da Eukinética de Laban

A primeira abordagem de minha pesquisa em relação aos sentidos, no que se refere à docência, teve início na construção de uma disciplina de improvisação fundamentada na Eukinética de Laban. Correlacionando os fatores do movimento aos sentidos, esta metodologia permite um caminho mais indireto em busca da compreensão qualitativa do movimento.

Rudolf Laban nasceu na Bratislava, Hungria, no dia 15 de dezembro de 1879. Filho de militar, mas opondo-se à família que se empenhou para que ele seguisse a carreira de oficial do exército, estudou pintura, escultura e arquitetura. Na área de dança estudou princípios de Delsarte, teve contato com a eurritmia de Dalcroze[15], fez aulas de balé clássico, e sempre se interessou pelas mais variadas danças que conheceu por meio das viagens que seu pai fazia: danças camponesas, africanas, indígenas. Laban se desenvolveu como bailarino, coreógrafo e, antes de tudo, como grande observador e estudioso do movimento. É considerado um dos maiores representantes da dança expressionista e um dos fundadores da dança-teatro alemã. Sua maior preocupação em relação ao movimento era a exploração máxima de suas possibilidades, numa valorização e respeito ao individual e singular gesto expressivo. Como pesquisava o movimento, e não necessariamente o movimento específico da dança, Laban criou um método de análise do movimento, atuando em diferentes áreas como educação, artes, saúde, indústria, o que permite que seus ensinamentos tenham um caráter múltiplo e interdisciplinar (RENGEL, 2000; FERNANDES, 2002 e GUIMARÃES, 2006).

Como elucida Mommensohn (2006), Laban

> trouxe de volta a atenção sobre o movimento cotidiano, o homem comum, o ser humano e suas contradições, suas singularidades,

[15] François Delsarte concentrou suas reflexões nos mecanismos corporais de tradução de estados sensíveis interiores. Estabeleceu um catálogo de gestos que correspondem a estados emocionais. Émile Jaques-Dalcroze descobriu uma nova abordagem do movimento; a rítmica. Cria uma educação psicomotora com base na repetição de ritmos (BOUCIER, 1987).

> dando um salto por sobre o formalismo idealizado do balé, das cortes e contos de fadas, para a expressividade de cada um, o estudo do corpo particularizado pela noção de indivíduo (MOMMENSOHN, 2006, p. 15-16).

Um dos maiores fundamentos de Laban para a compreensão do movimento é o esforço ou a expressividade, base de sua Eukinética[16]. Esforço para Laban não tem uma conotação de força, mas de expressividade. Quando se refere a esforço, Laban evidencia a expressão externa do movimento decorrente de uma atitude interna. Isto significa dizer que o movimento se inicia a partir de uma condição interna do indivíduo e se concretiza externamente através do esforço. Os elementos que caracterizam o esforço são os fatores do movimento: fluência, espaço, peso e tempo. Como define Rengel (2000):

> Esforço é a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. Esforço é o ritmo dinâmico do movimento do agente[17]. A partir de uma atitude interna do agente para com os fatores do movimento e de sua maneira de responder ao mundo, desenvolve-se o esforço que comunica a qualidade expressiva do movimento. Atitude, esforço e movimento não se dão necessariamente em sucessão, ao contrário, ocorrem simultaneamente. Esforço é tanto intelectual, emocional, quanto físico. /.../ Esforço não foi formulado no Método de Laban em termos quantitativos, refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente (RENGEL, 2000, p. 60).

A Eukinética de Laban estuda, assim, os esforços, a expressividade, a dinâmica qualitativa dos movimentos. A improvisação pelos sentidos se desenvolveu com o intuito de facilitar a compreensão e incorporação das qualidades de movimento dos fatores definidos pela Eukinética- fluência, espaço, peso e tempo- relacionando-os com os

[16] Os estudos de Laban são abrangentes, além dos esforços, envolvem harmonia espacial, metodologia de ensino de dança educativa através de seus temas de movimento, notação dos movimentos, a Labanotação etc. Para o contexto pesquisado, focalizamos a Eukinética.

[17] Rengel define agente como sinônimo de pessoa, ser humano, indivíduo, bailarino, ator, educador etc.

sentidos: olfato e paladar, visão, tato e audição. As qualidades são dinâmicas e oscilam entre nuances de gradações opostas:

- fluência livre a limitada (ou controlada)
- espaço multifocado (ou flexível) a direto
- peso leve a firme (ou forte)
- tempo lento (ou sustentado) a rápido (ou súbito)

Livre, multifocado, leve e lento são consideradas qualidades indulgentes ou entregues. Controlada, direto, firme e rápido são consideradas qualidades não-indulgentes ou condensadas (SERRA, 1990 e FERNANDES, 2002).

Figura 1 - Gráfico do sistema Effort-Shape.

Fonte: Laban, 1976, p.13.

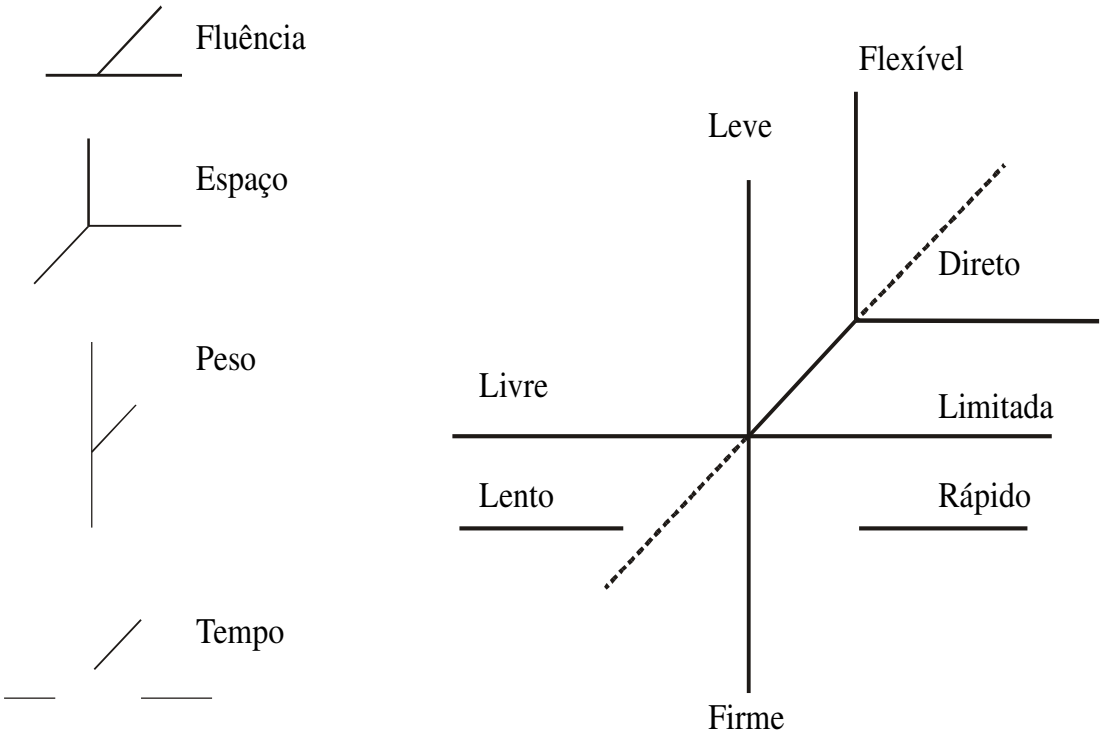


Tabela 1 - Associação entre fatores do movimento, qualidades, atitudes e sentidos

Fator do movimento	**Qualidade**	**Participação interna**	**Afeta o poder humano de**	**Relativo a**	**Sentido associado**
Fluência	Livre a controlada	precisão/progressão	Sentimento	Como	Olfato e paladar
Espaço	Direto a multifocado	atenção	pensamento	Onde	Visão
Peso	Firme a leve	intenção	Sensação	O que	Tato
Tempo	Rápido a lento	decisão	Intuição	Quando	Audição

Fonte: Laban, 1978, p.186 [18].

[18] As informações das primeiras cinco colunas podem ser encontradas na Tabela VII da referida obra de Laban. A última coluna foi acrescentada a partir da pesquisa criativa e metodológica dos sentidos. A participação interna colocada na terceira coluna foi definida a partir do encontro de Laban com as teorias de Jung em 1912, de acordo com Hodgson & Preston-Dunlop (1990).

Olfato e paladar – fluência

A fluência é o primeiro fator do movimento a ser desenvolvido pela criança até os 2, 3 meses, dependendo de condições individuais e ambientais. A criança começa a experimentar movimentos de contração e expansão, e é exercitando a fluência em seus movimentos, que ela desenvolve a sensação de integração corporal, a sensação de unidade. Estes primeiros movimentos do corpo estão extremamente relacionados ao mamar e ao respirar. E, desta forma, vinculados a sensações olfativas e gustativas integradoras. A integração corporal no bebê tem o auxílio do ritmo oral da sucção ao mamar e está apoiada nos ritmos da própria mãe: pulsação cardíaca, respiração. O ritmo oral é associado ao prazer e, por isso, mais tarde a criança tende a reproduzir este ritmo em benefício de seu próprio conforto, chupando o dedo ou se balançando, por exemplo (KESTENBERG, 1975; SERRA, 1990).

A fluência determina as qualidades de fruição do movimento, de um fluxo mais liberado até o mais controlado possível, que define a pausa do movimento. Quando se sente confortável e tranqüila ao mamar, a criança se abre, se entrega. Seus movimentos são contínuos e prazerosos. O cheiro da mãe e a sensação de conforto e segurança se refletem numa respiração tranqüila, caracterizando as sensações olfativas. O mamar envolve as sensações gustativas integradas ao cheiro e ao processo respiratório. Se sente qualquer desconforto, a criança se retrai, contraindo a musculatura e limitando a amplitude de seus movimentos. Da mesma forma, a respiração se modifica e a sensação olfativa pode ser de expulsão do ar, como a gustativa de desprazer e recusa do leite. Assim, a fluência livre facilita movimentos de expansão para fora, relaciono-a com sensações olfativas e gustativas prazerosas. A fluência controlada facilita os movimentos para dentro, mais próximos do corpo, bem como as contrações, relaciono-a com sensações gustativas e olfativas de desprazer ou de cautela, contenção (KESTENBERG, 1975; SERRA, 1990, LEAL, 2000/2006).

A fluência está relacionada com a tensão do corpo e o resultado desta na progressão dos movimentos. Isto significa que a fluência demonstra a relação entre os músculos tencionados, não simplesmente a presença de tensão ou não no corpo

(FERNANDES, 2002). A fluência se refere à tensão utilizada para deixar o movimento fluir ou para controlá-lo, restringi-lo. Segundo Laban

> O elemento de esforço de fluência "controlada" ou obstruída, consiste na prontidão para se interromper o fluxo normal e na sensação de movimento de pausa. /.../ O elemento de esforço de fluência "livre" consiste num fluxo libertado e na sensação de fluidez do movimento (LABAN, 1978, p. 125).

A fluência demonstra a precisão do movimento e afeta seu controle para a expressão de sentimentos, emoções. Olfato e paladar estão extremamente ligados aos sentimentos, à afetividade, à sexualidade. Ao perder estas percepções o indivíduo perde o desejo sexual. A fluência estabelece um grau de liberação do movimento e evidencia uma comunicação entre dentro e fora. Da mesma maneira, o cheiro e o gosto conectam o ambiente externo com o interno. O mundo é trazido para dentro do corpo e assimilado nesta relação entre interior e exterior através de sensações de prazer e desprazer que se traduzem na liberação ou restrição dos movimentos.

A fluência afeta o movimento como um todo e modifica os três demais fatores espaço, peso e tempo, bem como estes a influenciam. A preparação interior de uma ação corporal externa se concretiza, segundo Laban (1978) através da fluência e sua expressão concreta no corpo. "A fluência é considerada como alimentadora dos outros fatores, porque, por vezes, é possível observar em movimentos que qualidade de espaço, peso e tempo permanecem cristalizadas e só a fluência muda" (RENGEL, 2000, p. 65).

O trabalho com os sentidos do olfato e do paladar como facilitadores para obtenção das qualidades do fator fluência é um trabalho indireto e, por isso mesmo, diminui a ansiedade do bailarino em conquistar as qualidades de liberdade e controle da fluência. Ao se preocupar com as sensações provocadas pelo cheiro e pelo gosto, o intérprete criador acaba exercitando, pelas intrínsecas relações entre fator do movimento e sentido, as qualidades objetivadas. Outra questão importante é que a ênfase num fator do movimento e

em um sentido específico serve apenas para facilitar a focalização, o movimento integra os sentidos e as dinâmicas do esforço[19].

Inicio o trabalho de improvisação focalizando o olfato separadamente do paladar, o reconhecimento das ações e qualidades de movimento provocadas por um estímulo olfativo, e o posterior desenvolvimento e aprofundamento das movimentações descobertas. O depoimento de uma aluna esclarece o processo:

> Quando senti o cheiro de café me veio uma sensação de enjôo no mesmo momento. É um cheiro que eu não gosto... nem do pó, nem do café coado. Então iniciei as movimentações partindo do centro, com algumas contrações abdominais, tendo algumas vezes ânsia de vômito. Em alguns momentos deixei esta sensação passar para o corpo todo e mantive principalmente as contrações, que acabaram marcando um tempo de quebra nos movimentos.
>
> Ao experimentar o chocolate granulado, senti primeiro o gosto doce, depois percebi o que era. Me deu uma sensação de calma e prazer. Estava sentada de pernas cruzadas e fiz rotações com o tronco, num balanço circular com supless. A fluência era livre e o peso leve[20].

O processo tem início de olhos fechados para evidenciar o sentido que está sendo trabalhado, o primeiro reconhecimento se dá em relação ao prazer e ao desprazer, ao gostar ou não gostar, atitudes extremamente ligadas aos graus de libertação ou contenção/controle da fluência e, por associação, ligadas à maneira como a respiração, a partir de um cheiro específico, acontece. O desprazer, o desconforto, provoca movimentações interrompidas, controladas como as contrações mencionadas no depoimento. O prazer provoca uma sensação de calma que gera um movimento identificado como livre e leve. Fica evidente a integração entre as qualidades do movimento que não acontecem isoladas, mas em combinações qualitativas. Um sentido evoca mais

[19] Ao enfatizar olfato e paladar percebo uma possibilidade indireta de ênfase qualitativa entre os esforços dos fatores fluência e peso. A ênfase em dois fatores do movimento é denominada ação de esforço incompleta e se caracteriza quando há uma atitude mais determinada para a combinação de dois fatores do movimento (SERRA, 1979; RENGEL, 2003). A ação de esforço incompleta é também denominada estado expressivo (FERNANDES, 2000).

[20] Depoimento extraído de relatório de aluna da disciplina Técnica livre de dança IV – Improvisação pelos sentidos, ministrada entre de 2001 a 2005, na Faculdade Paulista de Artes, em São Paulo

enfaticamente qualidades de um fator do movimento, apenas como ponto de partida para a improvisação e para facilitar a compreensão sinestésica das dinâmicas do movimento. É importante ressaltar que essa proposta pressupõe um conhecimento prévio da Eukinética, mesmo que introdutório, para facilitar a percepção dos movimentos. Além disso, a proposta da improvisação pelos sentidos utiliza a Eukinética de Laban como um fundamento, mas não se limita a ela. Facilita a compreensão das qualidades dos movimentos, mas propõe um processo de investigação que tem nos sentidos sua estrutura de pesquisa.

A percepção olfativa, bem como os outros sentidos, evoca memória afetiva, lembranças, imagens. Costumo sugerir que o intérprete criador perceba essas lembranças, mas não construa o movimento diretamente a partir delas, mas a partir da sensação de movimento provocada pelo sentido em questão. A percepção muitas vezes é definida pela associação de memória. Por exemplo, um cheiro associado a uma lembrança ruim, provavelmente provocará um controle da fluência dos movimentos. Neste sentido, o movimento pode ser desenvolvido normalmente. O problema acontece quando a lembrança dirige o movimento excluindo o sentido em questão. Por exemplo, ao lembrar de uma imagem de xícara provocada pelo cheiro do café, o intérprete começa a desenhar círculos com o corpo no chão. Neste exemplo há uma confusão em termos do início do movimento a partir do cheirar. O cheiro foi descartado, uma imagem definiu o gesto e não o cheiro, os movimentos resultantes do cheirar. Exemplifico com um depoimento:

> Na primeira experiência com olfato, experimentei o orégano. A primeira imagem que me veio em mente foi a lembrança do meu padrasto fazendo pizza. Meu padrasto é uma pessoa com quem eu não tenho uma relação muito boa. Foi difícil desenvolver uma movimentação a partir do orégano. O que consegui partiu de fluência controlada, peso firme e do fator tempo que foi aumentando gradativamente. Sensações de incômodo e impaciência[21].

Neste caso a lembrança define a sensação olfativa, não há muita percepção do estímulo causado pelo cheiro propriamente. Esta percepção vem contaminada pela memória

[21] idem

afetiva. De qualquer forma, a fluência controlada marca a movimentação relacionando-se com um cheiro sentido de forma não prazerosa.

Um outro exemplo demonstra a construção mais direta a partir da percepção do sentido e as movimentações decorrentes desta percepção:

> Com os olhos fechados senti um cheiro doce que foi direto na nuca, senti um arrepio, era como se as vértebras do pescoço estivessem se contorcendo por causa do cheiro. Meu nariz estava um pouco entupido, o que alterou meu olfato, era um cheiro de chocolate, agradável, me deu uma sensação muito boa, fresca, me estimulou a fazer rolinhos na coluna, dobrando vértebra por vértebra, e contração nos ombros, era um movimento fluido e às vezes controlado, do lento ao repentino. /.../ Aprofundei mais essa sensação no corpo, continuei os rolinhos na coluna, de lento a rápido, fluência livre, depois passei os rolinhos para os braços, depois só nas pernas, e com o corpo todo, se transformando em pulos repentinos. Utilizei o nível baixo, com pouco deslocamento pelo espaço, usando várias direções[22].

O desenvolvimento do movimento fica mais claro, a percepção olfativa como ponto de partida é bem reconhecida e é o próprio movimento de origem da improvisação. O ponto de partida é o movimento respiratório ao cheirar determinado elemento, o reconhecimento qualitativo dos movimentos a partir da percepção olfativa. A memória afetiva sempre afetará a percepção e vice-versa, mas há uma diferença na construção do movimento a partir da sensação física do sentido ou a partir de uma lembrança. Ambos os caminhos são possíveis e válidos, mas na metodologia da improvisação pelos sentidos minha opção é utilizar a percepção como um primeiro movimento, o primeiro estímulo à improvisação enquanto movimento primeiro. O movimento perceptivo reconhecido, desenvolvido, pode então utilizar uma imagem, mas então o movimento já estará bem consciente e definido a priori como demonstra a situação a seguir:

[22] idem

"Era um cheiro muito forte, deu um incômodo no nariz, parecia pesado, reto contínuo e me veio a imagem de fábrica, de máquina, de movimentos bruscos e retos. /.../ Imagem de contínuo, precisão, repetição mecânica" [23].

O desenvolvimento da improvisação pelo paladar segue os mesmos princípios que a improvisação a partir do olfato. Inicio o processo separando os dois sentidos para a verificação de diferenciações e, posteriormente, os integro. Olfato e paladar são sentidos intimamente relacionados e as percepções de um dependem do outro. Por isso, quando estamos gripados, não sentimos o gosto das coisas. Contudo, as movimentações provenientes destas percepções são bastante distintas, o que torna interessante a dissociação para ampliação da percepção e posterior integração.

Exemplifico, com um depoimento, um processo iniciado pelo paladar:

> Com o paladar aconteceu uma coisa muito interessante, estava tampando o nariz para não sentir o cheiro, e não consegui identificar o que estava provando, não senti o gosto, senti apenas a textura na boca e derretia, então descobri que era chocolate pela textura, dava uma sensação de desmanchar, escorrer, era gostoso, molinho. Meu primeiro movimento foi deitar, depois me deu vontade de rolar pelo chão, vários rolamentos, às vezes fluido, às vezes pausado, escorrer as pernas, os braços, deslocar no chão como se desmanchasse, era confortável e quentinho. /.../ Passei o deslizar no chão para o nível alto, as mãos deslizando nas pernas, um pé deslizando no outro, movimentos bem fluidos e soltos[24].

Quando trabalhado isoladamente o paladar gera sensações mais próximas ao tato. Sem perceber o cheiro e sem ater-se à identificação do elemento em questão, o estímulo passa a ser a textura do contato com a boca e com a língua, bem como a sensação prazerosa ou não do engolir.

Mesmo quando olfato e paladar são trabalhados em conjunto, existe uma predominância de origem do movimento em relação a um ou outro sentido, como no caso a seguir:

---

[23] idem
[24] idem

> No olfato e paladar juntos, experimentei uma banana. A primeira ação foi mastigar, depois derreter, prensá-la. /.../ Na posição fetal, nível baixo, movimentos reduzidos, controlados, lentos. Me remeteu a lembrança de criança, porque ao chupá-la parecia papinha[25].

Mesmo com a integração dos dois sentidos há, neste exemplo, uma opção clara pelos estímulos gustativos. Com a aplicação da improvisação pelos sentidos pude reconhecer, também, a repetição de algumas ações relacionadas a cada sentido. Algumas diretamente associadas à própria percepção envolvida, por exemplo, mastigar,cheirar... Outras mais indiretas. Apresento as ações associadas aos sentidos em cada caso:

Tabela 2 - Ações associadas aos sentidos do olfato e do paladar.

Sentido	**Ações associadas**
Olfato	Inspirar/inalar e expirar, respirar, cheirar, expandir e contrair/recolher, inflar, murchar, ondular, sufocar, espirrar, esfregar, girar, arrastar, contorcer, coçar, rir.
Paladar	Salivar, engolir, esfregar, lamber, degustar, escorregar, mastigar, balançar, conduzir, deslizar, contrair, ondular, bater, esticar, chupar, morder, triturar, cuspir, derreter, esparramar.

[25] Idem

Visão – espaço

Depois de passar por uma fase de integração e de internalização dos estímulos da percepção, principalmente através da boca, o bebê começa a focalizar o mundo exterior. O fator espaço começa a aparecer por volta dos 2, 3 meses de idade nas atitudes mais direcionadas ou multifocadas da criança. E, para focalizar, a visão é utilizada em gradações diversas de uma atenção mais restrita e direcionada e uma atenção mais ampliada e flexível.

Os fatores do movimento não estão separados, vão se somando e se associando conforme o desenvolvimento psicomotor. Assim, com a habilidade desenvolvida com a fluência, e utilizando-se da precisão dos movimentos, a criança focaliza o ambiente, um objeto, e busca-o com as mãos, levando-o à boca. É clara a associação de combinações entre os fatores fluência e espaço. E a utilização do já conhecido órgão de percepção integrando agora a focalização feita pela visão e a habilidade de buscar com as mãos, mas ainda sem intencionalidade (esta só será adquirida com o desenvolvimento do fator peso).

O fator espaço define as qualidades de atenção ao espaço, de direta a multifocada, considerando as diversas gradações qualitativas entre uma e outra. As qualidades de atenção do movimento afetam o pensamento e a organização de idéias. Permite a comunicação através de uma atitude em relação ao espaço externo.

Ao observar o mundo, a criança começa a compreender a separação entre dentro e fora, percebe que a mãe e ela não são a mesma pessoa, e começa a identificação do eu e do outro. O espaço criado internamente pelo mamar, respirar, pelos ritmos orais experimentados com a fluência agrega-se ao focalizar o mundo exterior e buscar alcançá-lo com as mãos, iniciando o desenvolvimento da cinesfera, o espaço vital da criança. (LABAN, 1978; KESTENBERG, 1977; SERRA, 1990; LEAL, 2000/2006, RENGEL, 2000, FERNANDES, 2002).

Visualizar está intimamente ligado a uma atitude em relação ao meio. Como esclarece Fernandes: “A visão é a principal responsável pela atenção ao espaço” (2002, p. 109). Contudo, uma vez que os fatores do movimento e os sentidos acontecem integrados, um vai auxiliando e se relacionando com o outro. Quando focaliza um objeto, a criança usa a visão em qualidade de espaço direto, para alcançar e agarrar o objeto usa diferentes graus de controle e liberdade da fluência, e já utiliza o tato em conjunto à musculatura, que um

pouco mais adiante trará as possibilidades de intenção mais firme ou leve. Explorando o espaço no plano horizontal, a criança vai compreendendo a amplitude e definindo sua posição mais próxima ou mais distanciada em relação aos objetos. Observa-se o uso das mãos ainda como integrador entre precisão e atenção, a boca ainda é a referência de exploração e conhecimento. Quando começa a atirar objetos no chão com maior ou menor intensidade, o fator peso começa a se mostrar evidente, com o uso do contato e da musculatura desenvolvendo a intencionalidade.

A partir de um estímulo visual associo a produção de movimentos diretamente ao relacionamento do corpo com o espaço. A imagem produz uma tendência a uma focalização mais direcionada ou mais multidirecionada em relação ao meio. Além disso, a mimeses corporal é bastante instintiva, ao focalizar uma imagem, o intérprete criador tende a reproduzir sua forma no corpo ou em um fluxograma, ou seja, no caminho que o movimento desenvolve no espaço. As linhas retas aparecem associadas à qualidade de espaço direto e as linhas curvas aparecem associadas às qualidades de espaço flexível (ou multifocado).

O depoimento de uma aluna auxilia na compreensão do processo:

> Trabalhei com bala de goma colorida, primeiro com o sentido da visão, fiz um movimento que era alongar os braços e pôr as mãos no chão fazendo a forma da bala, e desse movimento parti para formas redondas, circulares, criei várias bolinhas com o corpo, usei muito o nível baixo, movimentos rápidos e controlados, vários círculos[26].

Percebo neste exemplo, a reprodução de uma forma, que a princípio se configurou como forma plástica, ou seja, uma postura estática (ROBATTO, 1994). A compreensão da forma no corpo gera uma sensação de volume. E a partir da sensação da forma no corpo foram desenvolvidas as movimentações circulares, arredondadas, integrando qualidades de outros fatores.

[26] idem

Em outro exemplo, ao invés de assumir uma forma visualizada, a alternativa passa a ser compreender a imagem através de linhas, utilizando um fluxograma em partes do corpo:

> A partir da minha imagem, criei as linhas. Experimentei movimentos simples com o pé no chão, tanto inteiro, como só no metatarso, como se carimbasse e arranhasse o chão. Esses movimentos fizeram surgir espirais com os pés que subiam para as partes do corpo (cabeça, braços, tronco) [27].

A utilização da visão como ponto de partida incentiva exploração de níveis, planos, direções no espaço, volumes, formas, linhas retas e curvas. A sensação de um volume, de uma linha, de uma direção, agrega qualidades de tempo, peso e fluência, bem como remete a sensações de outros sentidos, como a sensação tátil de perfurar provocada por uma imagem, no exemplo a seguir:

> A realização foi feita com a foto de uma planta com mar e ilha ao fundo. No nível alto desenvolvi movimentos ondulatórios em tempo lento conduzido pelos braços que estavam cruzados frente à face. Quando fui para o nível baixo percebi que os movimentos passaram a ser conduzidos pelos pés /.../.
>
> Quando olhei melhor para a foto, percebi que no tronco da planta havia um galho quebrado semelhante a um espinho. Então, iniciei outra célula de movimento em tempo rápido, quebrada e com fluência controlada. Era como se houvesse algo me perfurando em diversas partes do corpo, tais como: estômago, peito, braços, costas e joelho. /.../ É muito interessante pontuar as diversas possibilidades que temos e perceber como podemos criar movimentações totalmente diferentes através de um mesmo estímulo utilizando simetria e assimetria, o fluxograma, as dimensões, os planos, as direções no espaço, as formas plásticas etc[28].

Uma das dificuldades sentidas no trabalho com a visão são as imagens mentais pré-concebidas. Talvez pela banalização social deste sentido ou por sua utilização de forma

[27] idem
[28] idem

idealizada e padronizada, acontecem equívocos na percepção visual. Ao se referir a um movimento visualizado, uma aluna comenta: "Na minha imaginação o corpo não tinha profundidade, era como se fosse uma folha, mas na realidade o corpo era largo, pesado, profundo /.../" [29].

Este tipo de equívoco pode acontecer com qualquer um dos sentidos, mas em minha experiência, aconteceu com uma freqüência muito maior com o sentido da visão. Outra característica percebida no trabalho com esse sentido foi uma reação bastante rápida, imediata ao estímulo. Provavelmente causada pela maior familiaridade das pessoas com esse tipo de percepção, embora muitas vezes equivocada.

O desafio em relação à visão é realmente tirar do automático, reaprender a ver. Observar com olhos de ver e não com imagens e reações pré-concebidas. O processo a partir da visão me parece extremamente mental, como já mencionei o fator espaço se relaciona ao pensamento. As práticas associadas a este sentido/fator do movimento se revelaram bastante lógicas, uma arquitetura do corpo no espaço.

Tabela 3 - Ações associadas ao sentido da visão.

Sentido	**Ações associadas**
Visão	Olhar, ver, observar, marcar, focalizar, curvar, circular, lançar, riscar o espaço, ondular, espiralar, esticar.

[29] idem

Tato – peso

Usando a habilidade que já domina em relação à exploração do espaço a criança começa a integrar a este processo a manipulação intencional de objetos. O intuito agora não é somente ir em direção ao espaço, mas segurar, soltar, torcer os objetos que encontra e explora, atualizando o ritmo anal. Nesta fase, aproximadamente entre 1, 2 anos de idade, a criança começa a controlar os esfíncteres e variados graus de tensão do corpo, que permitirão a ela caminhar com mais ou menos segurança. Começa o controle do centro de gravidade e a conquista da verticalidade na posição em pé. A criança experimenta a resistência à gravidade, percebendo melhor as partes de seu corpo e desenvolvendo sua vontade, sua persistência, sua assertividade. Dominar o fator peso também significa estabilidade, controle da verticalidade e da psique.

Exercitar as qualidades do fator peso significa modificar os graus de intencionalidade do movimento; de firme a leve, com as diversas nuances possíveis entre uma qualidade e outra. As qualidades do fator peso afetam o movimento em termos de sensação, e informam sobre o "o que" do movimento.
(LABAN, 1978; KESTENBERG, 1975; SERRA, 1990; RENGEL, 2000).

Partindo das sensações táteis, das mais superficiais na pele até as mais profundas na musculatura, a improvisação pelos sentidos permite desenvolver força e sensibilidade como resultados de uma compreensão perceptiva entre as qualidades de firmeza e leveza associadas ao tato.

A sensação tátil permite reconhecer a força necessária para se manter em pé, para carregar ou empurrar um objeto, para dar um abraço em alguém. Exploro as qualidades de peso investigando a percepção tátil através de objetos, tocando o solo, as paredes de um estúdio, tocando o próprio corpo, o corpo do outro. A sensação de maciez, rigidez, elasticidade, fragilidade, porosidade, entre outras, vão permitindo a experiência das qualidades do fator peso associadas aos outros fatores do movimento a partir do tato. Um depoimento esclarece o processo:

> Meu objeto era uma pluma: ela era leve, suave, sutil e quase não exercia pressão sobre a minha pele; e em alguns momentos me causou um certo arrepio. Minha parceira começou

> passando-a pelo meu braço e depois veio para o rosto. Meu primeiro movimento foi uma sutil movimentação do tronco para o lado e meus lábios se abriram, como se quisessem sorrir, pois foi uma sensação muito gostosa. /.../ Eram todos movimentos com fluência livre e peso leve; a utilização do espaço foi pequena, em volta de mim /.../ o tempo era lento, com um pequeno momento de tempo rápido[30].

É importante ressaltar que as sensações táteis são exploradas em todo o corpo, em toda a superfície da pele. É comum, ao explorar um objeto, o aluno se concentrar nas mãos, mas ao experimentar as sensações táteis em outras partes do corpo, encontra novas sensações e, por conseqüência, diversas dinâmicas e combinações qualitativas. A utilização do contato com o outro é também um recurso possível e enriquecedor no desenvolvimento do tato na improvisação pelos sentidos. A partir do toque incentivo o reconhecimento de diferentes intencionalidades: leveza, força, segurança, delicadeza, poder. O conhecimento e a troca, através do contato, permitem o exercício qualitativo do fator peso em suas mais diversas possibilidades. O testemunho de um trabalho feito em duplas com contato, exemplifica essas possibilidades:

> Na segunda parte da aula trabalhamos em duplas e foi muito interessante notar como a sensação do peso pode ser transferida para a outra pessoa. No meu caso, minha intenção era mais constante, uma pressão que se mantém linear, com a mesma firmeza ao longo do tempo; já a da minha parceira era bem mais leve, mais rápida e multifocada /.../ Conforme fomos interagindo, tanto eu absorvia a sensação do movimento que ela trazia (propunha), quanto o contrário. Em alguns momentos a pressão era igual, nós duas tínhamos uma mesma direção com igual peso (parecia haver um 'choque'), em outros, isso quase não existia e parecia somente restar aquela intenção interna, uma memória mesmo que ficou no corpo[31].

[30] Depoimento extraído de relatório de aluna da disciplina Tópicos especiais em dança, ministrada no primeiro semestre de 2007 na graduação das Artes Corporais da Unicamp, em Campinas.

[31] Idem.

A utilização do tato como estímulo inicial nesse trabalho qualitativo apresenta especificidades na experiência de sensações pelo intérprete criador. A sensação tátil do elemento em questão pode ser trabalhada em uma parte do corpo, no corpo todo ou ainda em relação ao espaço ou ao outro. Ao experimentar um tecido elástico, por exemplo, as possibilidades podem ser trabalhar essa resistência e flexibilidade nos braços; levar a sensação de volume, dimensão e elasticidade para todo corpo, como que o transformando no tecido; ou ainda, através do toque, a possibilidade pode ser transferir as sensações para o corpo do outro ou para o espaço. Muitas vezes verifico a integração das especificidades sensoriais no exercício da improvisação, prática que sugere sempre a transformação permanente.

Tabela 4 - Ações associadas ao sentido do tato.

Sentido	**Ações associadas**
Tato	Apertar, balançar (pêndulo), tocar, passar, apertar, esfregar, jogar, escorregar, raspar, pisar, articular, dobrar, esticar, limpar, torcer, cair e recuperar-se, levantar e soltar, contrair e relaxar.

Audição – tempo

Depois de dominar sua verticalidade, experimentando a posição em pé, a criança inicia um percurso de deslocamento no espaço. A princípio, este deslocamento tem as características experimentadas com o fator peso, a criança se desloca como um bloco sólido, fazendo valer sua vontade. Gradativamente, por volta dos três a quatro anos e meio, a criança começa a invadir mais o plano sagital em suas incursões pelo espaço, correndo desenfreadamente, parando ao encontrar um obstáculo. É o início do desenvolvimento das qualidades de urgência ou indulgência do fator tempo. A criança vai ganhando as possibilidades de aceleração e desaceleração, bem como flexibilidade, características da fase uretral. Começa o domínio no controle da urina, a princípio com as qualidades adquiridas do fator peso, soltando ou segurando. Com o desenvolvimento do tempo, o controle do fluxo ganha as possibilidades de aceleração e desaceleração.

A compreensão do tempo faz as ações da criança ganharem operacionalidade. Com o fator peso a criança podia exercitar sua vontade, mas não poderia operacionalizá-la no tempo. Com as qualidades do fator tempo a criança entende as relações de causa e efeito, ação e reação, compreende as ações no decorrer do tempo. Desta maneira, é possível brincar com um amiguinho, emprestar um brinquedo, pois existe o entendimento de que este brinquedo vai voltar. Antes desta compreensão, a criança brinca junto, mas não com. Nesta fase, surge o aprendizado do planejamento, a criança é capaz de iniciar e terminar certas tarefas, pois existe a aquisição de habilidades como decidir, antecipar, protelar. As ações ganham finalidade, criam sentido. A modulação do tempo não só permite a efetiva operacionalização das intenções, mas aumenta a tolerância às frustrações.
(LABAN, 1978; KESTENBERG, 1975; SERRA, 1990).

O fator tempo está relacionado às qualidades de urgência do movimento, relaciona-se com o 'quando' do movimento. As nuances de variação qualitativa apresentam-se de mais sustentada a mais súbita. "As qualidades do fator tempo demonstram a intuição, afetando o movimento em termos de decisão" (LEAL, 2000, p. 66).

Segundo Laban:

> O elemento de esforço 'súbito' consiste de uma velocidade rápida e de uma sensação de movimento, de um espaço curto de tempo, ou sensação de instantaneidade.
>
> O elemento de esforço "sustentado" consiste de uma velocidade lenta e de uma sensação do movimento de longa duração, ou sensação sem fim (LABAN,1978, p. 120).

Associo, na improvisação pelos sentidos, as qualidades do fator tempo às percepções auditivas. Um estímulo sonoro pode ser de duração longa, pode ser breve, instantâneo, pode desenvolver acelerações e desacelerações. Perceber essas variações no som, por meio de ruídos, músicas, sons do cotidiano, palavras, permite o exercício das qualidades do fator tempo. Uma leitura pausada de um poema pode evocar movimentos de decisão mais sustentada, prolongada. Os sons rápidos do cotidiano como buzinas, freadas, gritos, espirros, tossidas podem evocar decisões ágeis de movimentos, transformações abruptas de dinâmicas de aceleração, por exemplo. E as modificações do tempo associam-se a outras variações qualitativas. Algumas possibilidades de exploração são evidenciadas nos relatos abaixo:

> O objeto proposto foi um molho de chaves, a princípio tive um certo agrado pelo som vindo daquele objeto, mas a insistência de estímulos fez com que logo o som me trouxesse uma grande sensação de incômodo. /.../ A cabeça procura o molho de chaves de maneira desconfiada, praticamente só os ouvidos que mexem, traz um leve sorriso que aos poucos vai se transformando numa feição de desagrado. /.../ Cabeça se aproxima do ombro, ombro busca tapar os ouvidos, revezando os lados conforme o estímulo dado. Fluência controlada, tempo lento. O som se torna cada vez mais incômodo, fazendo com que eu comece a tentar me desligar um pouco dele, acabando assim ouvindo e sendo influenciada por alguns outros sons externos (como a oficina de percussão que estava acontecendo no departamento de artes cênicas). Pernas cruzadas, cabeça pende para baixo, olhando para o centro do corpo em um balanço. Fluência livre, tempo rápido, peso leve.

> Eu faço um círculo na sala andando e ajoelhando, balançando os ombros no ritmo 'chic, chic, chic, chic, ta, ta, ta, ta'. Esse som é uma mistura de um som que ficou das células, com um som que eu escutei enquanto as explorava. /.../ tempo ritmado, nem lento, nem rápido, e em toda minha frase existe uma fluência controlada que em alguns momentos fica livre e em alguns momentos com quebras. Nós percebemos que os sons que causavam repulsa tendem a ter um tempo mais rápido e uma fluência mais controlada, e os sons que causavam um agrado eram marcados por tempos mais lentos e uma fluência mais livre[32].

Os exemplos evidenciam as combinações entre qualidades de movimento, a partir de estímulos sonoros e variações de tempo e ritmo. Na minha experiência com a improvisação pelos sentidos, os sons se associam à dinâmica rítmica dos movimentos. Um estímulo sonoro organiza o gesto no tempo, e isto se reflete em termos rítmicos. A fluência organiza pulsações internas, não métricas, relacionadas ao ritmo interno. O tempo, associado ao som, organiza o ritmo externo, métrico. Outra característica observada em relação ao som é a capacidade de colocar em deslocamento. Olfato, paladar e tato tendem a levar o movimento para dentro, próximo do corpo. Visão e audição levam o movimento para fora, ganhando o espaço. O olfato e o paladar organizam a integração do indivíduo, o tato facilita o relacionamento. A audição somada a esse processo promove o deslocamento do relacionamento dos indivíduos, que a visão concretiza no espaço.

Tabela 5 - Ações associadas ao sentido da audição.

Sentido	**Ações associadas**
Audição	Escutar, ouvir, tremer, amassar, sacudir, espalhar, articular, ondular, pontuar, pulsar, descolar, abrir e fechar, contrair e expandir, esfregar.

[32] Idem.

A dança pelos sentidos: criação coreográfica

Nesta proposta metodológica, que pode integrar-se à anterior, focalizo a criação e utilizo, diretamente, os sentidos do olfato e do paladar como estímulos primeiros à criação. A partir da vivência destes sentidos em processos criativos fundamentei as diretrizes apresentadas a seguir. De início, contextualizo questões como a criação e suas etapas, a estruturação dos movimentos em matrizes células, temas e frases, bem como recursos utilizados para estes desenvolvimentos a partir dos sentidos mencionados. Posteriormente, discuto sobre a aproximação que a escolha em termos de percepção traz no que se refere a sensações e sentimentos como determinantes no processo criativo, refletindo sobre como os significados da obra acontecem com esta possibilidade metodológica.

Sobre a criação

Criar significa dar forma, formar, dar existência, dar origem a alguma coisa. Quando cria, o intérprete criador torna objetivo um conteúdo subjetivo (LANGER, 1953). Conscientiza-se do subjetivo, compreendendo, organizando e tornando-o objetivo, forma estética. O processo de criação é a estruturação da forma estética, cuja materialidade, na dança, é o próprio movimento. Para dar forma a um conteúdo é preciso, primeiramente, conhecê-lo e depois configurá-lo. Neste sentido, a percepção consciente é premissa básica à criação. Utilizar os órgãos dos sentidos como estimuladores iniciais ao processo criativo é ampliar e desenvolver a possibilidade da percepção consciente, da qual dependem quaisquer processos de criação. Criar abrange a capacidade de compreender, relacionar, configurar, simbolizar. “Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar” (OSTROWER, 1987, p. 9).

Vários autores discutem as fases da criação, entre eles May (1992), Smith-Autard (1996), Ostrower (1987), entre outros. Algumas denominações das fases do processo de criação variam, no entanto, todos citam uma fase de exploração, uma fase de seleção do material explorado, onde alguns localizam o insight criativo ou a iluminação, e, finalmente, a fase de formação, elaboração e estruturação do processo. Para a maioria dos autores a improvisação está localizada na exploração do material criativo. Considero que a

improvisação aparece neste momento, mas também pode se manter de forma estruturada como resultado de um processo criativo em improvisação.

Nos processos de criação que compuseram a presente pesquisa a improvisação foi gradativamente sendo utilizada como fim no processo criativo e incorporada a todo o processo de criação como meio interpretativo criativo. Em *Amargo Perfume,* a improvisação aparece no preparo corporal, desenvolvimento de repertório de movimento, habilidades motoras qualitativas e espaciais do movimento, bem como meio para exploração e desenvolvimento de matrizes, células e frases de movimento. No resultado final, mais composto, apenas a última parte do espetáculo tem uma estrutura de roteiro em improvisação. Em *Intenso* a improvisação aparece também nas três fases, contudo com mais ênfase no resultado final, em que apenas uma cena é inteiramente composta por frases definidas e fechadas de movimento. As outras três têm estruturas mais roteirizadas na primeira e última cena e mais abertas na terceira cena, em que apenas o espaço é definido e temáticas variadas se interpõe em improvisação no momento do espetáculo. *Variações sobre chocolates* é o momento criativo de maior abertura à improvisação em cena. A improvisação aparece como técnica de preparo corporal, como técnica de improvisação, como técnica de criação e como fim expressivo em várias nuances: mais roteirizadas, definidas em paralelo com partes compostas e também em momentos de *jam sessions* em cena, abertos a partir de temáticas trabalhadas, passíveis de transformações e resignificações no momento da cena.

Na dança pelos sentidos localizo as seguintes etapas metodológicas:

1. Reconhecimento da matriz de movimento

   Neste momento localizo um ponto de origem do processo criativo, o movimento de percepção dos sentidos como fundamento para a criação.

2. Desenvolvimento de células de movimento

   Na definição de células de movimento promovo a definição de pequenas estruturas e uma seletividade intuitiva de movimentos potenciais para o desenvolvimento coreográfico.

3. Exploração e desenvolvimento de frases e temas de movimento

Na exploração dos elementos selecionados, o processo criativo é mais elaborado, aprofundando a investigação coreográfica através de frases de movimento e variações compostas ou improvisadas.

4. Definição da estrutura coreográfica em composição ou em improvisação

Na estruturação criativa final as partes exploradas, compostas ou improvisadas, articulam-se na formação de um conteúdo simbólico, forma estética fruto da materialidade coreográfica pesquisada. Esta estrutura pode ser apresentada como composição coreográfica ou como improvisação, mantendo a possibilidade de exploração e transformação dos movimentos.

Percepção como materialidade coreográfica

Minha pesquisa interpretativa a partir dos sentidos surgiu da necessidade de um estímulo concreto, o material mais próprio da dança, o movimento do corpo. Essa necessidade apareceu por uma insatisfação criativa tendo em vista coreografias realizadas por meio de roteiros pré-estabelecidos. Ao realizar uma obra coreográfica o roteiro ia sempre além do meu corpo, havia uma idealização que, muitas vezes, me impedia, me bloqueava criativamente. O material coreográfico estava fora do corpo, faltava incorporação significativa das propostas. Na tentativa de escutar mais o próprio corpo, buscando a independência e valorização de sua linguagem, comecei a trabalhar com os sentidos.

Nesta pesquisa enfatizei o olfato e o paladar e, em conseqüência à relação com o paladar, o tato, pois nestes sentidos a referência da percepção é, claramente, um movimento e, portanto, um motivo para o processo criativo. Compreendo que ver e ouvir também são movimentos. Contudo, é bastante difícil identificar uma matriz de movimento do ouvir, ver. A matriz olfativa, gustativa ou tátil, é bastante evidente. Quando cheiro o café, por exemplo, o próprio cheirar, o tempo da inspiração e da expiração, esse movimento de expansão e contração do corpo a partir do ar, todos estes elementos são movimentos claros da própria percepção olfativa. De forma semelhante, a gustação depende de movimentos, abrir a boca, chupar, morder, lamber, matrizes de movimento que uso como origem do trabalho. Ver e ouvir provocam reações corporais, mas estes sentidos têm, em

nossa sociedade, um apelo imenso e muitas vezes estereotipado. Ao bailarino as referências visuais e auditivas são tão comuns, fortes e 'viciadas', que o caminho novo por meio do cheiro e do sabor parece facilitar a descoberta da criação. De qualquer maneira, o trabalho aqui apresentado pode ser aplicado aos outros sentidos, mas a ênfase da pesquisa e o ponto de partida para o desenvolvimento criativo foram os sentidos do olfato e do paladar.

Iniciar um processo de criação a partir dos sentidos significa sentir. Desenvolver a consciência corporal mais fina e sutil durante a percepção. Permitir que o movimento resultante da percepção seja a materialidade primeira do processo criativo. Ao sentir um cheiro, como já exemplifiquei, percebo que já existe um movimento em ação, que é inspirar o ar com um cheiro específico para dentro dos pulmões. Dependendo do cheiro, a inspiração é longa, lenta, forte, interrompida. Todo o corpo responde a essa percepção, os músculos da face, as abas do nariz, o peito, o abdome... Considero essa materialidade primeira - o movimento decorrente da percepção - como o estímulo primordial para o processo de criação. Criar, desta maneira, é sentir, é saborear o corpo, é conhecer a linguagem própria aos movimentos e permitir que essa linguagem se desenvolva.

Neste processo não existe representação de nada, não existe uma busca criativa em representar algo, no sentido de fazer aparecer, imitar, criar à semelhança de. Não existe roteiro prévio, quem aponta a direção é o corpo, é o movimento. O que se desenvolve é o conhecimento da motricidade, o reconhecimento e desenvolvimento da linguagem corporal coreográfica. E no desenvolvimento dessa linguagem vão surgindo os significados, o movimento desenha a cena, não é moldado por uma concepção pré-definida. Percebo que ao focalizar as percepções e movimentações decorrentes do olfato e do paladar, investigo conscientemente o movimento e permito que o inconsciente brote em sentidos e significados de forma indireta, enquanto me atenho ao movimento e seus elementos.

Outros caminhos são possíveis e trazem bons resultados. Minha opção se pauta na experiência interpretativa e criativa da consciência plena - como diria Martha Graham (1993) - de uma "pequena linguagem secreta" do corpo e do movimento. Da valorização desta linguagem, independente e inominável em outras linguagens. Possível de ser traduzida, mas não realizada de outra forma que não o próprio movimento. A dança pelos sentidos é a opção pela sensação de leveza e não pelo que parece leve, é a opção pelo

mover e não pelo tentar dizer, é a opção pelo controle consciente e não pela execução alienada por meio de uma imagem ideal. Dançar pelos sentidos é concreto, imperfeito, finito. Materialidade definida em linguagem. Linguagem corporal.

Em busca de uma matriz corporal

O trabalho criativo através dos sentidos do olfato e do paladar começa com o reconhecimento de uma matriz de movimento. Considero como matriz um ponto de origem, onde o processo criativo se inicia. O estímulo primeiro, a primeira consciência da movimentação que irá se desenvolver. A matriz corporal é o próprio movimento da percepção. No caso do trabalho a partir do olfato, a matriz corporal é o primeiro movimento do cheirar determinado elemento. Entender a matriz corporal é desenvolver a consciência mais miúda a respeito da percepção em questão. Ao cheirar um elemento, nós o reconhecemos, lembramos de fatos da nossa vida, julgamos se o cheiro é agradável ou não, fazemos comparações. Para o reconhecimento da matriz corporal, tudo isso é consciente, mas não focalizado, o foco é o movimento. A construção da matriz é a capacidade de perceber e depois, mesmo sem o elemento, desenvolver o movimento primeiro do cheirar ou do saborear. É a capacidade executar o movimento com a devida tensão no pescoço, com o mesmo fluxo de ar e os devidos apoios no chão. Para isso, é preciso sentir muitas vezes até ser capaz de reconhecer o próprio movimento.

Em *Intenso* desenvolvi uma matriz a partir do vinho tinto *cabernet*. Ao degustar o vinho projetei a nuca para trás, concentrei o líquido na parte de trás da língua, senti a firmeza na língua no contato do sabor amargo. Na inspiração meu abdome foi projetado em direção às costas. Desta primeira matriz, desenvolvi toda a primeira cena do espetáculo em contato com um tapete, valorizando o toque mantido de forma prolongada.

Nossa ânsia em reconhecer e denominar atrapalha o processo de desenvolvimento e reconhecimento de uma matriz. Os julgamentos, por vezes, dirigem os movimentos racionalizando-os. Por exemplo, se experimento uma bala, lembro de um momento que julgo alegre em minha infância e inicio movimentos de saltos como os que fiz quando criança, não estou reconhecendo meu próprio movimento de percepção gustativa. O reconhecimento exige estar completamente presente e consciente da

percepção, perceber o fluxo de pensamentos e julgamentos, sem focalizá-los e ater-se ao mais sutil movimento, ampliar a percepção.

O trabalho de reconhecimento da matriz de movimentos na presente metodologia aproxima-se da proposta de *pratyahara* e *dhyana* fundamentadas pelo yoga, num dos textos indianos mais tradicionais sobre o assunto; os yoga-sutras de Patanjali. Em algumas traduções *pratyahara* aparece como abstenção dos sentidos. De acordo com a interpretação de Mehta (1995), *pratyahara* significa ato de recolhimento, também pode ser traduzido como abstração, como um processo de eliminação. É o lugar de encontro entre o mundo exterior e o interior, e para que esse processo possa acontecer é preciso ser capaz de eliminar o supérfluo, permanecendo apenas os aspectos relevantes de uma situação.

Pratyahara envolve todo o processo de percepção; os sentidos como transmissores de sensações ao cérebro, que processa e transforma essas sensações em percepção. Para que esse processo ocorra devidamente, é necessário que não haja interrupções ou limitações geradas pelo condicionamento antecipado da mente. *Pratyahara* torna os sentidos flexíveis, capazes de funcionar com plena liberdade, permite o movimento dos sentidos, o fluxo da vida. O propósito de *pratyahara* é a reeducação dos sentidos para uma receptividade plena sem a interferência antecipada da mente. Freqüentemente a mente interfere, julga e nomeia antes que a ação perceptiva tenha se completado, os sentidos perdem sua iniciativa. *Pratyahara* confere iniciativa aos sentidos.

> Quando os sentidos recebem sua devida parte, porque a intervenção da mente foi interceptada, seu alcance e sua intensidade de resposta aumentam tremendamente. São capazes de comunicar ao cérebro um número muito aumentado de dados das sensações (MEHTA, 1995, p. 162).

Da mesma maneira, quando busco o reconhecimento consciente do movimento primeiro da percepção dos sentidos, estou buscando uma ampliação da consciência em relação ao movimento sem a distorção e/ou bloqueio que podem ser causados pelas denominações, julgamentos antes do processo perceptivo ser consciente. Busco o melhor desenvolvimento de sentidos tão esquecidos como o olfato e o paladar, focalizando-os totalmente, compreendendo os movimentos decorrentes desta percepção sem negar a

memória, os processos mentais, as lembranças que ocorrem, mas simplesmente focalizando a memória na percepção, sentindo de forma concentrada essa percepção e seus movimentos. Como mecanismo saturável, a memória depende de escolhas, possíveis a cada indivíduo. Somos aquilo que podemos lembrar, o que inclui o que decidimos esquecer, conscientemente ou não. A arte de esquecer é fundamental em nossa memória e dela somos feitos em conjunto a nossos sentimentos, projetos, amores, nossa forma peculiar de ser que têm fundamento em nossas lembranças. Em nossa mente há mais esquecimento do que memória (IZQUIERDO, 2004). Por isso, a questão é escolha, focalização. Na criação artística se não somos capazes de escolher, ficamos limitados a um tipo de movimento, limitados à transformação e renovação de nossa própria linguagem. A bailarina, pesquisadora e docente Julia Ziviani reflete sobre essa questão em seu processo criativo:

> O sulco que se repete, à exaustão. Irritantemente, sem trégua. Pergunto-me se a causa deste eterno retorno do ruído, desta persistência da automaticidade do gesto, se deve ao fato dele já fazer parte deste corpo. Entranhado na sua memória. Pois parece que 'o gesto certo' está grudado em mim, na minha pele. Bloqueando o carnal que possibilitaria o aparecimento de outros meio-tons, texturas, dinâmicas. Ao contrário da solução para o toca-discos, suspender ou dar um leve empurrão no braço onde está encaixada a agulha, pulando trechos, se for o caso, não posso cortar, ou saltar, ou costurar minha performance. Estou à mercê do gesto que retorna, contra o qual - ou contra cuja mesmice - preciso concentrar-me, física e também mentalmente. Ou ele se insurgirá independentemente da minha vontade (VITIELLO, 2004, p. 15).

Para sermos capazes de escolher na presente proposta metodológica, desenvolvemos uma reeducação em relação à percepção dos sentidos. Esse processo de reeducação dos sentidos pressupõe também um processo de focalização no ponto de origem do movimento causado pela percepção. Essa focalização aproxima-se do processo meditativo ou *dhyana*, também traduzido como atenção. *Dhyana* é o processo de observação do fluxo de pensamentos, sem interrupção, julgamentos ou identificações. Observar sem denominar ou avaliar é *dhyana* (MEHTA, 1995).

Para que este estado de atenção aconteça há a necessidade de um relaxamento na ação. *Dhyana* é um estado de atenção sem esforço. Uma possibilidade de repousar na espera, permanecer no presente, um retorno ao nosso centro. Meditar ou *dhyana*, neste sentido, é a possibilidade de nos desligarmos da mente automática e repousarmos no coração (FEUERSTEIN, 2005). No processo de desenvolvimento da matriz coreográfica o objetivo final não é a meditação, mas a criação, contudo este conceito yogue, em conjunto à *pratyahara* nos auxiliam a compreender a utilização dos sentidos, bem como a qualidade de atenção necessária na presente proposta metodológica.

O intérprete se abre à percepção dos sentidos e pode observar seu fluxo de pensamentos sem se envolver com eles, focalizando o movimento decorrente da percepção dos sentidos. Este processo facilita o reconhecimento da matriz e valoriza a materialidade do movimento no processo criativo.

A matriz corporal é sempre um movimento pequeno, mas profundamente e detalhadamente conhecido, o que lhe dá densidade para o desenvolvimento coreográfico posterior. Também diferencio matriz de célula de movimentos. A matriz é um ponto de origem, que dá ao movimento argumento, concretude. O desenvolvimento das células e frases de movimento pode se distanciar muito da matriz, mas o reconhecimento do ponto de origem do movimento facilita a argumentação coreográfica e dá substância, materialidade ao movimento. Para citar um exemplo, ao experimentar um cravo e sentir o sabor picante pinicando a língua de forma multifocalizada posso desenvolver uma célula de movimento nas mãos reproduzindo o movimento difuso da língua pelos dedos das mãos. Posteriormente, posso criar uma frase de movimentos em que atravesso o palco me deslocando de forma difusa usando a referência do picante por todo o corpo no espaço. Neste exemplo fica claro que a matriz é a origem da pesquisa perceptiva, no caso, pelo paladar. A célula já é a escolha de um movimento potencialmente passível de desenvolvimento coreográfico. Contudo, o conhecimento da matriz dá ao movimento definição, substância, argumento. A consciência traz sinestesicamente o desenvolvimento da matriz em linguagem corporal.

Células, frases de movimento e estruturação coreográfica

A partir de uma matriz podem ser desenvolvidas uma ou mais células de movimento. A célula de movimento é uma escolha de desenvolvimento coreográfico em potência. Uma célula pode ser um único movimento ou alguns movimentos que sintetizam um interesse para investigação coreográfica. A definição de uma célula pode focalizar apenas um aspecto da matriz de movimento ou a ampliação dessa matriz no corpo todo ou em parte dele.

Uma célula de uma matriz decorrente da percepção de um sabor azedo, por exemplo, pode ser um movimento de contração que teve início com a matriz no rosto e pescoço e se desenvolveu no corpo todo, mas pode ser também um pequeno movimento do corpo para trás sem nenhum movimento de contração, percebido na matriz inicial e isolado para desenvolvimento coreográfico.

A partir da definição de células começa o processo de investigação, pesquisa, exploração, que gera frases de movimento. As células são constituídas por um ou alguns poucos movimentos, que são potenciais para o processo de desenvolvimento coreográfico. E as frases de movimento? Como são constituídas? De quantos movimentos são compostas? Assim como na linguagem escrita, na linguagem coreográfica existe uma grande diversidade de estilos, alguns intérpretes são mais sintéticos e utilizam frases de movimentos mais curtas, outros são prolixos e usam frases maiores. O importante não é, neste caso, quantificar, mas compreender para ampliar a consciência criativa do intérprete e, com isso, permitir que ele tenha fundamentos para estruturar sua composição. O tempo de uma frase de movimento é a medida de seu argumento coreográfico. Podemos verificar na estrutura de uma frase uma pequena microestrutura de início, meio e fim, algo que se apresenta, desenvolve e conclui. Humphrey (1959) usa o termo frase para denominar a organização do movimento no tempo. O tempo de uma frase para a coreógrafa seria o de uma respiração confortável, de um crescer e decrescer do sentimento. O desenvolvimento de uma frase pressupõe um crescimento de energia, seguido de um descanso, ou uma queda.

> As funções do corpo humano são 'fraseadas' desta maneira: o coração bate e descansa, os pulmões enchem e esvaziam, os músculos demandam descanso a partir do esforço, assim como uma tensão sustentada resulta muito rapidamente em exaustão. Há outras frases mais longas, como o dia preenchido de energia, seguido pela noite repousante; ou o projeto que exige meses de esforço, seguido pelas férias (HUMPHREY, 1959, p. 67) [33].

O importante não é a exata quantificação, mas a compreensão do ciclo argumentativo da frase coreográfica que fundamenta o processo criativo, tornando-o mais compreensível e estruturado. A pesquisa das frases de movimento pode ser espontânea como uma continuidade das células escolhidas ou pode ser dirigida. Quando crio não costumo pensar ou requisitar à direção recursos para a exploração de movimentos, as células naturalmente me levam às investigações e posteriormente me conscientizo de como as desenvolvi. Com meus alunos, contudo, muitas vezes, percebo dificuldades em como explorar uma movimentação, então os dirijo. Em ambos os casos, neste momento, deixo um processo mais intuitivo de seleção de material acontecer. Alguns recursos usados para explorar a movimentação[34] :

a) em diferentes partes do corpo, usando o corpo como um todo

b) com diferentes ações corporais

c) em diferentes relacionamentos com o espaço: níveis, planos, direções, cinesfera, solo, duo, grupos.

d) com diferentes qualidades corporais

- fluência: de livre a controlada
- espaço: de direto a flexível
- peso: de firme a leve
- tempo: de súbito a sustentado

[33] As traduções são de minha responsabilidade.

[34] Estes recursos de exploração são bastante conhecidos, apenas desenvolveremos aqui questões mais diferenciadas em relação aos sentidos enfatizados. Aos interessados descrevemos cada um dos recursos mencionados em anexo.

As combinações possíveis a serem trabalhadas:

a) Estados expressivos (combinações das qualidades de dois fatores)
b) Impulsos expressivos (combinações das qualidades de três fatores)
c) Impulsos de ação ou Ações básicas do movimento (combinações entre os fatores espaço, peso e tempo) (FERNANDES, 2002).

A partir das células de movimento surgem frases bem definidas e também temas mais abertos de movimento, utilizados principalmente em variações em improvisação. As frases também podem ser utilizadas em improvisação em conjunto a outros movimentos e mesmo sendo recompostas e redefinidas no momento da cena. Depois de compostas algumas frases e temas de movimento, inicio o trabalho de desenvolvimento de variações coreográficas. Neste processo, os elementos principais a serem trabalhados são a complementação, o antagonismo e a repetição. Pela ocorrência nos processos criativos desenvolvidos, nos ateremos à repetição, que foi o recurso mais amplamente utilizado, mesmo que intuitivamente a partir das percepções dos sentidos[35].

A repetição é um importante recurso de variação coreográfica e pode se apresentar de várias formas. A repetição pura e simples de uma mesma frase de movimento várias vezes gera a dinâmica de frase circular. Esta variação pode enfatizar um conteúdo coreográfico, fazer surgir sutilezas que não são perceptíveis numa única execução, bem como pode, pela simples repetição, alterar o padrão de compreensão e entendimento do vocabulário coreográfico, evidenciando uma mudança qualitativa no movimento.

A repetição por colagem altera a ordem dos movimentos apresentados inicialmente, gerando novas construções coreográficas e significativas, ampliando as possibilidades dinâmicas dos movimentos. Um movimento inicialmente apresentado pode aparecer no meio da frase, repetir-se, alternar-se com o último movimento, e assim por diante.

A repetição por acumulação apresenta a frase coreográfica numa ordem prevista e mantida, mas vai agregando os movimentos aos poucos. Apresenta, por exemplo, os três

[35] Aos interessados algumas considerações sobre a complementação e o antagonismo são apresentadas em anexo.

primeiros movimentos, retoma do início até o quarto movimento e continua a repetição até apresentar toda a frase coreográfica. Toda a segunda cena de *Intenso* foi composta desta maneira para o público, apresentando pouco a pouco toda uma variação coreográfica pelo acúmulo de informações. Em *Amargo Perfume* também ocorre essa acumulação composta. As percepções olfativas e gustativas apresentam essa acumulação. Quando estamos apreciando um perfume, inspiramos por várias vezes o cheiro e vamos notando cada vez mais informações. O sabor também, a cada bocado que provamos, percebemos um tempero diferente, um detalhe e vamos somando as percepções.

Os elementos de variação podem ser agregados, integrando seus aspectos. Por exemplo, uma repetição pode manter o movimento, complementando-o com colagens, bem como pode contrastar com a repetição em frase circular com alteração de dinâmica. Outros elementos podem ser utilizados. Tentei ressaltar aqui os mais utilizados e freqüentes durante meu processo de pesquisa criativa e metodológica.

Depois de desenvolvidas frases e variações em seqüências maiores de movimento começo o desenvolvimento da estrutura coreográfica. Busco a estrutura a partir do reconhecimento do relacionamento entre as seqüências criadas, se estão isoladas em fragmentos, se contrapõem ou complementam-se. A lógica de sentidos da obra coreográfica é definida numa estrutura que pode se apresentar como composição ou em improvisação. Ressalto, mais uma vez, a importância da materialidade coreográfica para a definição da estrutura final da composição. A lógica de sentidos a que me refiro se origina desta materialidade em sua linguagem própria, corporal, e que diz respeito às dinâmicas qualitativas dos movimentos, ao relacionamento com o outro e com o espaço, e ao desenvolvimento coreográfico no tempo. A estrutura final não precisa ser linear, nem narrativa, mas estes elementos podem aparecer. O fundamento de origem, contudo, é sempre a materialidade coreográfica. Se há um resultado em termos de significação em palavras, este se origina dos movimentos experimentados e criados e não o contrário.

A repetição nas artes corporais e cênicas tem papel fundamental, não apenas como elemento decisivo para a conscientização dos movimentos, aprimoramento técnico, mas, principalmente como elemento de transformação qualitativa e significativa no

processo criativo.O processo de repetição é bastante conhecido no *metiér* da dança, como argumenta Fernandes (2000):

> Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de seqüências de movimento preestabelecidas é um método básico para o aprendizado técnico. Durante o processo criativo de peças de dança, a repetição é usada por alguns coreógrafos como instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar a seqüência aos dançarinos, que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memorizá-los. Desse modo, a repetição é usada pelo professor de dança, pelos coreógrafos, ou pelo próprio dançarino, para construir ou rearranjar e confirmar vocabulários de movimento no corpo dançante (FERNANDES, 2000, p. 42).

Ao repetir uma pequena célula ou frase de movimentos, o intérprete criador conscientiza-se mais e mais das mais diversas sutilezas do movimento: as partes do corpo envolvidas, o grau de tensão muscular, a utilização do volume do corpo e sua relação com o espaço, a dinâmica qualitativa do gesto. O conhecimento detalhado do movimento permite o domínio técnico criativo e a manipulação do material coreográfico. Contudo, o papel decisivo da repetição na presente metodologia se constitui na possibilidade de transformação.

Ao descrever o processo de construção cênica do Wuppertal Dança-Teatro (de Pina Bausch), Fernandes (2000) explica que através da repetição extensiva, cenas pessoais transformam-se em forma estética e, assim, durante o espetáculo cenas repetitivas evocam múltiplos significados:

> A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências. /.../ A repetição evoca um significado reflexivo sobre sua estrutura inerentemente oca e paradoxal. Ao conceber sua falta de significado como significado, a repetição contradiz-se e se reafirma, antes de tudo, como a forma estrutural do mutável, do que não aceita conteúdos ou formas finais e definitivas (FERNANDES, 2000, p. 126, 111).

A repetição auxilia o intérprete criador a transformar em forma estética uma matriz, uma célula de movimentos; desenvolve a conscientização corporal em relação ao material pesquisado, e também possibilita modificações dinâmicas, qualitativas. A repetição como escolha cênica do material coreográfico final permite ao público uma aproximação maior em relação aos movimentos e sua construção poética, bem como permite a transformação e multiplicação das possibilidades de significação da materialidade construída.

Olfato e paladar: sentimento e sensação

Como discutimos no capítulo anterior, optar pelos sentidos do olfato e do paladar como estímulos geradores do processo criativo nos aproxima do sentimento. Como já compreendemos a partir de Damásio (1996), sentimentos relacionados com a consciência de estados emocionais e sentimentos relacionados com a própria vida, com a sensação de existir (sentimentos de fundo). De uma maneira ou de outra o sentimento envolve consciência em relação a estados corporais, associações com situações, bem como pensamentos relativos a esses acontecimentos.

> Um sentimento em relação a um determinado objeto baseia-se na subjetividade da percepção do objeto, da percepção do estado corporal criado pelo objeto e da percepção das modificações de estilo e eficiência do pensamento que ocorrem durante todo esse processo (DAMÁSIO, 1996, p. 178).

O sentimento depende de uma capacidade consciente de julgamento subjetivo. Percebemos que este universo está em destaque ao enfatizarmos os sentidos do olfato e do paladar, mas como isso modifica o processo de criação, a construção simbólica, a definição ou não de significados? Para compreendermos estas questões utilizaremos as funções psíquicas definidas por Jung[36] e utilizadas por Laban nas correlações com os fatores de

[36] Para os interessados nas funções psíquicas de Jung em suas possíveis contribuições para a dança, publiquei o artigo "Uma luz Junguiana à criação artística" nos Cadernos de Pós -Graduação do Instituto de Artes da Unicamp (LEAL, 2005).

movimento e atitudes associadas, já desenvolvidas na improvisação pelos sentidos. Jung (1974) classifica padrões de relações e atitudes para definir tipos psicológicos. Considera esses tipos apenas didaticamente separados, pois sua manifestação é bastante diversa e geralmente híbrida. Utilizo as funções psíquicas aqui não com o interesse de definir tipos psicológicos, mas para compreender como funciona um processo criativo que valoriza sentidos específicos como o olfato e o paladar.

Jung (1974) distingue quatro funções básicas: pensamento (reflexão) e sentimento, sensação e intuição. Sensação e intuição são funções de percepção, enquanto pensamento (reflexão) e sentimento são funções de julgamento.

> A reflexão e o sentimento, então, têm a ver com o sistema de ordem ou de valor ao qual submetemos as descobertas ou os resultados das funções de percepção. A reflexão e o sentimento organizam os resultados da sensação e da intuição dentro de algum tipo de sistema ordenado (WHITMONT, 1995, p. 126).

Quando percebemos o estímulo olfativo e gustativo estamos utilizando a sensação, que é justamente a percepção concreta de objetos e pessoas por meio de nossos cinco sentidos. Uma função mais objetiva e consciente. Quando julgamos aquilo que percebemos atribuindo um valor, utilizamos o sentimento. Um julgamento de valor subjetivo. A sensação ser agradável ou desagradável, gostarmos ou não gostarmos de determinado sabor ou cheiro é uma realização do sentimento. Que pode ser consciente ou inconsciente, mas tem sempre um julgamento subjetivo. O sistema de ordem estabelecido pelo sentimento é mais de envolvimento, de valor para o sujeito, exprime nossa interação com o mundo em gradações de rejeição e aceitação. Jung (1974) reúne as funções psíquicas por pares de opostos, que são exclusivos. Se sentimento está sendo utilizado com maior desenvoltura, o pensamento passa a ser chamado de função inferior, ou seja, permanece em estado inconsciente primitivo. E, geralmente, duas funções, uma de percepção e uma de julgamento, combinam entre si.

Segundo Jung (1974),

> Sentimento: é o conteúdo ou material da função de sentir, mediante a discriminação de um sentir determinado. /.../ O sentimento é, em primeiro lugar um processo que se verifica entre o eu e um dado conteúdo, processo que concede ao conteúdo um valor determinado, no sentido de aceitação ou recusa (agrado ou desagrado) /.../ O sentir é, portanto, uma espécie de critério julgador, mas diferente do juízo intelectual, na medida em que não revela propósitos de estabelecimento de uma conexão conceptual, mas apenas um intuito de aceitação ou recusa subjetiva. /.../ O sentir 'simples', corrente é concreto, quer dizer, aparece misturado com elementos de outras funções como as percepções, por exemplo, com bastante freqüência (JUNG, 1974, p. 539, 540).

No início do processo criativo com a percepção olfativa e gustativa valorizamos a sensação mais concreta, a percepção de como o cheiro e o gosto nos invadem e modificam os movimentos. Em conjunto a essa percepção aparece o sentimento, julgando aquilo que é percebido e modificando, também, o caráter do movimento.

Todo o foco na percepção e identificação do movimento conscientemente envolve a sensação, mas o sentimento sempre está presente conscientemente ou não. Percebo também que ao desenvolver as movimentações em células, frases, temas, muitas vezes o sentimento permanece e a sensação dá lugar à intuição, o corpo caminha de forma intuitiva dando continuidade a uma sensação concreta primeira, que fica registrada no corpo, mas que toma continuidade de forma menos óbvia. As possibilidades, as probabilidades de movimentos apresentam-se, posteriormente a uma percepção dos sentidos mais direta, como se elas fossem presenças, ou seja, por meio da intuição. "A intuição é uma forma de percepção que chega a nós diretamente do inconsciente" (WHITMONT, 1995, p.128).

Os vários momentos da criação permitem variações entre as funções, contudo valorizar os sentidos do olfato e do paladar enfatiza o desenvolvimento da sensação e do sentimento. Permitir que o movimento flua e se desenvolva, envolve a intuição. Compreendê-lo e manipulá-lo em relação ao tempo e ao espaço envolve pensamento,

reflexão. A ordem primeira dos fatos, a ênfase que sobressai a partir dessa escolha de estímulo criativo é sensação e sentimento.

Sentidos e significados: domínio do inconsciente

A partir da experiência criativa desta pesquisa, apresento as ocorrências do movimento relativas aos sentidos trabalhados. O olfato nos aproximou dos movimentos respiratórios, da dinâmica rítmica do eterno ir e vir do ar, das pulsações, da fluência mais liberada ou mais controlada em várias nuances. Enfatizar a criação a partir de referências olfativas evidenciou, no corpo, nariz, boca, garganta, pulmões, coluna. O olfato evocou uma utilização do corpo em preenchimento ou esvaziamento de dentro para fora.

O paladar, por manter a apreciação um tempo maior dentro da boca, enfatizou ainda mais os movimentos do rosto, da boca, expressões do gosto estranho, bom, ruim, delicioso. A boca em papel de destaque desenvolve movimentos em progressão pela coluna e pélvis. A nuca e pescoço são extremamente enfáticos. A sensação tátil da língua provoca associações nas mãos e nos pés e dessas extremidades com outras partes do corpo e com o chão. A sensação tátil do paladar evoca o contato e a possibilidade do toque no outro, em outra pele.

Entendo todas essas materialidades corporais como significações primeiras e fundamentais com as quais trabalhamos durante as criações. O foco para criar, organizar, simbolizar o material criativo veio, primeiramente, destas significações mais concretas da materialidade do próprio movimento, da própria percepção e do próprio corpo. Contudo, um contexto significativo relativo principalmente a sentimentos apareceu, mas de forma indireta. Ou seja, nesta metodologia não houve a intenção direta de trabalharmos, por exemplo, com a representação do amor, mas a sugestão significativa do amor apareceu em *Intenso* em decorrência ao trabalho corporal resultante da apreciação do vinho tinto. Por vezes, chegamos a narrativas, como quando coloco as xícaras e fico esperando por alguém sentada na cadeira em *Amargo Perfume*, mas isso foi resultado de células de movimento que se organizaram por seu conteúdo corporal qualitativo, que resultaram nesta cena. Da mesma maneira, as matrizes, temas e improvisações de *Variações sobre chocolates* foram

sendo organizadas intuitivamente pelas características dos próprios movimentos, e sugestões significativas como infância, sensualidade, maturidade e deleite foram surgindo.

O trabalho criativo gerado pelo olfato e paladar revela, em primeiro lugar, a materialidade mais própria da dança; sua fluência, sua plasticidade, sua configuração espacial. Indiretamente chega à narrativa, ao sentido em palavras, à significações abstratas[37] abertas e humanas como a solidão, o desespero, a sensualidade, o amor. Este caminho indireto permite que o inconsciente e as questões mais coletivas germinem, enquanto a consciência do intérprete criador focaliza na sensação e nos significados mais concretos do próprio corpo. Focaliza-se a sensação, revela-se o sentimento. Não nego, portanto, que o resultado criativo chegue a uma narrativa, chegue a uma representação polissêmica de sentimentos, de idéias, mas isso acontece indiretamente. "A convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente: ele acredita estar nadando mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível" (JUNG, 1991, p. 63).

É desta maneira também que trabalho com referências da memória. Ao sentir um sabor o intérprete é invadido por lembranças que o podem contaminar superficialmente, moldando antecipadamente seus gestos e mantendo-os numa esfera muito pessoal. Ao pedir que focalize nas sensações mais concretas do sabor, da textura na língua, na mastigação e os movimentos decorrentes dessa ação, permito que o intérprete permaneça mais tempo em suspenso com o material criativo antes de defini-lo e deixo a memória agir sob o domínio do inconsciente. Percorro o caminho mais concreto no fazer consciente, para abrir espaço ao maior e coletivo inconscientemente. Desta forma, as lembranças, memórias, recordações são resignificadas, transformadas no decorrer da manipulação material da linguagem coreográfica consciente, por meio da atuação simbólica do inconsciente. Porque esta é a natureza do símbolo, grandeza viva e inconsciente. Se definimos conscientemente e antecipadamente o material criativo perdemos sua potência simbólica. "O símbolo vivo formula uma essencial grandeza inconsciente e quanto mais difundida ela estiver, tanto

[37] Segundo Jung (1974) sentir é tanto mais concreto quanto mais subjetivo e pessoal, singular, particular. O abstrato é mais geral, objetivo. Assim, "uma definição intelectual jamais conseguirá refletir suficientemente o que é específico do sentimento" (JUNG, 1974, p. 541).

mais generalizados serão seus efeitos, pois que fará vibrar em cada um a corda afim" (JUNG, 1974, p. 546).

Este caminho permite lidar com questões amplas, talvez ainda não compreensíveis conscientemente, o que facilita e qualifica o trabalho do intérprete criador. Ao focalizar o processo criativo a partir de suas vivências pessoais, o intérprete não só limita seu repertório, mas seu público. Além disso, por vezes não é capaz de lidar com certos assuntos pela carga emocional envolvida. "A verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero do apenas pessoal". (JUNG, 1991, p. 60). Focalizar o movimento permite acessar questões humanas mais amplas, aproximando o público, o espectador da construção final da obra. Polissêmica, sem o interesse em ser restrita nos significados que provoca (objetivando sim os movimentos que desenvolve), valorizando a modificação constante da obra quando vai a público, este foco metodológico permite ao espectador as interpretações, permite que o público se aproxime pela sua subjetividade de identificação seja pela significação da materialidade própria do movimento, seja pela significação em idéias, seja pela narrativa que vê e constrói em conjunto aos intérpretes criadores.

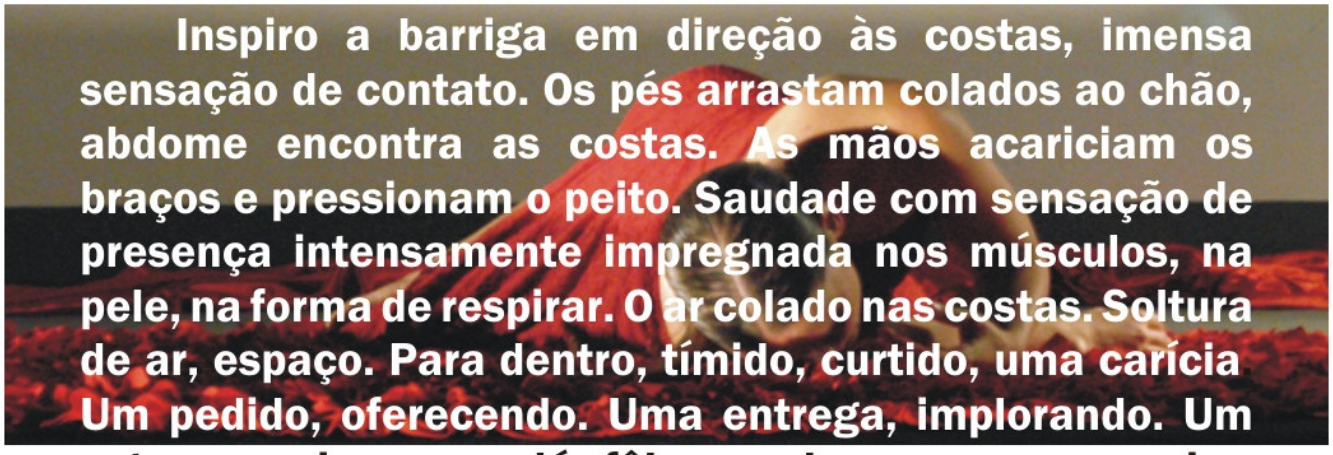
Percebo, muitas vezes, uma necessidade ávida do público de compreender os sentidos, os significados em palavras, uma história, um enredo. Será que isso é necessário? Ou será apenas um hábito cultural de um momento histórico que não valoriza o ser, o sentir? Quando valorizo a materialidade da própria dança, sinto que valorizo a própria dança. Olfato e paladar me parecem facilitar esse processo. Entendo também que sem algumas construções narrativas, algumas representações não consigo me aproximar de certo público, talvez mais racionalista. Contudo, gostaria de trazê-lo pela apreciação do movimento, pela contemplação mais simples e concreta do corpo em movimento no espaço. Será isso possível? Deixo aqui minhas reflexões e dúvidas, abrindo-as com o pensamento de Jung (1991):

> Talvez a arte nada 'signifique' e não tenha nenhum 'sentido'/.../ Talvez ela seja como a natureza que simplesmente é e não 'significa'. Será que 'significação' é mais do que simples

> interpretação, que ‘imagina mais do que nela existe’ por causa da necessidade de um intelecto faminto de sentido? Poder-se-ia dizer que arte é beleza e nisso ela se realiza e se basta a si mesma. Ela não precisa ter sentido. A pergunta sobre sentido nada tem a ver com a arte. Se me colocar dentro da arte, tenho que submeter-me à verdade dessa afirmação. (JUNG, 1991, p. 66).

Tenso
FÉRTIL
vermelho
TINTO
Tenso

O sabor de uma boa taça de vinho!! Tinto, seco, cabernet. Agudo, vertical, levanta a nuca, endireita a coluna, empurra os ísquios no chão. Impregna, fixa, gruda a pele na pele, a língua na boca, o corpo com o chão, com outro corpo. Denso, lento, curtido. Anos para que o sabor fixe, a musculatura se adensa, permanece. Contato, pele, empurra, apoia, enraíza, ganha corpo. O líquido na boca amolece, permite, solta, relaxa, respira. O sabor aparece sutil, a princípio fresco, suave e se avoluma, cresce, denso, amargo madeira, seco, abraço forte que não se esvai. Fica, fica, fica, muda o tempo. Suspende o tempo, o tempo pára, ralenta. O tempo do sabor, do saborear, do sentimento.



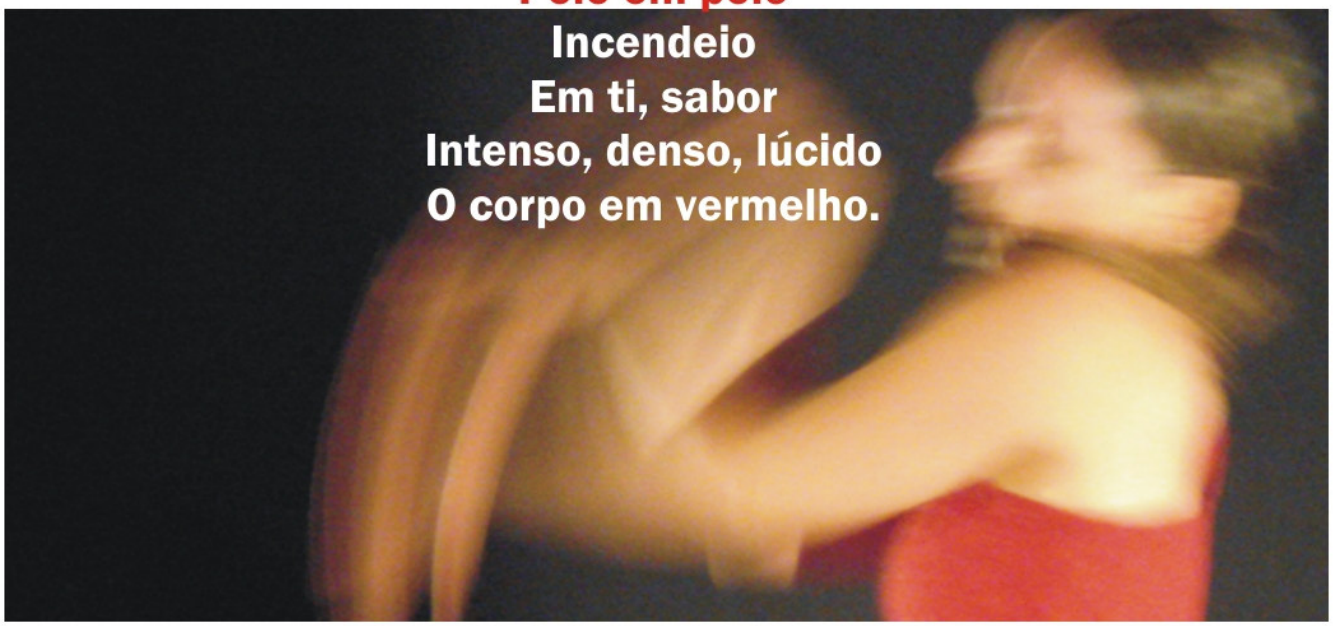
Inspiro a barriga em direção às costas, imensa sensação de contato. Os pés arrastam colados ao chão, abdome encontra as costas. As mãos acariciam os braços e pressionam o peito. Saudade com sensação de presença intensamente impregnada nos músculos, na pele, na forma de respirar. O ar colado nas costas. Soltura de ar, espaço. Para dentro, tímido, curtido, uma carícia Um pedido, oferecendo. Uma entrega, implorando. Um estar consigo que dá fôlego, abre espaço, respira. Imploro. Encontro comigo, convido, cheia de ar.

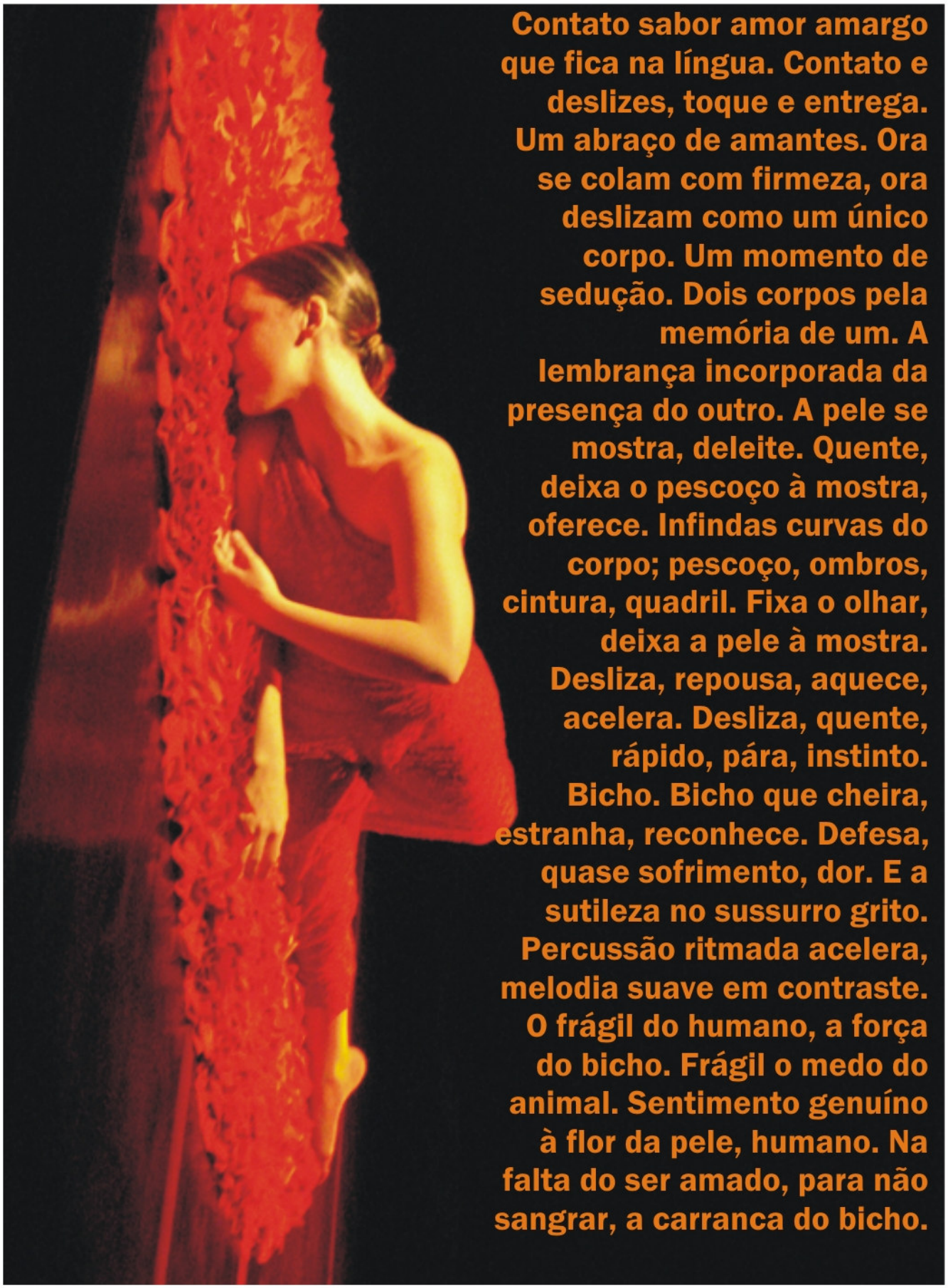
Uva e canela. Homem e mulher. Pressiono, quebro, articulo e solto, respiro, espiralo. Abraço forte, apertado. Ao soltar me esvaio. O toque desmancha e recomeça. Encontro o toque mais denso que permite a potência e o movimento livre, leve, amado. Presença certa que preenche o sangue, tonifica os músculos, ruboriza a face para explodir em soltura lenta de pierrot apaixonado.

A degustação sentida e compartilhada pele a pele, gosto a gosto, gera o solo momento em vermelho. Todo o

sabor se transforma, para quem ví, em imagem. Ela, vestida de vermelho, deitada em tapete de rosas, respira. Eu, em delícia de vinho, sob os braços do amante, saboreio. Vermelho e pele em vida. Sentimento em carne. O tempo é infinito a cada toque, a cada lembrança, a cada abraço, a cada longa nota que ecoa grave melodia da dama que está por vir. O som e o silêncio. O gesto e o sentimento. O amor.
líquido
Intensa, incisiva presença do ser amado no corpo próprio. A memória do corpo do outro na própria pele. A saudade na presença que fica grudada na pele, na boca, em cada fio de cabelo.
seco
espaço
MOVIMENTO
VOZ
HUMANO
flor da pele

A pele em pêlo
Pêssego, possui
A luz da pele, lúcido vermelho
Denso, intenso brilho
Em ti
Em pêlo.
Nua, a pele
em ser lúcido
Fértil, ser
Inverno, instinto
Tinto, bicho, nu.
O beijo, vinho
pele em vermelho
na língua o gosto
denso
espalha intenso
vermelho.
Pele em pêlo



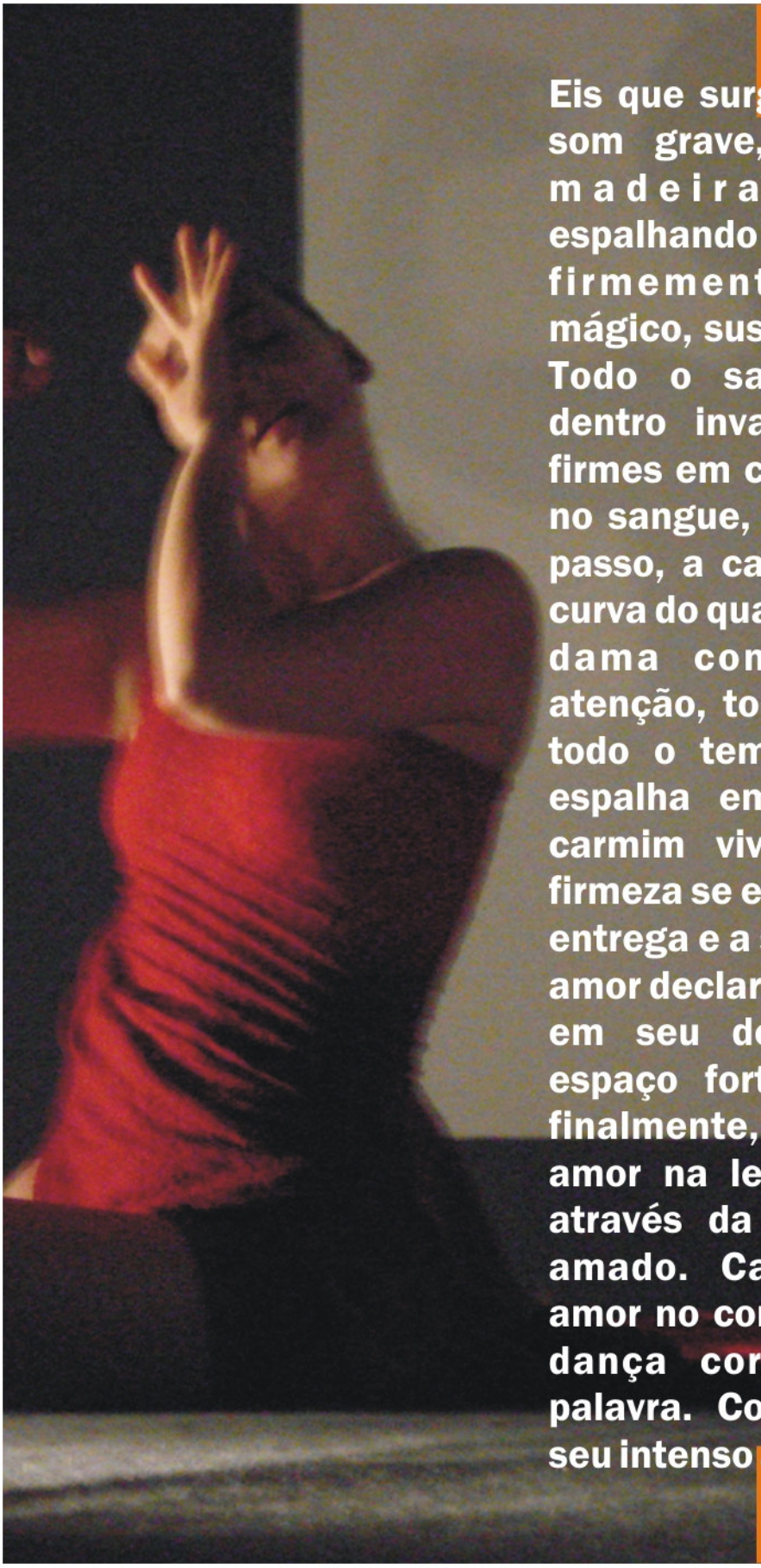


Contato sabor amor amargo que fica na língua. Contato e deslizes, toque e entrega. Um abraço de amantes. Ora se colam com firmeza, ora deslizam como um único corpo. Um momento de sedução. Dois corpos pela memória de um. A lembrança incorporada da presença do outro. A pele se mostra, deleite. Quente, deixa o pescoço à mostra, oferece. Infindas curvas do corpo; pescoço, ombros, cintura, quadril. Fixa o olhar, deixa a pele à mostra. Desliza, repousa, aquece, acelera. Desliza, quente, rápido, pára, instinto. Bicho. Bicho que cheira, estranha, reconhece. Defesa, quase sofrimento, dor. E a sutileza no sussurro grito. Percussão ritmada acelera, melodia suave em contraste. O frágil do humano, a força do bicho. Frágil o medo do animal. Sentimento genuíno à flor da pele, humano. Na falta do ser amado, para não sangrar, a carranca do bicho.

HUMANO
bicho

{flor da pele
O frágil e a força
O medo e o desejo
(Um abraço entre amantes)
Bicho que cheira, estranha, reconhece
Incisiva presença
Sentimento à flor da pele
Demonstra carranca
Para não sangrar
Na boca, o gosto
Amargo, doce
Frágil pelo instinto
Força no sentimento humano
O amor.
{abraço

denso MOVIMENTO



Eis que surge a dama com o som grave, denso, amargo madeira na língua, espalhando vermelho lenta e firmemente num tempo mágico, suspenso, fino, forte. Todo o sabor que estava dentro invade os músculos firmes em cabernet. Intensos no sangue, contínuos a cada passo, a cada braço, a cada curva do quadril e da coluna. A dama concentra toda a atenção, todo o sopro de ar, todo o tempo. Sua saia se espalha em domínio vinho, carmim vivo de mulher. A firmeza se esvai aos poucos, a entrega e a saída do sopro em amor declarado. A dama entra em seu domínio, ocupa o espaço forte e feminino e, finalmente, se entrega ao amor na leveza dos braços, através da canção ao bem amado. Canta, canta seu amor no corpo, no ar. Dança, dança corpo, gesto, voz, palavra. Cobre de vermelho seu intenso amor azul.

gesto

silêncio

SENTIMENTO

SOM

SABOR

tapete de rosas

Às vezes o dia parece azul
E o sol colorindo teu rosto
Às vezes o dia parece azul
E quando incendeio teu corpo
Se esperas que eu torne o teu meu corpo
Quando não te vejo me lembro
Eu sou tua sina
Me assina no teu meu blues
Às vezes o dia...
Às vezes o dia...
Azul...corpo...nu

Tessitura Aromática Saborosa

- Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples
(BANDEIRA, 2006, p. 53).

Apreciar os perfumes fundamentais e os sabores do fazer criativo em suas possibilidades olfativas e gustativas me permite a percepção do percurso em direção à contemporaneidade. Como sujeito dessa realidade e, ao mesmo tempo, objeto, parte integrante deste mundo, teço, a partir do sentir definido nesta pesquisa, meu olhar sobre o corpo e a dança contemporânea, e localizo as especificidades de minha proposta de pesquisa neste contexto, refletindo sobre as principais contribuições do trabalho, neste sentido.

A perspectiva estudada em relação aos sentidos, os processos criativos desenvolvidos, bem como as metodologias apresentadas modificam toda uma maneira de olhar e me posicionar em relação ao mundo. Tessitura sentida na pele do corpo, aromas que presentificam minha memória, sabor que me permite a reflexão a partir de meu ser sujeito-objeto contemporâneo. Possibilidade de perfume, ao mesmo tempo em que cheira. Sabor aos olhos de outros, que aprecio em meu paladar. Textura de aromas e sabores vividos, sentidos.

Percorri um caminho que se iniciou de dentro para fora. Da sensação mais primordial e sem compreensão consciente, num primeiro momento, para a concretização criativa, a análise e a definição metodológica. Permita-me o leitor construir, neste momento, o caminho de volta observando, depois de todo o caminho percorrido, o contexto exterior no qual me integro e de onde parti, me aproximando da dança de minha época sob a tessitura de meu olhar, revelando a singularidade de minha trajetória.

Inicio essa reflexão a partir de minha percepção do corpo contemporâneo e suas características. Esta percepção e sensação de um corpo presente e parte desta cena causou inquietudes geradoras do caminho de pesquisa percorrido. Muitas vezes, a compreensão de si inicia-se pela negação, por aquilo que não queremos, por uma realidade que nos oprime, mas também nos transforma e faz germinar uma necessidade criativa. Ao chegar à reflexão sobre a dança contemporânea me posiciono sobre as questões das quais mais me aproximo com minhas escolhas e referências pesquisadas. Finalmente, contextualizo, neste cenário,

minha pesquisa artística, refletindo sobre suas possíveis contribuições para pesquisadores, educadores e artistas na cena contemporânea. Considero fundamental a todo processo de finalização de pesquisa esse olhar para fora, justificando o trabalho desenvolvido e pontuando seus resultados processuais para a arte, para a cultura, para a história, para a sociedade de sua época.

Um corpo contemporâneo em busca de sentido

A contemporaneidade nos apresenta uma série de valores e discussões importantes sobre corpo e dança contemporânea. Importantes historiadores e educadores vêm discutindo, cada vez mais, questões a respeito do corpo. O corpo está na 'moda', e por ocupar papel de destaque na presente pesquisa, considero, neste momento, algumas questões para refletir sobre o corpo e a dança contemporânea em suas especificidades, contextualizando conceitualmente os processos de criação, bem como as propostas metodológicas que constituíram a pesquisa apresentada.

Ao refletir sobre o corpo na contemporaneidade, concordo com a historiadora Denise Sant'Anna (2001) quando levanta a valorização crescente da problemática do corpo humano acompanhada por uma exploração comercial crescente, aonde o imperativo da saúde e beleza perfeitas se impõe na onipresença da mobilidade corporal em expansão.

Essa mobilidade corporal, cada dia mais crescente e reinante, se inicia com o advento da velocidade nas competições esportivas em meados do século XIX, aparece nas artes impressionistas com o advento da fotografia e o estabelecimento do instante nas artes, se reafirma no progresso das fábricas e máquinas e implanta novas liberdades e agonias na contemporaneidade.

Signo de liberdade e progresso, a velocidade dos trens provoca acidentes e evoca uma nova visualização das paisagens em movimento. A duração é substituída pelo instante, a clareza das imagens pelo *flou*, a materialidade dos corpos pela desmaterialização. O corpo contemporâneo é flexível, distorcido, fluido, elástico e sem limites.

Como argumenta Sant'Anna (2001), a essa valorização da velocidade e da liberdade soma-se uma busca desmedida pelo prazer e pelo bem estar. Vivemos uma era do culto ao prazer e à beleza como quase deveres obrigatórios deste corpo obcecado pelo conhecimento cada vez mais pormenorizado de si, pela manipulação e controle no anseio do bem-estar individual. A essa aparente liberdade ocasionada pelo crescente conhecimento e controle corporal opõe-se a solidão e incerteza do ser humano na construção de sua subjetividade. Subjetividade que está cada vez mais na aparência, no que o homem apresenta em seu exterior, na sua pele.

As relações baseadas na velocidade e no controle cada vez maiores em relação ao corpo também devem ser múltiplas, o corpo deve estar sempre em relação, com o maior número de pessoas e a tecnologia multiplica essa possibilidade. A imagem da rede de conexões assemelha-se à imagem da pele, uma superfície de grande amplitude, mas pouca profundidade. A contemporaneidade substitui a experiência sensorial pela abstração através de recursos tecnológicos, novos modos de consciência. Velocidade, abstração, relatividade. O corpo contemporâneo impaciente, apressado, mostra-se veloz e transparente. O intuito é

> Evitar que o corpo seja um obstáculo para poder entrar em todos os lugares, navegar em meio a diferentes culturas. Por isso, o homem voltado à transparência também é inquieto e incerto, criativo, flexível. Buscando desvencilhar-se do peso de tudo que tende a repousar sobre si, ele tem que carregar muito corpo, muita memória, muita identidade. Ele se vê ameaçado constantemente pela vertigem da compulsão consumista e pela depressão aniquiladora (SANT'ANNA, 2001, p.25).

Somada a essa questão da velocidade como máxima possibilidade na exploração dos limites do corpo, emerge uma outra questão imanente: o controle. Tantas possibilidades, tantas relações possíveis, tanto obrigatório bem-estar e felicidade, demonstram também um imenso controle sobre o corpo. O corpo está sob vigilância e controle contínuos, mas muitas vezes imperceptíveis, quase naturais, como as possibilidades de intervenção sobre o corpo são na atualidade. O máximo de intervenções possíveis para mantê-lo jovem, saudável, magro... 'naturalmente'. Como nos define Foucault (1979), a 'microfísica do poder', o controle nos mínimos e, neste caso, quase

imperceptíveis detalhes. E um controle que tem como resultado uma aparência 'natural'. Como os denomina Soares (2003) os chamados '*corpos in natura'*, corpos onde os procedimentos de correção são pouco visíveis.

Soares e Fraga (2003) discutem esse controle minucioso sobre um corpo cada vez mais fragmentado e local de máxima exploração de limites, a partir dos discursos cada vez mais especializados sobre o corpo. Ressaltam os processos corretivos da postura, cada vez mais presentes, sem que sejam visíveis (como os espartilhos), de forma aparentemente natural e obsessiva. Uma obsessão pelo estar alinhado, pelos corpos alinhados. Observam estes processos de correção postural, procedimentos destinados a endireitar o físico, denominando-os 'pedagogia dos corpos retos'. Essa tendência que se verifica nos discursos especializados sobre o corpo, desde o século XIX, vem se acentuando. As virtudes dos corpos alinhados, lisos, esbeltos vêm sendo reafirmadas num contínuo processo de controle corretivo que, gradativamente, foi se construindo de forma cada vez menos visível, contudo incontestável. Dos espartilhos à ginástica, às intervenções estéticas e cirúrgicas, o endireitamento do corpo pressupõe qualidades não só atribuídas ao físico, mas também qualidades morais e sociais como a retidão do caráter, a robustez, a compostura. Uma relação direta se fez entre o caos e a desordem social com os corpos curvos, as carnes moles e os fracos de espírito. A grande diferença apresentada pela contemporaneidade é que os mecanismos de endireitamento e controle foram sendo progressivamente incorporados. "/.../ um longo e penoso processo de coerção e disciplinamento fez-se carne; entranhou-se nos corpos através de um arsenal educativo voltado para a retidão das formas e dos costumes /.../" (SOARES e FRAGA, 2003, p. 86).

Dança de um corpo híbrido

Como local de máxima e rápida exploração de limites, o corpo na dança contemporânea sofre de uma híbrida formação técnica: educação somática, artes marciais, balé clássico, dança moderna, circo... A dança contemporânea perdeu as linhagens, perdeu as fronteiras (LOUPPE, 2000). Se por um lado isso parece ampliar e diversificar os

intérpretes, por outro, parece não garantir uma sólida formação necessária nesta área das artes corporais. O híbrido é o resultado de uma combinação única e acidental, que valoriza o indivíduo, a liberdade, gerando, porém, uma crise de identidade subjetiva e a chamada 'síndrome de Frankenstein'.

Para Le Breton (1995) a 'síndrome de Frankenstein' se aplica aos corpos modificados continuamente na contemporaneidade e frutos de crises de tempo e espaço como a de ter a voz viajando pelo espaço, o pensamento na internet, o sangue no laboratório. O corpo extravasando seus próprios limites e sofrendo interferências de outros corpos e tecnologias (implantes, por exemplo). Em relação a esse acontecimento Le Breton (1995) adverte uma sensação de falta de identidade, uma inquietação com "a questão dos limites do homem e do uso do corpo humano como um material biológico disponível" (LE BRETON, 1995, p.52) o que intitula 'síndrome de Frankenstein'. Utilizo o termo aqui no mesmo sentido de falta de uma identidade necessária para o amadurecimento do intérprete, pelas múltiplas e rápidas experiências em técnicas diversas, formando esse corpo híbrido que tem na falta de linhagem, ou talvez de identidade, sua essência.

As contínuas experiências diversificadas apontam sobre uma ansiedade e uma vontade de poder sobre o corpo. Dominar mais técnicas traz uma ilusão de poder imenso, de multiplicidade interpretativa criativa, de controle sem limites, quase um corpo romântico, no sentido de ser mais que humano, quase espiritual. Contudo, toda modificação no corpo acarreta uma modificação no seu entorno. Assim, podemos ver na dança contemporânea um reflexo de seus corpos e seus indivíduos.

> O corpo é o vetor da individualização, ele estabelece a fronteira da identidade pessoal; confundir essa ordem simbólica que fixa a posição precisa de cada indivíduo no tecido social significa apagar os limites identificadores do fora e do dentro, do eu e do outro; essa confusão coloca radicalmente em questão a afirmação de si e faz duvidar sobre a natureza do outro. A igualdade do homem consigo mesmo, a identidade de si, implica a igualdade com seu corpo. A condição do homem é corporal. Subtrair-lhe alguma coisa, ou lhe acrescentar, coloca esse homem em posição ambígua, intermediária. As fronteiras simbólicas são rompidas. /.../
>
> Pensar o corpo é outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social; uma perturbação introduzida na configuração do

> corpo é uma perturbação introduzida na coerência do mundo (LE BRETON, 1995, p.64- 65).

Neste alto domínio técnico coloca-se a questão da superação de limites, de um corpo que busca sua própria superação, uma precisão absoluta dos movimentos, o que Ribeiro (1994) chama de corpo *'hi-fi'*, ou seja, um corpo virtuoso, de alta fidelidade, que supera limites utilizando-se, até mesmo, da tecnologia para isso.

Alinhamento e consciência corporal

No desenvolvimento interpretativo e criativo da dança contemporânea é cada dia mais eminente a importância dada à consciência corporal, e cada vez mais detalhado e minucioso o conhecimento orgânico sobre o corpo. Linhas provindas da fisioterapia misturam-se ao preparo técnico do bailarino cada dia mais consciente do funcionamento anatômico-fisiológico do seu corpo. O conhecimento científico parece ganhar espaço crescente no fazer artístico num controle e domínios cada vez maiores do conhecimento corporal.

Linhas como a de cadeias musculares, fundamentam as práticas corporais de Ivaldo Bertazzo e seus cidadãos dançantes, os fundamentos da coordenação motora de Béziers e Piret são essenciais na prática interpretativa e criativa da Cia. Nova Dança. Nas graduações de Dança além da anatomia, cinesiologia e fisiologia, os alunos têm conhecimentos de Ginástica Holística, Bartenieff, Feldenkrais, Alexander, entre outros métodos que se preocupam e se debruçam sobre a consciência do corpo e a educação somática.

Além de um maior conhecimento sobre o corpo, a consciência corporal permite um maior conhecimento de si, não somente de estruturas orgânicas, mas de sensibilidades, de histórias de vida. O intérprete ao ser chamado a conhecer melhor sua estrutura orgânica, conhece melhor a sua história de vida, suas pulsões e desejos, suas emoções e sua afetividade, questões que são encarnadas e não podem se dissociar do corpo. Ribeiro (1994) denomina este corpo como corpo *'livro'*, ou seja, o corpo próprio de cada intérprete, sua

biografia. E aqui as questões da consciência superam a superficialidade da aparência e do alinhamento, e tornam-se mais profundas e subjetivas.

Não pretendo aqui julgar linhas de trabalho. A consciência corporal mostra-se há muitos anos eficiente e importante nas práticas corporais. O que pretendo é apenas observar o percurso da dança contemporânea a partir do contexto permitido pela pesquisa que apresento. Considero-me parte integrante dessa totalidade e, como bailarina e pesquisadora de dança contemporânea, participante destes acontecimentos e questionamentos.

Materialidade

Na dança contemporânea existe uma crescente valorização por sua materialidade própria. Esta valorização tem início com o advento da dança pós-moderna, ou também denominada nova dança (GARAUDY, 1980) que, indo contra os preceitos de revelar emoções e sentimentos da dança moderna, considera o próprio movimento sua expressão. Na dança contemporânea esse preceito encontra seu auge com a valorização da materialidade do corpo no aspecto expressivo. O movimento e suas características em relação ao espaço, duração, intensidade, sua materialidade kinética, sua dinâmica, fatores lógico-sensoriais, tensões musculares, experiências sensório-intelecto-emocionais, a energia do fluxo corporal, enfim, toda materialidade corpo é plano primeiro na dança contemporânea (CRÉMÉZI, 1997).

E além da valorização da própria materialidade, a dança contemporânea valoriza o próprio e contínuo percurso, ou seja, o processo. Estabelecendo um paralelo histórico, observo no balé clássico uma valorização à finalização dos gestos, à pose final. Na dança moderna valoriza-se a transição e continuidade dos movimentos. A dança pós-moderna ou nova dança (GARAUDY, 1980) dá lugar ao acaso, à impermanência do efêmero momento. A contemporaneidade chega ao ápice deste processo valorizando não apenas a produção cênica final ou sua possibilidade única, transitória, mas todo o percurso. A dança contemporânea expõe o processo criativo. A materialidade em suas transformações na criação coreográfica. A materialidade como linguagem, fluxo pulsional da motricidade.

Os recursos da materialidade em processo, em improvisação, em exploração máxima são valorizados como linguagem artística.

As técnicas corporais em dança contemporânea são muitas e variadas, mas têm em comum um profundo conhecimento da estrutura orgânica do corpo como fruto da materialidade desta estética.

Coloco aqui o testemunho do processo criativo e metodológico da presente pesquisa neste sentido. O trabalho a partir dos sentidos, enquanto metodologia de dança contemporânea baseia-se na materialidade da dança, neste caso, na percepção dos sentidos, na relação desta percepção com os fatores do movimento: fluência, espaço, peso e tempo. A concretude material dos elementos intrínsecos à dança vem em primeiro lugar no processo de criação. O intérprete criador lida, primeiramente, com as sensações físicas causadas pelo cheiro, pelo gosto, pela textura, pela imagem, pelo som. Elabora sua movimentação compreendendo estas sensações por meio das qualidades de controle, liberdade, aceleração, leveza, direção dos movimentos. E a partir desta materialidade primeira e sua manipulação criativa surgem as contextualizações simbólicas. Esta possibilidade metodológica permite, no domínio consciente das sensações geradas pelos sentidos, o fluir dos sentimentos e do conteúdo simbólico inconscientemente. A focalização do consciente na materialidade do movimento permite tratar simbolicamente de temas de relevância maior, coletivos, humanos, e não fechando a criação a questões pessoais.

Intérprete criador

Na dança contemporânea o papel do coreógrafo como detentor dos sentidos da criação vem se relativizando e, cada vez mais, maior importância é dada às contribuições do intérprete. O intérprete não é mais mero executor de uma proposta coreográfica, mas é chamado a colaborar como criador na cena contemporânea. Muitas vezes, o papel do coreógrafo passa a ser de um diretor que conduz o processo criativo. E o intérprete criador passa a ser um pesquisador do processo contribuindo com a sua singular história de vida, com suas especificidades anatômicas, dinâmicas e espaciais. “O intérprete- mais ainda que o coreógrafo- é freqüentemente o guardião do sentido/.../ é pelo bailarino que as coisas

circulam e nos atravessam /.../ sem jamais criar raiz numa significação unívoca" (NEDDAN, 1997, s.p.).

Mesmo não participando diretamente da criação coreográfica, o intérprete modifica e acrescenta informações únicas ao material apresentado pelo coreógrafo. Simplesmente por suas características anatômicas singulares, bem como por suas especificidades interpretativas. Entretanto, compreender a importância participativa do intérprete na cena contemporânea significa percorrer uma progressão histórica no reconhecimento e valorização do bailarino enquanto guardião do sentido.

O balé clássico destaca seus solistas com grande ênfase, mas a principal qualidade destes é a execução impecável e virtuosa do material produzido pelo coreógrafo. Martha Graham, grande representante da dança moderna americana, propunha às suas bailarinas que encontrassem a melhor maneira de desenvolver uma proposta de movimento em seus corpos e costumava alterar sua proposta inicial caso alguma bailarina encontrasse um caminho mais interessante ao movimento proposto (GRAHAM, 1993; LEAL, 2000). Merce Cunningham, como representante da dança pós-moderna, elaborava seqüências de movimentos que só seriam ordenadas pelos bailarinos em cena, aleatoriamente, no momento do espetáculo. Os bailarinos de Pina Bausch, na cena contemporânea, constroem todo o material coreográfico inicial a partir de perguntas formuladas pela coreógrafa, que posteriormente, ordena e modifica este material atribuindo sua formulação simbólica final.

Percebo, no decorrer destes movimentos, uma importância e uma participação cada vez maiores do intérprete na dança. Cada vez mais a materialidade coreográfica surge do corpo do intérprete criador, dialoga com ele. E o diretor, coreógrafo ou assistente, dá ordem ao caos, promove o desenvolvimento significativo, estabelece ou auxilia na apreensão do conteúdo simbólico. Coerente à valorização da materialidade, a dança contemporânea valoriza sua sede: o corpo do intérprete criador.

Aparece também a questão da interface, as fronteiras são menos definidas. Assim como na mistura de linguagens, a música dialoga com a dança, a dança com o teatro a as artes visuais, as fronteiras se relativizam. O diálogo abre-se às múltiplas relações possíveis. Retomando as idéias da historiadora Denise Sant'Anna (2001), a busca pelo estar em relação constante, com o maior número de possibilidades, de forma ágil e flexível, faz-

se presente novamente. A idéia de relacionar diferentes linguagens artísticas não é exclusividade da dança contemporânea, mas na contemporaneidade esse relacionamento se faz de forma peculiar. Em amplo espectro, entre diversas linguagens, em multiplicidade ágil e crescente, e com o apagamento de fronteiras entre uma arte e outra, provocando híbridos, delimitações frágeis entre uma linguagem e outra.

O processo ganha uma maior valorização em relação ao produto final. E a improvisação, seja como estrutura de pesquisa de movimento, seja como produto final de criação de uma obra, tem cada vez maior valorização.

A improvisação demonstra a imagem do *flou*, da flexibilidade, da fluidez, do instante e não da duração. Outra característica marcante na dança contemporânea: a fluência dos movimentos, a continuidade, a organicidade, presentes, mais comumente, em tempo rápido. O movimento de dança contemporânea perde a fixidez, o estático, evoca o *zappeamento* das imagens midiáticas, a velocidade das comunicações, evoca o instante impermanente, mutável e relativo.

A valorização do intérprete criador como sujeito que dança vislumbra um formato que se apresenta freqüentemente na cena contemporânea: o solo. Como esclarece Louppe (2004) a dança contemporânea afirma a presença do sujeito na integralidade de seu ser, de seus gestos. O solo permite um laboratório aos limites corporais conhecidos, favorece a exploração e a descoberta, o reconhecimento da unicidade singular do sujeito, um modo particular de conceber e se relacionar com o mundo.

Desde a modernidade, em trabalhos como da expressionista alemã Mary Wigman, podemos perceber a presença do formato solo como uma possibilidade de aproximação do intérprete de um conteúdo mais primitivo e da investigação profunda do movimento. A contemporaneidade testa limites, experimenta, dissolve fronteiras, cria interfaces. A pesquisa é um elemento particularmente favorecido pelo solo e pequenos grupos. A necessidade de trabalho com a materialidade própria da dança, a necessidade de pesquisas aprofundadas em relação à dança como linguagem justificam a presença marcante dos solos, duos e trios no cenário contemporâneo.

Por vezes, a opção pelo formato solo é recebida pelo público como pouco comunicativa, hermética. Em alguns casos, o aprofundamento do contato consigo e a

materialidade subjetiva de cada corpo podem provocar o excesso de individualização do processo, dificultando a conexão com a platéia. Contudo, não me parece ser este o principal motivo do incômodo do público em geral com a dança contemporânea. Ao optar por colocar em primeiro plano sua própria materialidade como linguagem, a dança contemporânea resgata sua auto-suficiência e não depende de narrativas, dos libretos ou da linguagem escrita para ser compreendida. A apreensão estética da dança contemporânea pressupõe uma familiaridade e uma valorização dos elementos próprios da dança: a fluência dos movimentos, sua intensidade, o volume dos corpos, os planos e direções espaciais... E num momento em que o corpo está na 'moda', um discurso mais aprofundado a partir do próprio movimento parece incompreensível, isto porque a tentativa de compreensão não se faz pela integridade corporal, suas sensações, emoções e cognição, mas pela racionalização e tentativa de compreensão pela linguagem das palavras. A dança contemporânea exige de seu público uma aproximação de linguagem. A apreensão estética se dá pelos elementos próprios da linguagem da dança. A significação primeira de qualquer movimento é o próprio movimento em sua materialidade constitutiva.

Outro fator importante que o formato solo destaca é a pesquisa, a investigação das possibilidades corporais, suas diferenciações, seus limites, suas imposições. É interessante observar historicamente a relação entre a valorização de processos investigativos e o surgimento de formações acadêmicas em dança. A dança que surge nas universidades dialoga com artistas sem formação universitária e vice-versa. Mesmo antes da possibilidade do ensino formal universitário, artistas preocuparam-se com ensino de técnicas de dança e investigações criativas. Mas o ambiente acadêmico é o lugar por excelência da pesquisa, do ensino e do construir e conceber o conhecimento. Interfaces para a dança contemporânea: a interpretação, o ensino, a pesquisa, a criação. O bailarino contemporâneo exerce amplos papéis, inclusive produzindo, por vezes, seu próprio trabalho.

Dos três momentos criativos que pesquisei, dois configuraram-se como solo e em um deles procurei experimentar a metodologia em grupo. A partir da metodologia proposta, a princípio o diálogo de grupo não é simples, uma vez que olfato e paladar levam o intérprete a sensações e situações bastante internalizadas. O diálogo acontece pela

semelhança e pelo toque. O tato é um sentido primordial para o contato e relaciona-se diretamente às sensações olfativas de toque no nariz, bem como às sensações gustativas de textura, calor, volume dos alimentos em relação à língua, aos lábios. Principalmente as sensações evocadas pelo paladar, no diálogo com outros corpos se faz pela pele. As sensações vividas na boca são transferidas para o contato. Quando em formação solo, essas sensações aparecem em relação ao contato de partes do corpo, com o chão e nas diferenciações de tônus muscular. As percepções olfativas se apresentam mais relacionadas ao fluxo dos movimentos, bem como uma relação de sustentação ou aceleração do tempo.

Consciência, interpretação e criação

Sintetizo a partir destas três categorias – consciência, interpretação e criação – as principais questões discutidas sobre a dança contemporânea a partir de nossa tessitura aromática saborosa pesquisada:

No que se refere à consciência corporal, é cada vez maior e mais pormenorizado o conhecimento específico da dança em relação ao corpo. O conhecimento científico aproxima-se, neste aspecto, da arte por meio da anatomia, da fisiologia, da cinesiologia. A dança aproxima-se também de outras áreas do conhecimento como a medicina, a fisioterapia e a psicologia, entre outras. O conhecimento do próprio corpo é dever não apenas do professor de dança ou do coreógrafo, mas do bailarino. A atuação no desenvolvimento de um corpo alinhado a partir de uma perspectiva ideal de alinhamento anatômico, que antes poderia ser imposta de fora para dentro, desenvolve-se de dentro para fora, pela consciência do próprio bailarino e de forma aparentemente natural. Os mecanismos de educação do corpo não se limitam aos momentos criativos ou aos laboratórios, mas se estendem ao cotidiano dos indivíduos numa modificação permanente pela eterna vigilância aos detalhes. Como elucida Bertazzo (1998), o preço da liberdade é a eterna vigilância.

O conhecimento do próprio corpo desenvolve um aprofundamento no que se refere à materialidade da própria dança. Quanto maior o conhecimento, maiores as

possibilidades encontradas para os movimentos. O conhecimento do corpo também revela aspectos da história de vida de cada um, aspectos que enriquecem a interpretação dos bailarinos. À medida que se conscientiza de seus limites, possibilidades, origens, características anatômicas, o bailarino pode se utilizar criativamente destes elementos no processo criativo.

Na cena contemporânea a questão parece ser sempre mais: mais possibilidades, mais agilidade, mais flexibilidade, mais criatividade, mais controle. Ficam, contudo, alguns questionamentos:

No que se refere à interpretação encontra-se a pluralidade de técnicas e a constante ânsia por novos conhecimentos, o que provoca um híbrido intérprete. Ou seja, um intérprete que coleciona experiências em muitas técnicas, mas não apresenta sólida formação em nenhuma, o que provoca uma crise de identidade. Ou será a fragmentação a identidade da dança contemporânea?

Por um lado, o excesso de diferentes técnicas parece desenvolver uma superficialidade interpretativa, mas por outro democratiza a escolha de uma técnica mais condizente a cada processo criativo, da mesma forma como constrói na versatilidade uma identidade interpretativa. É claro que, para vivenciar substancialmente uma técnica, o bailarino precisa ser capaz de incorporá-la e não apenas de reproduzir sua imagem superficialmente. Fica, portanto, a questão: a dança contemporânea consegue uma vivência técnica múltipla e substanciosa?

Ao desenvolver um processo criativo em grupo com bailarinas do terceiro ano da graduação da dança da Unicamp[38] pude perceber que, apesar de demonstrarem um considerável conhecimento técnico, esse conhecimento não permitia que se expressassem a partir da perspectiva dos sentidos. Percebo que uma busca expressiva específica, exige um

[38] Este processo de pesquisa, que durou uma média de dois anos, teve início com o desenvolvimento de disciplinas que ministrei na Unicamp, sob a coordenação da Profa. Dra. Elisabeth Zimmermann, nas disciplinas de "Tópicos especiais em Dança" e "Psicologia do desenvolvimento aplicado às artes". Teve continuidade, a partir do interesse das alunas dessas disciplinas, primeiramente num grupo de pesquisa sobre a improvisação pelos sentidos e depois enquanto processo criativo. A criação se desenvolveu com nove bailarinas, e depois, pela necessidade de horários e ensaios, ficou com sete. Contudo, o envolvimento desenvolvido no trabalho foi tão integrador que, mesmo não participando como intérpretes, as bailarinas que saíram participaram da produção como sonoplastas, contra-regras etc. Os detalhes de todo esse processo podem ser conferidos no anexo "Variações sobre chocolates".

preparo corporal e um treinamento técnico específicos. A improvisação também era extremamente difícil, principalmente enquanto resultado final de momentos em cena. A perspectiva do foco na materialidade do movimento também foi motivo de angústia pela necessidade de referências externas e anteriores em termos de leituras e significações. Deixar o sentido ser gerado pelo próprio movimento, o que me parecia até mais orgânico para um bailarino, foi uma vivência difícil de compreender, em alguns momentos. Tudo precisou ser elaborado e incorporado na prática diária de cada laboratório de criação e a cada apresentação.

De qualquer maneira, talvez estejamos em meio a um processo histórico ainda inacabado e, por isso, impreciso, mas o simples fato de novas técnicas serem aceitas e utilizadas permite a expressão criativa de diferentes corpos e estilos. A simples convivência das diferenças numa pluralidade formativa, sem a obrigatoriedade do uníssono, sem a obrigatoriedade da homogeneidade, vislumbra como momento enriquecedor à arte do movimento.

Finalmente, no que se refere à criação, a dança contemporânea valoriza a investigação, a pesquisa, a presença de cada corpo intérprete criador na busca criativa por sentidos significativos fundados na materialidade própria à linguagem coreográfica. A história e a trajetória de cada corpo são importantes na investigação criativa da cena. É necessário ao bailarino mais do que simples habilidade técnica para realizar um movimento específico. O bailarino precisa ser profundamente conhecedor de sua estrutura corporal, precisa conhecer a concretude dinâmica de seus movimentos na sua anatomia, precisa ser capaz de articular seus movimentos mais complexos no espaço em suas diferentes configurações, precisa compreender seu corpo como volume integrado a um espaço maior. A amplitude das informações aumentou muito. Resta saber se também se aprofundou.

Na linguagem contemporânea os papéis se relativizam. As interfaces acontecem não somente entre linguagens artísticas, mas entre funções artísticas. Um diretor de teatro pode dirigir uma obra de dança, um músico pode atuar coreograficamente, o intérprete cria, coreografa, o coreógrafo interpreta, recria, reelabora, dirige... as fronteiras se expandiram.

A partir das categorias apresentadas contextualizo meu próprio trabalho de criação e metodologia em dança contemporânea:

No que se refere à consciência corporal, as propostas metodológicas de dança pelos sentidos permitem um profundo conhecimento da percepção das sensações corporais a partir dos sentidos, desenvolvendo uma amplitude maior na escuta do próprio corpo, seja para ampliar o conhecimento da materialidade corporal, seja para tornar o corpo mais receptivo a possíveis estímulos criativos, seja para desenvolver movimentações, seja para aprimorar um repertório de movimentos já estabelecido. O que ocorre nesse processo é que as categorias em questão não acontecem separadas, mas estão integradas. Contudo, é possível a ênfase ou o início de um processo a partir de uma das três. O fundamental quando se menciona a consciência corporal no trabalho pelos sentidos é salientar sua importância neste processo, mais especificamente no que se refere às possíveis relações entre a percepção dos sentidos com as estruturas corporais, a dinâmica do movimento e o relacionamento do corpo com o espaço a partir desta perspectiva. Iniciar o processo de conhecimento pelos sentidos é uma escolha, uma possibilidade apresentada como ponto de partida ao processo criativo como objetivo final. E essa escolha se justifica pela proximidade da percepção dos sentidos à materialidade própria da linguagem da dança. Conhecer o próprio corpo é compreender suas próprias relações, consigo e com o mundo. E essas relações do corpo são percebidas por meio dos sentidos. É através do olfato e do tato que sentimos os primeiros carinhos maternos. É pelo paladar que experimentamos o leite. Pela audição reconhecemos as vozes daqueles que amamos. Pela visão nos damos conta do mundo à nossa volta. Estar atento aos sentidos permite, assim, o resgate dos conhecimentos mais profundos da história de um corpo: lembranças, memórias, as percepções mais concretas em relação a si e ao ambiente, a atualização constante da imagem corporal... Gosto, forma, cheiro, textura e som são elementos que o bailarino pode utilizar de sua percepção corporal para desenvolver sua linguagem kinética.

A perspectiva metodológica dos sentidos envolve o desenvolvimento de uma consciência, em geral, pouco desenvolvida. A consciência em relação aos cheiros e aos sabores, a como eles se relacionam com o corpo, como transformam a mobilidade e o alinhamento, como desenvolvem as relações entre tempo e espaço. Focalizar no olfato e no

paladar valoriza também, além dos movimentos do próprio rosto, os movimentos da coluna e da pélvis, extremamente relacionada com a boca. A boca relaciona-se e modifica todo o corpo. Segundo Bertherat (1997),

> Ela detém a chave do equilíbrio neuromuscular do corpo todo. Se os maxilares se trancarem, a musculatura do pescoço, das costas ou das pernas será vítima dessas contrações e terá grande dificuldade para soltar-se. /.../ A boca é forte, musculosa, muito sensível. Sempre à frente desde o primeiro instante de nossa vinda ao mundo, ela prende, suga, come, beija, profere palavras. É violenta, é muito suave, é tudo ao mesmo tempo. /.../ Fronteira entre o exterior e o interior, nossa boca também é fronteira entre o consciente e o inconsciente (BERTHERAT, 1997, p. 22).

O favorecimento de um contato extremamente íntimo e interno consigo a partir de percepções orais permite tocar em questões simbólicas profundas em relação a sentimentos; não apenas sentimentos relacionados à emoções (felicidade, tristeza, medo, nojo, euforia, ansiedade), mas sentimentos relacionados ao mais fundamental: existir. Como já definimos anteriormente, os chamados sentimentos de fundo, que podem se revelar agradáveis ou desagradáveis e estão relacionados às sensações articulares, musculares, viscerais, à postura, ao tom de voz, à nossa imagem corporal (DAMÁSIO, 1996 e 2000).

No que se refere à interpretação, dançar através dos sentidos foi uma pesquisa que iniciei a partir das referências de Laban e seus fatores do movimento, mas que vai além deste método, atribuindo aos sentidos uma perspectiva própria de trabalho. Buscando ferramentas para chegar às qualidades dos fatores do movimento de Laban, encontrei nos sentidos uma alternativa facilitadora e ampla. A utilização proposta pelas metodologias desenvolvidas permite uma integração na utilização da improvisação como possibilidade criativa interpretativa. Estes aspectos nunca estão separados neste trabalho, apenas são enfatizados em cada parte do processo. Percebemos que desenvolver um processo criativo por meio desta metodologia exige a improvisação como preparo corporal, como possibilidade intermediária de exploração criativa e também como recurso final

interpretativo em cena. A improvisação, neste caso, pode ser utilizada como preparação corporal no desenvolvimento qualitativo e espacial dos movimentos através dos sentidos; pode ser utilizada como criação na exploração de movimentos para uma composição coreográfica, e pode ser utilizada como fim interpretativo em *jams* ou espetáculos roteirizados em improvisação. Interpretar neste sentido sempre pressupõe criação e concentra a capacidade de transformação e consciência do movimento e do espaço no momento da cena.

Nesse processo outros conhecimentos foram sendo incorporados, as interfaces se apresentaram em referências como Bartenieff, Vianna, Bertazzo, yoga, Graham, Laban, Humphrey, entre outras. Na utilização criativa em improvisações e composições coreográficas, a utilização dos sentidos foi se definindo como método e as teorias de Laban sempre se mostraram como instrumental facilitador e decodificador dos movimentos por meio de suas qualidades e das relações destas com os sentidos.

No contexto metodológico pesquisado, interpretar não resulta em representar algo, ou substituir algo por um movimento na tentativa de uma tradução. Interpretar na perspectiva dos sentidos significa desenvolver conscientemente movimentações geradas por este estímulo e esse processo resultar em expressão simbólica. Assim, quando desenvolvo uma matriz de movimento a partir do cheiro e do sabor, não busco referências externas ao que foi utilizado, muito menos representar um conteúdo previamente determinado, o movimento pesquisado a partir das sensações vividas, conscientemente reconhecidas, exploradas qualitativamente, espacialmente, é que resulta de forma tal a revelar o conteúdo significativo. O movimento é que revela o símbolo, não o buscamos, permitimos que se manifeste, o concretizamos pela objetivação do conteúdo subjetivo sentido a partir das percepções olfativas e gustativas. Interpretar e criar, desta maneira, valoriza a linguagem mais própria à dança, sem intermédios. Valoriza, primeiramente, a concretude da forma estética mais pura em movimento.

No contexto criativo, a pesquisa e investigação da própria materialidade física ficam evidentes nas propostas metodológicas pelos sentidos. Pesquisar a percepção de um sabor, por exemplo, encontrando sua relação com os movimentos gerados e suas qualidades e concretização espacial, permite o desenvolvimento criativo e investigativo a partir do

próprio corpo e do próprio movimento. Nesse processo, não há modelos externos. Não é possível ao coreógrafo ou ao diretor prever ou impor uma percepção ao intérprete. A percepção é única e acontece de acordo com a história, a memória e o relacionamento do individual com o coletivo, do corpo com o mundo, do eu com o outro. Assim, o intérprete nesta metodologia é atuante enquanto criador. As fronteiras se expandem, as relações concretizam-se em múltiplas interfaces do intérprete criador.

Pelo sabor da lentidão

Iniciei o presente capítulo refletindo sobre a velocidade dos corpos na contemporaneidade e a fragilidade da superficialidade e da falta de identidade que essa agilidade acarreta. Finalizo, pois, estas reflexões considerando a possibilidade de processos de criação e propostas metodológicas que têm como opção a lentidão. A lentidão como escolha possível de uma arte que se quer significativa. A lentidão como sinônima de sabor, de saber, de saborear. A perspectiva de uma linguagem que se constrói aos poucos e no profundo, pouco a pouco assimilado, conhecimento do corpo. Saber que se constrói na vivência mais íntegra e não apenas no acúmulo quantitativo de uma multiplicidade de informações. Corpo que não busca ansiosamente a superação constante de seus limites, mas que os reconhece, considera e, sob essa perspectiva, gera a transcendência. Mais uma vez, recorremos às conceituações de Sant'Anna (2001) para compreender a lentidão como

> /.../ a espessura do tempo, o peso de sua presença, a riqueza ofertada pela variação de seus ritmos. Nesse aspecto a lentidão também se aproxima do ócio, definido como espaço-tempo singular, irredutível ao dever de descansar para o trabalho ou ao direito de usufruir do lazer após o labor (SANT'ANNA, 2001, p. 18-19).

Olfato e paladar são sentidos que se aproximam de questões espessas e essenciais à vida. As primeiras relações que desenvolvemos com o mundo são feitas através da boca e do nariz, no reconhecimento do cheiro da mãe, no sugar o leite, na apreciação primeira dos objetos a partir desse contato essencial. A boca sintetiza uma capacidade de integração do corpo, bem como a respiração também. Com a boca comemos, falamos, beijamos, sorrimos. Os músculos envolvidos nessas ações, muitas vezes não conscientes,

podem acarretar a tensão desnecessária nas conexões com várias outras partes do corpo. A utilização consciente dessa musculatura promove ampla liberdade e fluência dos movimentos pelo corpo, principalmente no que se refere à coluna e à pélvis. Da mesma forma, a atenção a cheiros diversos promove a consciência de diferentes formas do fluxo respiratório pelo corpo; tempos respiratórios, ampliação da capacidade respiratória, e a integração desses movimentos promove o alinhamento postural pela relação direta com a coluna vertebral (LEAL, 2006).

A consciência gerada pelo trabalho específico com olfato e paladar também se relaciona à consciência mais profunda da existência, os denominados sentimentos de fundo. Sentimentos relacionados a sensações e imagem corporal, relacionados às articulações, pele, musculatura... Sentimentos de fundo e consciência estão intimamente vinculados, se os favorecemos, valorizamos a consciência corporal e vice-versa. Olfato e paladar também estão vinculados aos sentimentos de emoções (DAMÁSIO, 1996 e 2000). Enfatizar estes sentidos permite, assim, acessar os sentimentos mais profundos enquanto possibilidade expressiva simbólica. A metodologia desenvolvida, neste sentido, valoriza a consciência das sensações olfativas e gustativas e da materialidade dos movimentos decorrentes destas, permitindo o aflorar inconsciente e simbólico dos sentimentos numa dimensão coletiva.

O tato como conseqüência aos sentidos do olfato e do paladar aparece como possibilidade de integração corporal e também como possibilidade de diálogo corporal por meio do contato. As sensações táteis dos estímulos olfativos e gustativos são comumente transferidas para a pele e para a musculatura nas relações do corpo consigo, com o chão, com o corpo do outro, com o ambiente. O tato acrescenta informações importantes e relevantes ao olfato e ao paladar e demonstra ser um sentido facilitador na comunicação da intencionalidade da sensação subjetiva objetivada em forma estética.

O recorte da presente pesquisa demonstra a opção por um processo integrado entre técnicas de preparação corporal, interpretação e criação catalisado pelas percepções dos sentidos e pelo conhecimento lento e contínuo que este processo faz germinar. A linguagem da dança pelos sentidos promove a presença, a atitude sem ansiedade, a construção passo a passo, a reflexão do saber, o sabor sentido e significativo.

variações
sobre
CHOCOLATES
chão
COLETIVO
VENTRE
lábios

Um perfume que se anuncia, doce, leite, manteiga?
Água na boca. A boca derrete, escorre, novo perfume.
Aperta os lábios. Lambe, lento, denso... uma, duas...
muitas bocas aparecem e desaparecem no ar deixando
vontades. Nariz, boca, nuca em curvas, suspiros
sustentados, um beijo não dado, uma palavra não dita,
comida.
RODA

Leite no chão em tecido, conjunto de corpos revelem em partes, torcidos, abrindo, fechando, nascendo. Corpos se aconchegam, rostos buscam o ar, experimentam o gosto do ar e retorcem, reconhecem, adormecem. Novas vontades aparecem, uma, outra, enganam nosso olhar. Duas, três bocas se abrem, se apertam, contraem, cheiram e desaparecem no ar. Outros corpos no chão adormecem, leite esparramado no chão, de bruços, de lado, buscam uma melhor posição,

um apoio, um travesseiro no ombro, nos braços do outro, nos pés. Domínio preguiçoso, doce, suave...chocolate ao leite.

Balanço, balanço esse intenso pêndulo de vida, de prazer, fluido. Balança, brinca, troca de lugar comigo? Amarelinha, esconde-esconde, imita bicho: uma lontra dedilhando o chão, dedilhando o ar, cócegas em linhas verticais pelo espaço. Balanço ocupando os espaços no corpo do outro, no ar, infinitas linhas aparecem, aceleram

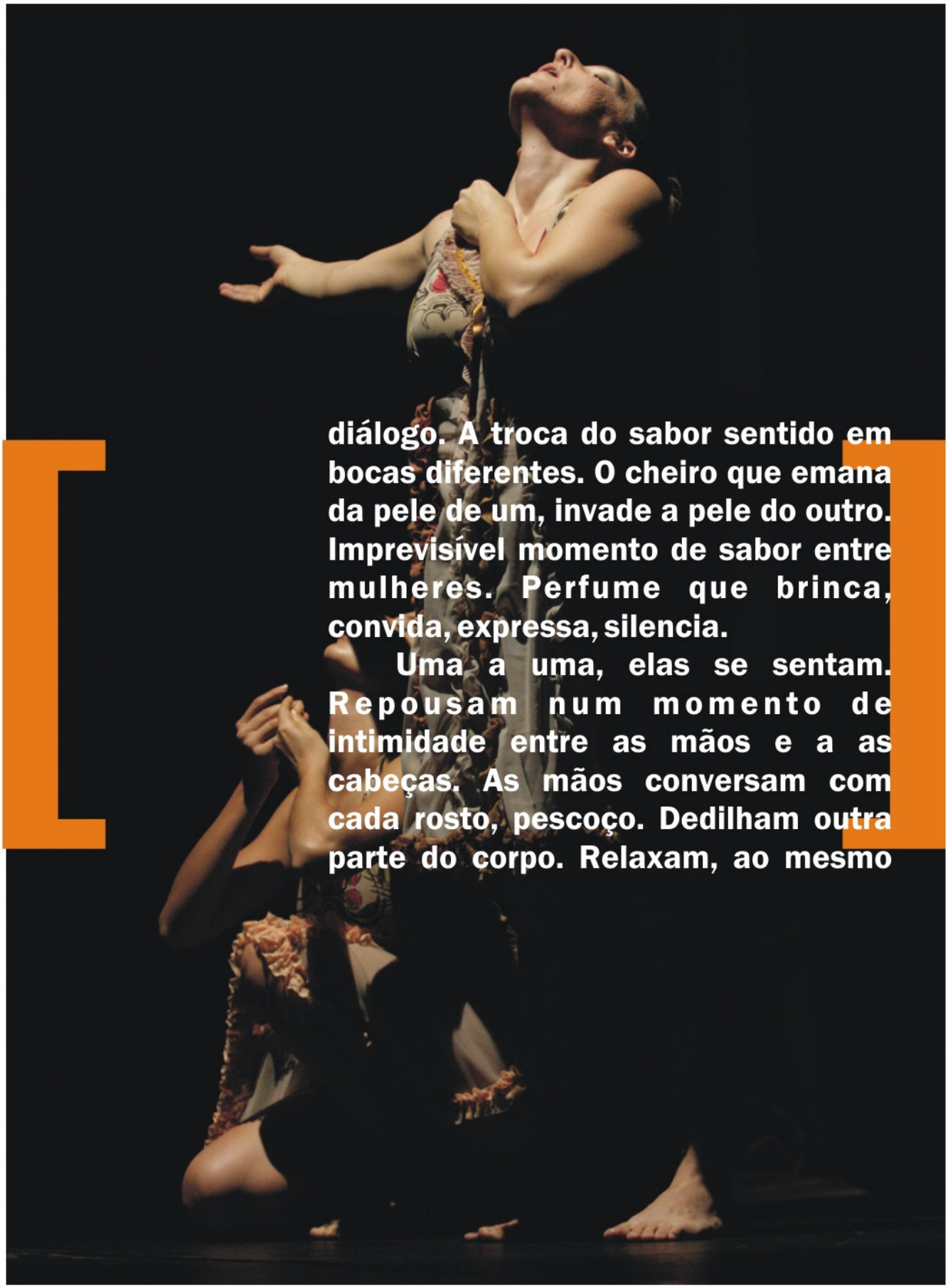
memória

o tempo e se esvaem no ar.

Balanço de brinquedo, roda, bambolê, rebola, faz curvas de mulher. Seduz pelo gosto que entra na boca e vai para os quadris, beija a nuca, se mostra, o pescoço, expande em giro. Curvas infindas se abrem, outras curvas que entram, preenchem todo o espaço em curvas, toda a boca de sabor, derrete, mousse. Uma textura leve, cheia de ar, ao mesmo

tempo presente, preenche tudo em tempos diversos e circulares. Fica nos lábios, adere à língua, insiste no canto esquerdo sorriso, desce suave pela garganta, abre o peito, aquece o ventre, solta os quadris.

Espaço concentra em corpos, duo, trio. Espaço se abre em curvas, círculos, espirais, preenche em multifoco de corpos. Momento de liberdade, de encontro, de



diálogo. A troca do sabor sentido em bocas diferentes. O cheiro que emana da pele de um, invade a pele do outro. Imprevisível momento de sabor entre mulheres. Perfume que brinca, convida, expressa, silencia.

Uma a uma, elas se sentam. Repousam num momento de intimidade entre as mãos e a as cabeças. As mãos conversam com cada rosto, pescoço. Dedilham outra parte do corpo. Relaxam, ao mesmo

tempo tensas. Demonstram e ao mesmo tempo calam. Uma melancolia leve. Uma alegria contida. Uma solidão em coletivo. Um encontro consigo. Uma linha. Horizonte de mulheres em gestos, horizontes de histórias e paradoxos, singulares em coletivo aberto, foco do olhar no horizonte. No horizonte, o pôr do sol lindo!!! Porém fim do dia, luz, sem luz, calor, sem colo, sim e não, humano.

O humano abre a pele em contraste. Encontros, a princípio duos, ambíguos. Afáveis e violentos, fluidos e precisamente desenhos,

flutua

fugaz e eterno na dimensão do tempo. Tudo se expõe à pele, à flor da pele o contraste. Agre doce. Em vinho, o rosé. Chocolate amargo. Doce e amargo. Derrete e fixa. Esvai e mantém imenso contato. De fato, te encontro, me formo, deformo, cadê? Meus braços, tuas mãos, inspiro o sopro teu. Assopro, o ar que me forma e dá forma ao mundo. Teu ar que deforma e conforma o espaço. Ar que enche e

corpo

esvazia a pele, repele, aproxima, eterno fluxo.
Respiro e me esvaio. Cada um, cada cheiro, cada
coletivo
sentimento em entrega. Respira, saboreia e permite que o grupo expire em conjunto, tornando unidade o que era um. Agora todos em busca do espaço respirado, sentido. Do cheiro vivido, solo coletivo. Um corpo cheio de ar nos outros flutua, afunda, balança, retorna... Cada inspiração tem um perfume; adocicado, amargo, amendoado, amanteigado.... solta, sustenta, acelera, leve, contínuo

pontual... plural, plural. Perfume que esvai no ar.

Abrem-se grandes bocas, três bocas abertas, ávidas, em espera. Silêncio. Uma mulher em cena retoca seu batom, outras duas saboreiam um chocolate e, pouco a pouco, todas estão se deliciando com o doce amargo ator principal de um momento em suspensão. Entre luz e sombra corpos, curvas, sabores, delícias em silêncio lento. Um pedaço de pele de uma, uma mordida, a curva da nuca que se apresenta, derretendo na boca de outra, a densidade em textura na língua e nos pés que amassam o chão, uma expansão do sentido que invade, preenche o interno e o externo, convida.

O silêncio é rompido pelo convite. Todos estão convidados ao deleite. O momento é de prazer, de entrega. O público é também ator neste momento, também saboreia, também contribui para os sentidos de todos os sentidos que são evocados pelo momento. Toda a trajetória vai sendo revisitada, rememorada, resignificada enquanto são provados os mais diversos sabores: cacau, ao leite, amargo, mentolado, crocante... Os sabores provocam sentidos. O sentir modifica a memória. O movimento evoca a lembrança. Rememorar depende do gosto, do cheiro, transforma, presentifica, dá nova forma, cria.

Chocolate ao leite: existência, sono, infância ou talvez dança, delícia do encontro?! Mousse: feminino masculino, curva, reta, infindo em delírio, fugaz?! Amargo denso e suave, só e contigo, comigo, com quem? Diverso, doce, amarelo, azedo, gris, quente, lento, encanto, tento, pouco, demais, quero mais, sentimento, ser em ti, no momento, este

momento em ti, sentir, sentimento. Medo, enfrento, delícia, malícia, encontro, conversa, fica, estica o tempo, sentido, ser, inteiro, interno, em teus olhos sou, em teu gosto surge você e eu.

Em teu rosto, gosto, boca, língua. Mastiga, decifra, assimila, decanta. Canta, canta canta, seu canto em perfume. Cheira, cheira, abraça e fica, enamora, vai embora, mas fica, na pele, no gosto, na língua, no som que mantém o contato, o ato, o ser. O som comigo, o cheiro na pele, o gosto na língua, para toda a vida e sempre diferente a cada novo pedaço, a cada novo caminho, a cada nova conversa. Escolha o seu sabor. Qual vai ser dessa vez? Com pimenta, com canela, paixão? Puro, meio amargo, solitário? Licoroso, com cerejas, desejas? Trufado, amado, deleite, ao leite, espera, entrega.... e recomeça... e não tem fim.... variações de vida, vividas, sentidas, em chocolates.

Referências

Referências[39]

BANDEIRA, M. **50 poemas escolhidos pelo autor.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERTAZZO, I. **Cidadão Corpo: Identidade e Autonomia do Movimento.** São Paulo: Summus, 1996, p.13, 38.

BERTHERAT, T. **Quando o corpo consente.** São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 22.

BÉZIERS, M. M.; PIRET, S. **A Coordenação Motora: Aspecto Mecânico da Organização Psicomotora do Homem.** São Paulo: Summus, 1992, p.11.

BLOM, L. A.; CHAPLIN, L. T. **The Moment of Movement: Dance Improvisation.** London: Dance Books, 1988.

BOTTURA, M. Alimentação não é matemática. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 mar. 2008. Caderno Paladar, p. P5.

CAMPIGNION, P. **Respir- Ações: A respiração para uma vida saudável.** SãoPaulo: Summus, 1998.

CASCUDO, L. da C. **História da alimentação no Brasil.** V.1-2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983, p. 658.

COHEN, B. B. An introduction to body mind centering (adaptado do livro Sensing, Feeling & Action). Disponível em: <http://www.bodymindcentering.com/About/IntroToBMC> Acesso em: 25 maio. 2008.

CORBIN, A. **Saberes e Odores.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p.294, 14.

COZER, R. Quasar conta sua saga dos cinco sentidos humanos. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 11 nov. 2006. Ilustrada, p. E10.

CRÉMÉZI, S. **Danse Contemporaine**. Paris: Chiron, 1997.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência:** do corpo e das emoções ao Conhecimento de si. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

_____ **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano**.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1996, p.168, 172, 181,178.

DAVIDOFF, L. **Introdução à Psicologia.** Makron Books, 2001.

[39] Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

DENYS-STRUYF, G. **Cadeias Musculares e Articulares.** São Paulo: Summus, 1995.

DEODATO, L. Dois meses para levar a paixão a um ritmo alucinante. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 jul. 2008. Caderno 2, p. D8.

DUARTE Jr., J. F. **O sentido dos sentidos.** Curitiba, Criar Edições, 2001, p.99, 101,130.

EHRENFRIED, L. **Da educação do corpo ao equilíbrio do espírito.** São Paulo: Summus, 1991.

FELDENKRAIS, M.**Consciência pelo movimento.** São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002, p. 109, 42, 126, 111.

_____ **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e Transformação.** São Paulo: Hucitec, 2000.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: SOTER, S. (Org.). **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p. 20.

GRAHAM, M. **Memória do Sangue.** São Paulo: Siciliano, 1993.

GUIMARÃES, M. C. A. Rudolf Laban: uma visa dedicada ao movimento. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do Movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

HASELBACH, B. **Dança Improvisação e Movimento:** Expressão Corporal na Educação Física. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

HERCULANO-HOUZEL, S. **Sexo, drogas, rock'n'roll… & chocolate**: o cérebro e os Prazeres da vida cotidiana. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

HODGSON, J. & PRESTON-DUNLOP, V. **Rudolf Laban:** an introduction to his work And influence. Great Britain: Northcote House, 1990.

HUMPHREY, D. **The Art of Making Dances.** New York: Grove Press, 1959, p.67.

IZQUIERDO, I. **A arte de esquecer.** Cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

JUNG, C. G. **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 1991, p. 63, 60, 66.

_____ **Tipos Psicológicos.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1974, p. 539, 540, 546.

KESTENBERG, J. **Children and parents:** psychoanalitic studies in development. New York: Jason Aronson, 1975.

LABAN, R. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.

_____ **Domínio do Movimento.** São Paulo: summus, 1978, p. 186, 125, 120.

_____ **The language of movement:** a guidebook to choreutics. Boston: Plays, 1976, p.13.

LANGER, S. K. **Sentimento e Forma.** São Paulo: Perspectiva, 1953.

LAUNAY, I. Laban ou a experiência da dança. In: SOTER, S. (Org). **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998, p. 80-81.

LEAL, P. **As relações entre a respiração e o movimento expressivo no trabalho de Chão da técnica de Martha Graham.** 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000, p. 66.

_____ **Respiração e expressividade:** práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Annablume, 2006, p. 44.

_____ Uma luz Junguiana à criação artística**. Cadernos de Pós -Graduação Instituto de Artes – Unicamp**, Campinas, v.7, n.1, 2005.

LE BRETON, D. A Síndrome de Frankeinstein. In: SANT'ANNA, D. **Políticas do Corpo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 52, 64, 65..

LOUPPE, L. Corpos Híbridos. In: SOTER, S. (Org.). **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

_____ **Poetique de la danse contemporaine.** Bruxelles: Contredanse: 2004.

LUISI, E.; BOGÉA, I. **Kazuo Ohno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.94.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU, 1974.

MAY, R. **A coragem de criar.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____ **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ **A prosa do mundo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MEHTA, R. **Yoga: a** arte da integração. Brasília: Teosófica, 1995, p. 162.

MELLÃO, G. Os inventores do teatro brasileiro. **Revista Bravo!,** São Paulo, Ano 11, n. 127, 72 – 81, Março 2008.

MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do Movimento.** São Paulo: Summus, 2006, p.15,16.

MONTAGU, A. **Tocar: o** significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

MORGAN, C. T. **Introdução à Psicologia.** São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

MOURA, T.; LOPES, F. Questão de cheiro. **Psique Ciência & Vida**, São Paulo, Ano III, n. 26, 56-59, 2008.

NEDDAN, A. Texto e dança: uma dramaturgia do inapreensível. **Dossier Danse e Dramaturgie, Nouvelles de Danse,** Bruxelles, Contredanse, n. 31, 1997. (Tradução do grupo de estudos em dança da PUC – SP).

NORTH, M. **Personality assessment through movement.** Boston: Plays, 1975.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis, Vozes, 1987, p.9.

PAXTON, S. Q&A. **Nouvelles de danse,** Bruxelles, Contredanse, n. 38/39, 69-74, 1999.

PROUST, M. **No caminho de Swann.** São Paulo: Globo, 2004, p.48, 491.

RENGEL, L. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2000, p. 60, 65.

_____ Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: MOMMENSOHON, M.; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do Movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

RIBEIRO, A. P. **Dança temporariamente contemporânea.** Lisboa: Veja, 1994.

ROBATTO, L. **Dança em Processo: a** Linguagem do Indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

SACKS, O. **Vendo vozes:** uma viagem ao mundo dos surdos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

SANT'ANNA, D. B. **Corpos de passagem:** ensaios sobre a subjetividade Contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p.25, 18, 19.

SERRA, M. A. **Empatia:** Um Estudo da Comunicação Não-Verbal Terapeuta Cliente. 1990. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____ **Analysis of Expressive Movement Qualities in the Creative Personality.** 1979. Dissertação de Mestrado- Hahnemann Univ. Philadelphia, Philadelphia, 1979.

SMITH-AUTARD, J. M. **Dance Composition.** London: A&C Black, 1996, p. 91.

SOARES, C. L. (Org.). **Corpo e História.** Campinas: Autores associados, 2001.

_____ Corpo e Educação. **Caderno CEDES,** Campinas, n.48, setembro de 1999.

_____ **Imagens da educação no corpo.** Campinas: Autores associados, 2002.

SOARES, C. E FRAGA, A. Pedagogia dos corpos retos. **Pro-Posições/ Unicamp,** Campinas, v.14, n.2 (41), maio/agosto 2003, p. 86.

SOTER, S. (Org.). A educação somática e o ensino da dança. In: SOTER. S. (Org.). **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.

STRASBERG, L. **Strasberg at the actors studio.** New York: Viking Press, 2003.

_____ **Um sonho de paixão.** O desenvolvimento do método. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990, p. 98.

STRAZZACAPPA, M. O corpo e suas representações: as técnicas de Educação Somática na preparação do artista cênico. **Cadernos CERU,** São Paulo, CERU/USP, n.12, 2001.

SÜSKIND, P. **O Perfume:** história de um assassino. Rio de Janeiro: Record, 2006, p.8, 12.

VIANNA, K. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005, p. 139, 122, 126.

VITIELLO, J. Z. **Dança: memória nos corpos cênicos.** 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, p. 15.

WHITMONT, E. **A busca do símbolo.** São Paulo: Cultrix, 1995, p.126, 128.

Filmes:

A FESTA de Babbete. Direção: Isak Dinesen (Karen Blixen). Intérpretes: Povel Kern; Birgitte Federspiel; Bodil Kjer; Vibeke Hastrup; Hanne Stensgard e outros. 1988. Dinamarca. 1 filme (111 min.), son. color., 35 mm.

CHOCOLATE. Direção: Lasse Hallström. Intérpretes: Alfred Molina; Carrie Anne-Moss; Johnny Depp; Judi Dench; Juliette Binoche; Lena Olin; Peter Storemare e outros. 2000. 1 filme (122 min.), son. color., 35 mm.

O TEMPERO da vida. Direção: Tassos Boulmetis. Intérpretes: Georges Corraface; Ieroklis Michailidis; Renia Louizidou; Stelios Mainas; Tamer Karadagli e outros. 2003. Grécia. 1 filme (108 min.), son. color., 35 mm.

Bibliografia

Bib

Bibliografia

ADORNO, T. W. **Teoria Estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ALMEIDA, T. C. A. **Análise sensorial: efeitos da memória.** 1996. Tese (Doutorado em Engenharia de Alimentos) – Faculdade de Engenharia de Alimentos, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

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

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, M. **50 poemas escolhidos pelo autor.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator.** Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes.** Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

BERTAZZO, I. **Cidadão Corpo: Identidade e Autonomia do Movimento.** São Paulo: Summus, 1996.

_____ **Espaço e corpo: guia de reeducação do movimento.** São Paulo: Sesc, 2004.

BERTHERAT, T. **A Toca do Tigre.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____ **O corpo tem suas razões.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____ **Quando o corpo consente.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BÉZIERS, M.M.; HUNSINGER, Y. **O bebê e a coordenação motora: os gestos Apropriados para lidar com a criança.** São Paulo: Summus, 1994.

BÉZIERS, M. M.; PIRET, S. **A Coordenação Motora: Aspecto Mecânico da Organização Psicomotora do Homem.** São Paulo: Summus, 1992.

BIÃO, A. (Coord.). **Cadernos do GIPE-CIT.** Salvador: UFBA, n.1, nov., 1998.

BIÃO, A.; GREINER, C. **Etnocenologia.** São Paulo: AnnaBlume, 1999.

BLOM, L. A.; CHAPLIN, L. T. **The Moment of Movement: Dance Improvisation.** London: Dance Books, 1988.

BOTTURA, M. Alimentação não é matemática. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 mar. 2008. Caderno Paladar, p. P5.

BOUCIER, P. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRANDÃO, C. R. (Org.). **Pesquisa Participante**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURNIER, L. O. **A arte de ator.** Da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CAMPIGNION, P. **Respir- Ações: A respiração para uma vida saudável.** SãoPaulo: Summus, 1998.

CAPRA, F. **O Tao da Física.** São Paulo: Cultrix, 1983.

CASCUDO, L. da C. **História da alimentação no Brasil.** V.1-2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 1994.

CLARO, E. **Método Dança-Educação Física.** São Paulo: E. Claro, 1988.

COHEN, B. B. An introduction to body mind centering (adaptado do livro Sensing, Feeling & Action). Disponível em: <http://www.bodymindcentering.com/About/IntroToBMC> Acesso em: 25 maio. 2008.

CORBIN, A. **Saberes e Odores.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

COZER, R. Quasar conta sua saga dos cinco sentidos humanos. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 11 nov. 2006. Ilustrada, p. E10.

CREMA, R. **Introdução à visão holística.** São Paulo: Summus, 1989.

CRÉMÉZI, S. **Danse Contemporaine**. Paris: Chiron, 1997.

CRESPO, J. **A história do corpo.** Lisboa: DIFEL, 1990.

CYPRIANO, F. **Pina Bausch.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência:** do corpo e das emoções ao Conhecimento de si. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

_____ **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano**.** São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

DANTAS, E. H. M. (Org.). **Pensando o corpo e o movimento.** Rio de Janeiro: Shape, 1994.

DAOLIO, J. **Da cultura do corpo.** Campinas: Papirus, 1995.

DAVIDOFF, L. **Introdução à Psicologia.** Makron Books, 2001.

DAY, R. H. **Psicologia da Percepção.** São Paulo: Summus, 1979.

DEGÁS-PARI, C. H. **Avaliação das diferenças e acuidade gustativa entre indivíduos do Sexo feminino e masculino.** 1995. Dissertação (Mestrado em Tecnologia Química) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.

DENYS-STRUYF, G. **Cadeias Musculares e Articulares.** São Paulo: Summus, 1995.

DEODATO, L. Dois meses para levar a paixão a um ritmo alucinante. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 jul. 2008. Caderno 2, p. D8.

DUARTE Jr., J. F. **O sentido dos sentidos.** Curitiba, Criar Edições, 2001.

ECO, H. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EHRENFRIED, L. **Da educação do corpo ao equilíbrio do espírito.** São Paulo: Summus, 1991.

FELDENKRAIS, M.**Consciência pelo movimento.** São Paulo: Summus, 1977.

_____ **Vida e Movimento.** São Paulo: Summus, 1988.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

_____ **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e Transformação.** São Paulo: Hucitec, 2000.

FEUERSTEIN, G. **Uma visão profunda do yoga.** São Paulo: Pensamento, 2005.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____ **Vigiar e Punir.** Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

FREIRE, J. B. **De Corpo e Alma.** O Discurso da Motricidade. São Paulo: Summus, 1991.

FUX, M. **Dança, experiência de vida.** São Paulo: Summus, 1983.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: SOTER, S. (Org.). **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

GLEISER, M. **A dança do universo:** Dos mitos ao Big-Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, M. A. S. **Sentir, Pensar, Agir:** Corporeidade e Educação. São Paulo: Papirus, 1997.

GRAHAM, M. **Memória do Sangue.** São Paulo: Siciliano, 1993.

GRINBERG, L. P. **Jung, o homem criativo.** São Paulo: FTD, 1997.

GUIMARÃES, M. C. A. Rudolf Laban: uma visa dedicada ao movimento. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do Movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

GUYTON, A. **Fisiologia Humana.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

HASELBACH, B. **Dança Improvisação e Movimento:** Expressão Corporal na Educação Física. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

HERCULANO-HOUZEL, S. **Sexo, drogas, rock'n'roll… & chocolate**: o cérebro e os Prazeres da vida cotidiana. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

HODGSON, J. & PRESTON-DUNLOP, V. **Rudolf Laban:** an introduction to his work And influence. Great Britain: Northcote House, 1990.

HOROSKO, M. **Martha Graham:** The evolution of her Dance Theory and Training 1926-1991. Chicago: Capella books, 1991.

HORST, L.; RUSSEL, C. **Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts** . Princeton: Dance Horizons, 1987.

HUMPHREY, D. **The Art of Making Dances.** New York: Grove Press, 1959.

IZQUIERDO, I. **A arte de esquecer.** Cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

JESUS, A. N. **Vivências Corporais:** Proposta de Trabalho de Auto-Conscientização. 1992. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos e reflexões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____ **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 1991.

_____ **Tipos Psicológicos.** Rio de Janeiro: Zahar editores, 1974.

_____ **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1977.

KELEMAN, S. **Anatomia Emocional.** São Paulo: Summus, 1992.

_____ **Realidade Somática:** experiência corporal e verdade emocional. São Paulo: Summus, 1994.

KESTENBERG, J. **Children and parents:** psychoanalitic studies in development. New York: Jason Aronson, 1975.

KURTZ, R.; PRESTERA, H. **O corpo revela.** São Paulo: Summus, 1989.

LABAN, R. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.

_____ **Danza Educativa Moderna.** Barcelona: Paidós, 1984.

_____ **Domínio do Movimento.** São Paulo: summus, 1978.

_____ **The mastery of movement.** Boston: Plays, 1971.

_____ **The language of movement:** a guidebook to choreutics. Boston: Plays, 1976.

LABAN, R.; LAWRENCE, F. C. **Effort:** economy of human movement. London: Macdonald & Evans, 1974.

LAKATOS, E. M. e MARCONI, M. **Fundamentos de Metodologia Científica.** São Paulo: Atlas, 1991.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Philosophy in the flesh:** the embodied mind and its Challenge to western thought. New York: Basic books, 1999.

LANGER, S. K. **Sentimento e Forma.** São Paulo: Perspectiva, 1953.

_____ **Problems of Art.** New York: Sbriberns, 1957

LAUNAY, I. Laban ou a experiência da dança. In: SOTER, S. (Org). **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.

LEAL, P. **As relações entre a respiração e o movimento expressivo no trabalho de Chão da técnica de Martha Graham.** 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

_____ **Respiração e expressividade:** práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Annablume, 2006.

_____ **Dança pelos Sentidos.** Cadernos de Pós -Graduação Instituto de Artes – Unicamp, **Campinas, v.6, n.2, 2002.**

_____ **Uma luz Junguiana à criação artística.** Cadernos de Pós -Graduação Instituto de Artes – Unicamp, **Campinas, v.7, n.1, 2005.**

_____ **Os sentidos de uma dramaturgia em dança contemporânea.** Cadernos de Pós -Graduação Instituto de Artes – Unicamp, **Campinas, v.8, n.1, 2006.**

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo:** antropologia e sociedade. São Paulo: Papirus, 2003.

_____ A Síndrome de Frankeinstein. In: SANT'ANNA, D. **Políticas do Corpo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LISPECTOR, C. **A via crucis do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, L.; NAVAS, C. **Teatro do movimento:** um método para o intérprete criador. Brasília: LGE, 2003.

LOUPPE, L. Corpos Híbridos. In: SOTER, S. (Org.). **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

_____ **Poetique de la danse contemporaine.** Bruxelles: Contredanse: 2004.

LOWEN, A. **Prazer:** Uma abordagem criativa da vida. São Paulo: Summus, 1984.

_____ **Bioenergética.** São Paulo: Summus, 1975.

LUISI, E.; BOGÉA, I. **Kazuo Ohno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MARTIN, J. **The Modern Dance.** New York: Dance Horizons, 1972.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU, 1974.

MAY, R. **A coragem de criar.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____ **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ **A prosa do mundo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MESQUITA, R. M. **Comunicação Não- Verbal:** Atuação Profissional e Percepção da Psicodinâmica do Movimento Expressivo. 1997. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MEHTA, R. **Yoga: a** arte da integração. Brasília: Teosófica, 1995.

MELLÃO, G. Os inventores do teatro brasileiro. **Revista Bravo!,** São Paulo, Ano 11, n. 127, 72 – 81, Março 2008.

MENDONÇA, M. E. **Ginástica Holística:** história e desenvolvimento de um método De cuidados corporais. São Paulo: Summus, 2000.

MILLE, A. de. **Martha:** The Life and Work of Martha Graham. New York: Random House, 1991.

MIRANDA, R. **O movimento expressivo.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

MOMMENSOHN, M.; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do Movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

MONTAGU, A. **Tocar: o** significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988.

MOREIRA, W. **Corpo Pressente.** Campinas: Papirus, 1995.

_____ **Educação Física e Esportes:** Perspectivas para o séc. XXI. Campinas: Papirus, 1992.

MORGAN, C. T. **Introdução à Psicologia.** São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

MOURA, T.; LOPES, F. Questão de cheiro. **Psique Ciência & Vida**, São Paulo, Ano III, n. 26, 56-59, 2008.

NEDDAN, A. Texto e dança: uma dramaturgia do inapreensível. **Dossier Danse e Dramaturgie, Nouvelles de Danse,** Bruxelles, Contredanse, N. 31, 1997. (Tradução do grupo de estudos em dança da PUC – SP).

NORTH, M. **Personality assessment through movement.** Boston: Plays, 1975.

OSSONA, P. **Educação pela Dança.** São Paulo: Summus, 1988.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis, Vozes, 1987.

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

PAXTON, S. Q&A. **Nouvelles de danse,** Bruxelles, Contredanse, n. 38/39, 69-74, 1999.

PESSOA, F. **Ficções do interlúdio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PORTINARI, M. **História da Dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRESTON-DULOP, V. **Dance is a language, isn't it?** London: Laban Centre, 1987.

PROUST, M. **No caminho de Swann.** São Paulo: Globo, 2004.

RENGEL, L. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2000.

_____ Fundamentos para análise do movimento expressivo. In: MOMMENSOHON, M.; PETRELLA, P. **Reflexões sobre Laban, o mestre do Movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

_____ **Cadernos de corpo e dança:** os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV). São Paulo: Annablume, 2006.

RIBEIRO, A. R. (org.). **Guia de abordagens corporais.** São Paulo: Summus, 1997.

RIBEIRO, A. P. **Dança temporariamente contemporânea.** Lisboa: Veja, 1994.

ROBATTO, L. **Dança em Processo: a** Linguagem do Indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROBINSON, J. **Éléments du langage chorégraphique.** Paris: Vigot, 1981.

RODRIGUES, G. **Bailarino Pesquisador Intérprete.** Rio de Janeiro: FUNART, 1997.

SACKS, O. **Vendo vozes:** uma viagem ao mundo dos surdos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

SANT'ANNA, D. B.(Org.). **Políticas do corpo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

_____ Corpo e História. **Cadernos de Subjetividade,** São Paulo, PUC/SP, v.1, n.1, 1993.

_____ **Corpos de passagem:** ensaios sobre a subjetividade Contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTAELLA, L. **Comunicação e pesquisa: projetos** para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker, 2001.

SANTIN, S. **Educação Física:** Uma abordagem filosófica da corporeidade. Ijuí: Unijuí, 1987.

SAVIANI, D. **Educação:** do senso comum à consciência filosófica. São Paulo: Cortez, 1989.

SCARPATO, M. T. (Org.). Dança Educação. **Caderno CEDES,** Campinas, n.53, abril de 2001.

SERRA, M. A. **Empatia:** Um Estudo da Comunicação Não-Verbal Terapeuta Cliente. 1990. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____ **Analysis of Expressive Movement Qualities in the Creative Personality.** 1979. Dissertação de Mestrado- Hahnemann Univ. Philadelphia, Philadelphia, 1979.

_____ **A Versatilidade Coreográfica Expressiva.** São Paulo, 1997. Pesquisa realizada com apoio da Fapesp- Departamento de Artes Corporais, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

SFEZ, L. **A saúde perfeita**, críticas de uma utopia. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

SHERBON, E. **On the Count of One**: Modern Dance Methods. Califórnia: Mayfield Publishing Company, 1975.

SHURR, G.; YOCOM, R. D. **Modern Dance:** Techniques and Teaching. New York, Ronald Press Company, 1949.

SILVA, A. M. **Corpo, ciência e mercado:** reflexões acerca da gestação de um novo arquétipo da felicidade. Campinas: Autores associados/ Editora da UFSC, 2001.

SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente.** Brasília, D.F: Alhambra, 1981.

_____ **Jung: vida e obra.** São Paulo: Paz e terra, 2003.

SMITH-AUTARD, J. M. **Dance Composition.** London: A&C Black, 1996.

SOARES, C. L. (Org.). **Corpo e História.** Campinas: Autores associados, 2001.

_____ Corpo e Educação. **Caderno CEDES,** Campinas, n.48, setembro de 1999.

_____ **Imagens da educação no corpo.** Campinas: Autores associados, 2002.

SOARES, C. E FRAGA, A. Pedagogia dos corpos retos. **Pro-Posições/ Unicamp,** Campinas, v.14, n.2 (41), maio/agosto 2003.

SOTER, S. (Org.). A educação somática e o ensino da dança. In: SOTER. S. (Org.). **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade, 1998.

_____ **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

_____ **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

_____ **Lições de Dança 5.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

SPANGHERO, M. **A dança dos encéfalos acesos.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

STANGOS, N. (Ed.). **Concepts of Modern Art.** London: Thames and Hudson, 1995.

STRASBERG, L. **Strasberg at the actors studio.** New York: Viking Press, 2003.

_____ **Um sonho de paixão.** O desenvolvimento do método. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

STRAZZACAPPA, M. O corpo e suas representações: as técnicas de Educação Somática na preparação do artista cênico. **Cadernos CERU,** São Paulo, CERU/USP, n.12, 2001.

_____ **O corpo em-cena.** 1994. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Departamento de Metodologia do Ensino, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

SÜSKIND, P. **O Perfume:** história de um assassino. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TODD, M. E. **The Thinking Body.** Princeton: Dance Horizons, 1968.

VIANNA, K. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005.

VITIELLO, J. Z. **Dança: memória nos corpos cênicos.** 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

WHITMONT, E. **A busca do símbolo.** São Paulo: Cultrix, 1995.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores associados, 2001.

ZOHAR, D. **O ser quântico.** São Paulo: Best Seller, 1990.

Filmes:

A FESTA de Babbete. CHOCOLATE. Direção: Isak Dinesen (Karen Blixen). Intérpretes: Povel Kern; Birgitte Federspiel; Bodil Kjer; Vibeke Hastrup; Hanne Stensgard e outros. 1988. Dinamarca. 1 filme (111 min.), son. color., 35 mm.

CHOCOLATE. Direção: Lasse Hallström. Intérpretes: Alfred Molina; Carrie Anne-Moss; Johnny Depp; Judi Dench; Juliette Binoche; Lena Olin; Peter Storemare e outros. 2000. 1 filme (122 min.), son. color., 35 mm.

O TEMPERO da vida. Direção: Tassos Boulmetis. Intérpretes: Georges Corraface; Ieroklis Michailidis; Renia Louizidou; Stelios Mainas; Tamer Karadagli e outros. 2003. Grécia. 1 filme (108 min.), son. color., 35 mm.

Dicionários:

BRANCO, M. B.- **Dicionário Português Latino.** Lisboa: Ferreira, 1909.

FERREIRA, A. B. de H.- **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____ **Miniaurélio Século XXI.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREIRE, L.- **Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa.** São Paulo: José Olímpio, 1954.

MACHADO, J. P.- **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.** VII São Paulo: Horizonte, 1967.

SOARES, O. E.- **Dicionário de Filosofia.** V. II Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

TORRINHA, F.- **Dicionário Português Latino.** Portugal: Domingos Barreira, s. d.

Sites:

THE SCHOOL FOR BODY MIND CENTERING. Disponível em: <http://www.bodymindcentering.com> Acesso em: 25 maio. 2008.

CIA DE DANÇA 1 ATO. Disponível em: www.primeiroato.com.br Acesso em 10 jun. 2008.

QUASAR CIA DE DANÇA. Disponível em: www.quasarciadedanca.com.br Acesso em 12 jun. 2008.

BLOG CIA CORPOS NÔMADES. Disponível em : www.ciacorposnomades.blogspot.com Acesso em 10 jun. 2008.

Anexos

Transcrição seletiva de entrevista feita com Lenira Rengel – 07/2007

O que eu tenho feito muito com o Laban é juntar com ciências cognitivas, filosofia, neurociências. /.../ o movimento é um sexto sentido. /.../ Você tem toda razão de falar em olfato e paladar quando fala que a fluência é integração, que fluência é peito, a mãe, o cheiro do leite e vai aprendendo a sugar, a mamar, depois a comer. Tem várias habilidades que você vai conquistando partindo da fluência, depois pro espaço, peso e tempo. Quando você vê esses neurocientistas falando de desenvolvimento aparece um pouco isso mesmo, daria pra gente pensar em Laban, dá pra fazer essa relação com os fatores. Acho que tem tudo a ver essa sua relação, mas tem que tomar cuidado para não separar muito. Dar uma atualizada na Kestenberg, na Mônica (Serra) /.../ Daí ele (Alain Berthoz) vai falar assim, tem os receptores da pele, que aí tem a ver com o tato, mas a gente recebe pela pele, ele chama isso dos órgãos receptores. Ele fala assim, tem a propriocepção, não é uma auto-percepção, ele acontece nos ligamentos, aí ele vai falar de todo sistema vestibular, então ele vai questionando isso de um sentido. /.../ Ele vai colocar isso no movimento. /.../ Ele vai falar que a percepção é uma ação. /.../

O espaço com a visão é super importante, mas o espaço precisa do sistema vestibular, então vai precisar de audição também, porque eles estão funcionando juntos. /.../

Acho que é legal você definir isso de significação porque pra muita gente esse teu trabalho /.../ esses processos que você vai tendo são espécies de significações, nem que elas não tenham um nome, nem que não seja consciente /.../ Eu tomo café vai me mexer com estômago, pra você vai mexer com a coluna, são percepções de certo modo já significadas, é um tipo de significado que ficou pro teu corpo /.../ às vezes a gente não consegue se livrar disso, o que é bonito de entender é que o corpo tem certas coisas inconscientes que mesmo que você queira estar se desligando, elas vêm, porque taí, tá na célula. /.../ Outro tipo de significação. /.../ É um tipo de significação. /.../

Essa memória que você deixa, ela está sendo refeita, ela é hoje. Você se remete lá, mas você traz essa memória para hoje. Ela sempre é refeita. /.../ O tempo real é a tua lembrança do passado, é o que você projeta no futuro. /.../

Ela está sempre lá (a fluência). Por isso ela é a cor mesmo, ela é emoção mesmo. E ela te sempre fluindo. /.../ O fator mais complicado de entenderem /.../

Antes da primeira guerra em 1912 /.../ só quando o Laban em 1912 conheceu a teoria do Jung, o Laban falou fluência é emoção... quando o Laban teve contato com a teoria do Jung é que ele formatou os fatores. /.../ "As tentativas e começos intuitivos do Laban encontraram sua confirmação em Zurich, lá durante os anos da primeira guerra mundial ele encontrou o psicólogo analítico Carl Gustav Jung, que tinha acabado de estabelecer seus próprios métodos em contraste com a psicanálise do Freud" (lendo a referência da Valerie Preston Dunlop). /.../

Eu improviso há muitos anos. /.../ uma coisa que a gente já fazia com a D. Maria desde 77, antes eu já fazia performance /.../ Já antes de ir para a D. Maria já tinha esse conceito de happening, de performance, como uma coisa que acontecia na hora /.../ Eu já tinha essa prática de chegar na hora e improvisar. /.../ Essa coisa de saber trabalhar com o acaso. E fui para a D. Maria e comecei a perceber que a improvisação era para criar, não era para jogar fora. /.../ A improvisação, ela é a própria dança, você pode dançar improvisando e isso eu faço desde os 18 anos. /.../ A improvisação pode ser um fim, você vai ver música, Jam Session, é improvisado, é um espetáculo. Agora essa improvisação ela vira um fim se você tem repertório, se você tem bagagem /.../

Como eu vou explicar para um leigo que a dança você também cria? Laban. Laban no sentido que ele codificou coisas que qualquer corpo faz. /.../

Tendo um repertório de espaço, de diversas qualidades de movimento /.../ uma coisa mais ampla, com mais nuances /.../ a improvisação tem que ter repertório, vocabulário /.../ ela desenvolve a habilidade técnica, não chega a ser uma técnica /.../ só se a gente falar entre aspas técnicas de improvisação /.../ você pode criar um caminho para improvisar, eu criar outro caminho /.../ agora você tem uma técnica de Martha Graham /.../ a técnica é aquela. /.../ A improvisação vai te dar riqueza espacial, vai te fazer viver com o acaso...

Transcrição seletiva de entrevista feita com o Duofel – 12/03/2007

Fernando: Primeiro, é o seguinte, os dois são autodidatas, então todo nosso processo começou já com a criação, procurando como se faz para tocar um instrumento, descobrindo os acordes, e montando a nossa própria estrutura /.../ Essa foi a nossa principal identificação; a criação. Antes de sermos instrumentistas, nós somos compositores. /.../

Luiz: É um certo mistério de como as coisas vêm. A gente não tem conhecimento de como elas vêm. É como receber uma carta, sabe? Ela entra, ela chega, você pega, começa a ler a carta, mas alguém escreveu, mandou, foi ao correio. Teve uma série de coisas antes disso. Eu acho que a música também, ela deve vir de algum lugar. /.../ O primeiro dado importante, você estar aberto, nosso caso a gente realmente escuta ou escutou todo tipo de música /.../ porque todas essas músicas, elas vão mexer em algum lugar do seu corpo, e também tem a questão dos sentidos. A música ela entra, você escuta, você registra, registrou no seu computador auditivo, guardou aquela música, guardou acordes, guardou sonoridades, e quando a gente começa a tocar, essas coisas vêm. /.../ O exercício diário de estar com o instrumento é, na verdade, o poder da criação. /.../ O mais importante é você estar aberto para receber todo tipo de informação.

/.../

A nossa improvisação é diferente da improvisação jazzística, a gente nunca cria um tema para improvisar, a gente vai criando partes das músicas. Às vezes pode ser uma simples linha harmônica e melódica que surja /.../ e aí um vai propondo, o outro vai propondo /.../ é dessa maneira que ela evolui.

/.../

Fernando: /.../ Sempre tem uma estrutura para você improvisar. Tem que ter uma certa estrutura ou uma sugestão /.../

/.../

Luiz: Se eu for escrever isto daqui eu não vou escrever (uma música especifica sobre Manaus que demonstram), cada dia sai de um jeito. /.../ A gente marca umas coisas, de saída e de volta.

Fernando: /.../ de tanto você tocar, aquilo se torna uma coisa, se torna uma estrutura. É normal se fazer 10 compassos, ou 11, ou 9 /.../

Luiz: /.../ É uma coisa que a gente sente. Tá longo, tô cansado /.../ Agora você sabe qual é a medida mesmo? A medida é quando a gente leva para o palco.

/.../ é uma questão de interação você e a platéia /.../ você tem que ter um repertório para isso. /.../

Fernando: Esse CD que nós fizemos foi justamente para mostrar o momento de criação, esse experimenta /.../ para mostrar como é que a gente cria nossas músicas /.../ procurando /.../

Luiz: /.../ é como a gente trabalha, é tocando, buscando afinação, tá lá.

/.../

No processo eletrônico (do CD Experimenta) é o contrário, os DJs propuseram as batidas, sem nada; tum, tum, tum...daí a gente trazia pra cá, ouvia aquilo,criava células, não a música inteira, partes de música pra eles picotarem.

/.../

Fernando: Coisa na música eletrônica que nunca rolou, fazer uma música eletrônica sem bateria, sem nada, feito só com arco de rabeca, violão de 6 /.../ é uma música eletrônica, só que é uma música diferente, não tem nem nome pra colocar /.../

Luiz: Esse é o lado criativo maior. A gente chama de improvisação acho que a partir de alguma coisa /.../ em prefiro falar na criação, a criação é que vem juntando pedaços, juntando coisas, já improvisação já penso diferente, improvisação talvez é uma coisa de e gente se utilizar do nosso conhecimento que a gente tem de harmonia, de melodia, de ritmos e fazer realmente alguma coisa que a gente pode fazer agora /.../ vamos misturando, vamos improvisar. Mas com o objetivo de improvisar simplesmente sem saber o que vai ser.

/.../

Luiz: Quando surge a música, ela sugere alguma coisa, isso parece aquilo. /.../

Fernando: /.../ O que pra você pode se revelar diferente.

/.../

Luiz: Agora no trabalho dos meninos de rua não.

Fernando: Foi sugestivo. /.../ Contar história em cima dos títulos para as pessoas se localizarem. Isso aqui “Pé de moleque”, o moleque pedindo no sinal vermelho. /.../

/.../

Luiz: A música é um negócio muito sério. Ela é capaz de destruir gerações. /.../ A música ruim /.../ a música entrou, você registra. E ela é capaz de te perturbar. /.../ É um negócio sério, é um negócio muito sério. A música que é feita para se fazer dinheiro, ela tem um perfil. A nossa música, a gente descobriu isso muito cedo, nosso negócio não era fazer dinheiro, era fazer música. E uma busca por uma música nova. /.../

/.../

Nós fizemos uma super universidade, que foram três anos com o Hermeto Pascoal, fizemos universidade da música com ele. Com ele a gente viu esse universo criativo /.../ o convívio com o Hermeto pra gente foi uma universidade, que a gente que nunca fez nem uma escola de música teve essa graça. /.../

Fernando: Por sermos autodidatas a gente tinha essa medo /.../ se sentia inferior e ele mostrou exatamente o contrário, é como você escrever uma carta, você sabe falar, você fala, você sabe escrever, você escreve. /.../ E que tudo é possível dentro da música, nada é impossível. Então pra gente foi ótimo, deu a segurança que a gente precisava.

/.../

Luiz: uma coisa mecânica na criação que eu acho que é o cotidiano, que é a disciplina. Isso é fundamental. É igualzinho fazer academia. Você vai lá, você não tem músculo nenhum, você tá todo raquítico, começa a puxar todo dia, se você pára, cansa, perde. Então essa disciplina na criação é super importante. Você abrir o teu espaço e abrir a mente, no caso de quem é um instrumentista, estar com o instrumento. É só assim que você vai entender a coisa.

Transcrição de entrevista feita com Sílvia Geraldi – 03/2008

01. Como você define improvisação a partir da sua vivência criativa.

Na minha vivência artística, a improvisação foi na maior parte das vezes utilizada como procedimento criativo, sendo aplicada em diferentes fases do processo de criação: como estímulo à imaginação e à sensibilidade ("abertura" de canais de percepção); como forma de investigar e/ou potencializar idéias e motivos inspiratórios ligados a alguma temática ou assunto; para levantamento de material (vocabulário de movimentos, principalmente; mas também sonoridades, elementos cênicos etc); e para resolver "problemas" (testar novas soluções cênicas, por exemplo; ou para composição de elementos coreográficos e dramatúrgicos). Algumas vezes (embora com menor freqüência), utilizei também a improvisação durante o momento da performance, como forma de "acontecimento cênico", e não apenas como meio de "processar as informações" que serão organizadas previamente à cena.

Gosto muito da definição do Alwin Nikolais para improvisação. Para ele, a improvisação é, ao mesmo tempo, "coreografia do instante" e "performance do instante". Assim, compor e performar ("interpretar" o que se compõe) são ações intimamente ligadas. Mas sem dúvida a improvisação é, a meu ver, um modo particular de fazer dança, que exige um tipo de preparo e disposição interna diferenciados por parte daquele que a realiza; são habilidades específicas que devem ser desenvolvidas pelo *dançarino-coreógrafo*, como, por exemplo: a capacidade de estar atento ao momento presente (escutar e colocar-se em situação de "jogo"), de julgar aquilo que se está construindo no momento mesmo da sua produção, de realizar escolhas "de significado", isto é, que conduzam a uma lógica de composição/performance capazes de comunicar intenções específicas.

02. Qual a relevância da improvisação nos seus processos criativos? Como você a utiliza? Quais são seus elementos de referência para improvisar?

A improvisação foi adquirindo um papel cada vez mais importante nos meus processos de criação. Creio que sua utilização varia de acordo com a pesquisa que eu estou encaminhando. Não é uma forma fixa.

Por exemplo, no meu espetáculo-solo "Butterfly" (2000), a improvisação foi utilizada do começo ao fim do processo, desde o momento em que entramos no estúdio para criar o espetáculo até o momento da cena, porque acreditamos (o diretor e eu) que ela era um elemento importante na dramaturgia da obra. Então, utilizamos a improvisação para jogar com idéias, situações, vocabulários de movimentos, palavras, músicas, objetos de cena; e também para organização final da obra. Ela era inclusive usada para momentos de aquecimento corporal dos ensaios ou preparo técnico específico (especialmente nos primeiros meses do processo de montagem do espetáculo), antes de iniciarmos a etapa de criação propriamente dita.

Como disse antes, os elementos de referência usados para a criação do espetáculo foram variados: a ópera "Madame Butterfly" foi sem dúvida o principal elemento; porém, utilizamos também obras literárias (em especial, os "Fragmentos de um discurso amoroso" de Roland Barthes); boleros e guarânias, como elemento sonoro que dialogava com a ópera; a palavra falada, tomando como base a poesia de Ana Cristina César que acabou fazendo parte da cena; a seleção de alguns objetos que essa mulher manipulava (alguns acabaram sumindo de cena e transformando-se em gestual ou ações corporais; outros sobreviveram e entraram na cena concretamente). Após uma fase inicial de levantamento, quando algum vocabulário começou a se constituir, a improvisação passou a ser usada para manipular esse repertório em situações ou circunstâncias específicas, determinadas previamente; ou ainda para desdobramento do material em novas possibilidades. No momento posterior, a improvisação entrou como recurso organizativo das partes ou cenas do espetáculo – aí jogávamos com pedaços maiores e mais estruturados. Por fim, a improvisação persistiu durante a execução cênica – as partes ou cenas mantiveram-se fixas, mas dentro de cada cena o vocabulário era organizado no "calor" do momento, sempre a partir de regras específicas que dessem conta de manter em foco a busca expressiva.

Numa criação posterior (2003), parti de um conto Adolfo Bioy Casares – "La invención de Morel" – como assunto ou inspiração para nova montagem. As obras

principais de referência são sempre "motivos" e são usadas livremente, nunca pretendi que fossem traduções, releituras ou mesmo adaptações de uma linguagem a outra (literatura para dança, ópera para dança etc). Tento sempre capturar elementos essenciais, orientadores da criação, que me interessam. É claro que aí entra um ingrediente importante: a minha subjetividade, como eu olho para aquele assunto específico, que perspectivas dele me interessam como artista, mas também como ser humano, isto é, como aquilo se liga de alguma forma às minhas vivências humanas. Então, creio que tem um ingrediente fundamental que articula todos esses materiais que sou eu mesma – minha história, biografia, subjetividade – que dá aquela "assinatura pessoal" à criação, que é o que me interessa.

Lembrei de uma frase bonita do Tarkovski, o cineasta russo, que ficou muito na minha cabeça durante o último processo de criação que eu vivi, que é assim: "*É errado dizer que o artista "procura" o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão"*. É mais ou menos isso que sinto e que vivo durante a criação de uma obra. E como nem sempre isso está "pronto" dentro da gente, a improvisação vem dar aquela força para explorar novas possibilidades de tratar de determinado tema ou assunto, em suas diferentes dimensões.

03. Você considera a improvisação uma técnica? Por que? Explique.

Creio que a improvisação possa ser encarada como técnica ou <u>técnicas</u> (no plural) num certo sentido – técnicas de criação, nesse caso. Mas creio que ela seja mais que um *meio* para alguns artistas; ela é a própria obra se fazendo, ela é a linguagem em produção no tempo-espaço do aqui-agora, ela é um "fim" nesse caso (mesmo que a obra nunca fique pronta e seja diferente a cada vez). Como eu respondi na primeira pergunta: ela pode ser "acontecimento cênico", dança/arte que se inventa durante sua própria feitura. Entretanto, extrapole ou não o simples caráter técnico, a improvisação está sempre relacionada a procedimentos técnicos, a "regras" ou "leis" de construção que são da ordem do fazer técnico. Penso que a formulação dessa definição esteja intimamente relacionada à aplicação que a improvisação terá no processo de cada artista.

Independente disso, do ponto de vista da minha experiência artística, a improvisação "aparece" conforme a obra "pede". Não acredito que exista apenas uma forma de fazer ou criar dança e gosto de ter liberdade para usar ou não procedimentos artísticos conhecidos ou experimentar outros modelos. Então, o proceder vai se definindo durante no processo, não há um "a priori" e é diferente para cada nova experiência criativa.

Transcrição de entrevista feita com Valéria Franco – 04/2008

01. Como você define improvisação a partir da sua vivência criativa.

A improvisação no meu trabalho é uma ferramenta que age como elemento de simbiose das linguagens da dança do teatro e da música, tanto na construção de uma dramaturgia espetacular, quanto no experimento e aperfeiçoamento corporal cênico.

No improviso cênico existe um jogo de percepção e adaptação constante, em que as histórias se constituem (diálogo corpóreo musical cênico) a medida que nascem os elementos surpresas e que estes são resolvidos.

02. Qual a relevância da improvisação nos seus processos criativos? Como você a utiliza? Quais são seus elementos de referência para improvisar?

A improvisação é parte intrínseca do meu fazer artístico. Eu utilizo-a em todos os aspectos do meu trabalho criativo, desde a concepção até a apresentação de um espetáculo. É através dela que se dá toda a pesquisa, e é onde se estabelece o diálogo corpóreo musical cênico.

Utilizo o exercício do improviso não somente como aprimoramento técnico, mas também como constante construção de um repertório de movimento, que não deixa morrer a vivacidade criativa que se faz necessária.

A improvisação não se restringe ao aspecto da criação de um espetáculo, ela é parte integrante do resultado artístico, utilizo- a principalmente como estética e linguagem .

A dramaturgia dos espetáculos que crio nascem dos laboratórios de improviso, onde muitas vezes é estabelecido diálogo entre as linguagens. Os espetáculos são compostos mesclando coreografia e momentos de improviso. As coreografias não são totalmente marcadas, ou seja, sempre dentro do roteiro fica um espaço para o improviso. Esses momentos de improviso são o lugar onde se estabelece um vínculo maior com a platéia.

Os elementos básicos que trabalho além da linguagem corporal própria são:

- Percepção (do público, do espaço cênico, e dos artistas em cena envolvidos),
- Jogo (captar, receber e responder ao jogo que se estabelece em cena (incluindo platéia)

- Elemento surpresa (resposta e diálogo, como lidar com a adversidade).
- Relação músico – música – instrumento – dança (a idéia é que a cena seja construída através do diálogo destes elementos e linguagens . A cena acontece sem que nenhuma linguagem ou elemento se sobreponha ou exerça domínio sobre a outra).

03. Você considera a improvisação uma técnica? Por que? Explique.

- Sim, eu considero a improvisação uma técnica. Utilizo-a para a pesquisa na construção de uma linguagem corporal própria. Neste processo, o fazer é técnico porque exige uma consciência corporal e um aprimoramento do controle muscular para a execução das variadas dinâmicas de movimento, ou seja, não somente domínio total do movimento, mas domínio deste *repertório de movimentos. Quando o improviso vai para a cena, ele continua sendo técnico porém se torna uma linguagem de comunicação .

- quando me refiro a repertório, quero dizer uma combinação infinita de possibilidades de movimentos conscientemente executados.

Outras trocas profissionais e consultas foram feitas contudo não foram aqui transcritas por não terem sido utilizadas diretamente como referência bibliográfica da tese.

Recursos para exploração de movimentos

a) em diferentes partes do corpo, usando o corpo como um todo

O primeiro recurso que utilizo no desenvolvimento de frases de movimento é o que se apresenta espontaneamente com mais freqüência, levar a movimentação experimentada em uma célula coreográfica para novas partes do corpo ou para todo o corpo. Em minha experiência com essa metodologia, percebi que os estímulos olfativos, por sua relação com a respiração, costumam gerar um movimento integrado a todo o corpo, em que os movimentos essenciais de contração e expansão são freqüentes. O contato de elementos gustativos com a língua costuma ser reproduzido isoladamente em outras partes do corpo e em outras possibilidades de contato: do corpo com o chão ou com a parede, com outro corpo, com o próprio corpo. Quando o que se leva em conta como célula coreográfica é a ação de engolir e a sensação de como um alimento entra no corpo, a tendência de exploração volta a ser integrada no corpo todo, mas pode ser desenvolvida perifericamente nos membros também. Um exemplo muito freqüente é a ondulação do corpo a partir do engolir, que pode se desenvolver de forma central a partir da coluna, bem como pode se desenvolver nos braços, por exemplo.

b) com diferentes ações corporais

Este recurso exige, por parte do intérprete criador, o reconhecimento da ação em que se desenvolve sua célula original para a exploração de novas possibilidades com novas ações corporais. É possível agregar uma ação ao que já se desenvolve ou desenvolver a proposta coreográfica em uma ação diferente. Por exemplo, a um movimento de rotação da cabeça, pode se somar um giro do corpo todo, agregando ações corporais. Ou, num outro exemplo, o movimento inicial de contração e expansão, modifica-se para um salto. É importante notar que os recursos se entrecruzam, ou seja, ao modificar uma ação, outras partes do corpo são mais solicitadas, modifica-se a relação com o espaço, as qualidades do movimento se alteram. O reconhecimento do recurso utilizado na exploração como motivador das alterações facilita a consciência do movimento e permite ao intérprete criador a clareza de seu desenvolvimento criativo.

c) em diferentes relacionamentos com o espaço: níveis, planos, direções, cinesfera, solo, duo, grupos.

Este recurso localiza o relacionamento do movimento com o ambiente. Seja com o espaço externo, interno, definindo a cinesfera do movimento; seja com o outro, promovendo um duo, um solo, o contato, seja com deslocamento nas mais variadas dimensões e direções espaciais. Aqui são utilizados os níveis alto, médio e baixo, os planos horizontal, vertical e sagital, e as direções dimensionais- frente, atrás, alto, baixo, esquerda, direita em todas as combinações entre duas (direções diametrais) ou três direções (direções diagonais), por exemplo, alto-direta, baixo-esquerda-frente, num total de vinte e sete direções de orientação espacial (LABAN, 1990).

No reconhecimento do desenvolvimento do movimento em níveis, planos e direções definem-se relacionamentos com o próprio espaço vital, a cinesfera, em diversas amplitudes, bem como as possibilidades solo, duos, trios e grupos.

d) com diferentes qualidades corporais

Neste recurso, promovo a análise das qualidades do movimento apresentado na célula coreográfica e as possibilidades de exploração e investigação seja por semelhança, acentuando as qualidades percebidas; seja por oposição, experimentando o antagonismo extremo em termos qualitativos, seja adicionando novas qualidades e mantendo outras com novas combinações. As qualidades do movimento, definidas por Laban (1978), a partir dos fatores, que são trabalhadas:

- fluência: de livre a controlada
- espaço: de direto a flexível
- peso: de firme a leve
- tempo: de súbito a sustentado

As combinações possíveis a serem trabalhadas:

d) Estados expressivos (combinações das qualidades de dois fatores)
e) Impulsos expressivos (combinações das qualidades de três fatores)
f) Impulsos de ação ou Ações básicas do movimento (combinações entre os fatores, excluindo a fluência) (FERNANDES, 2002).

e) Complementação

A complementação pressupõe uma continuidade do processo coreográfico no mesmo sentido, como o nome já diz, um trabalho complementar em termos argumentativos. O exercício coreográfico desta variação é somar elementos a uma dinâmica específica e definida, adicionando elementos que possam acrescentar informações coreográficas de um mesmo teor, aprofundando a argumentação criativa estabelecida. A complementação facilita o processo de reconhecimento temático do movimento por parte do público, ampliando a informação coreográfica pela afirmação, pela adição, pela concordância, pela semelhança, pela complementaridade.

f) Antagonismo

O antagonismo é um processo praticamente inverso ao da complementação. Neste caso a variação coreográfica se constrói pelo contraste, pela oposição. A argumentação coreográfica apresentada ganha força e expressividade através de uma contraposição que traz elementos opostos em termos coreográficos. O antagonismo pode gerar uma estrutura AB, ou seja, um primeiro momento em uma dinâmica específica seguido de um segundo momento que se contrapõe ao primeiro. Esta estrutura argumentativa pode ser finalizada com uma retomada do primeiro argumento caracterizando uma estrutura ABA; pode somar os argumentos, caracterizando uma estrutura ABA+B; bem como pode gerar uma terceira e conclusiva argumentação, caracterizando uma estrutura ABC. O antagonismo é um importante elemento na constituição da dinâmica de um espetáculo, por gerar o conflito, a oposição, pode se desenvolver em clímax coreográfico. No processo de construção de uma coreografia, como sugere Humphrey (1959) em sua clássica obra “The art of making dances”, devemos sempre fugir da monotonia, buscando contrastes. O antagonismo pode auxiliar muito, neste sentido.

Interpretação criativa pelos sentidos

O desenvolvimento corporal desta possibilidade metodológica segue a dinâmica 'usual' de uma aula de dança - chão, centro, diagonal-, com a integração da improvisação e da composição em sua estrutura. Esta proposta surgiu com o objetivo de integrar o desenvolvimento técnico à criação artística, utilizando a improvisação como estrutura de investigação técnica e como sustentação e fundamento para o desenvolvimento criativo. A dinâmica prática apresentada a seguir é mais linear do que a aplicação real da metodologia. A divisão e a seqüência das práticas, da maneira como são apresentadas, visam facilitar a compreensão, mas não ocorrem de forma apartada. As partes vão sendo integradas, tem ênfases diferenciadas de acordo com o desenvolvimento de cada dia. A apresentação de uma metodologia visa ampliar as discussões sobre a poética da dança e também contribuir às buscas de profissionais da área, mas toda e qualquer metodologia é um referencial vivo e flexível, se constrói no presente e no encontro de cada indivíduo consigo e com a coletividade em que se aplica.

A prática é ancorada, gradativamente, pelos sentidos. E aqui, mais uma vez, ressaltamos que os sentidos foram sendo associados a determinadas partes e numa determinada ordem que foi mais pertinente aos objetivos previstos. Contudo, outros caminhos são possíveis, bem como a utilização de vários sentidos ao mesmo tempo, ampliando as possibilidades interpretativas e criativas. Neste caso, a intenção foi começar aos poucos, de dentro para fora. Iniciando o conhecimento a partir de dentro do corpo, a partir dos sentidos do olfato e do paladar. Levando esse conhecimento para fora, para o mundo, para a relação do corpo com o espaço, utilizando a visão. Permitindo a observação, o encontro e o contato com o outro através do tato. E, finalmente, criando uma dinâmica com o tempo, a partir das referências sonoras.

Trabalho de chão: olfato e paladar

A dança moderna descobriu e afirmou a utilização do chão no trabalho corporal. Em oposição a um trabalho idealizado e etéreo, com a utilização das pontas no balé clássico romântico, a dança moderna valoriza o contato com a terra, com o humano e

visceral. Na dança contemporânea podemos verificar, ainda, uma larga utilização do chão, principalmente no que se refere à possibilidade de conscientização corporal e também no desenvolvimento fluido de movimentações em diversos apoios, rolamentos, suspensões, entre outros movimentos. Nesta proposta metodológica ressalto a importância do chão, seja como ponto inicial de contato consigo, desenvolvimento da consciência corporal, seja como possibilidade mais ampla de apoios do corpo, facilitando desenvolvimentos investigativos. O trabalho corporal começa pelo chão.

> Essa é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo.
>
> Só dessa forma surge a oposição, a resistência que vai abrindo espaço entre os ossos, seguindo sua direção nas articulações. À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida em que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior (VIANNA, 2005, p. 93-94).

Inicio o trabalho com a valorização da consciência corporal através da percepção do próprio corpo; suas partes, o contato com o chão, a percepção das estruturas - líquidos, vísceras, ar, ossos, músculos e pele-, o espaço interno e externo. Desenvolvo pequenos exercícios de alongamento e alinhamento, e então, inicio o trabalho investigativo dos movimentos a partir dos sentidos do olfato e do paladar. A dinâmica acontece não necessariamente nessa ordem, muito menos de maneira fragmentada. Não existe alongamento sem alinhamento, os exercícios estão integrados. Da mesma forma, a própria dinâmica investigativa do movimento a partir do olfato ou do paladar pode gerar os alongamentos, alinhamentos e percepções necessárias ao desenvolvimento da consciência corporal. O que acontece, por vezes, é uma ênfase consciente em determinado objetivo em um ou outro momento.

Estrutura e investigação

A dinâmica do trabalho de chão acontece numa integração entre estrutura e investigação , ou seja, a experimentação dos sentidos do olfato e do paladar gera uma estrutura a ser estudada e desenvolvida. Num novo momento, um tema de movimento estruturado gera novas investigações por meio dos sentidos. A investigação sensorial traz uma necessidade de domínio técnico de uma estrutura, bem como uma estrutura técnica ancora, dá condições e base de sustentação para que uma investigação mais aprofundada possa acontecer. Nos referimos à estrutura para ressaltar um padrão de movimento a ser aprendido e desenvolvido. A investigação enfatiza a pesquisa individualizada dos movimentos a partir dos sentidos. O fluxo entre uma possibilidade e outra é contínuo e permite diversas variações.

Investigação

Dou início à investigação pelo aprofundamento da respiração conscientemente e pela percepção olfativa de um elemento. A entrada e saída do ar com este cheiro específico geram um primeiro movimento decorrente da maneira de respirar o perfume do elemento em questão. Esta modificação da respiração causada pelo cheiro do elemento é o estímulo inicial para a investigação de possibilidades de movimento provocadas por esta percepção. Pelo envolvimento do sentido do olfato e pela estrutura orgânica da respiração são recorrentes movimentos como expansão e contração, dilatação e aproximação, sustentação e soltura, projeção e recolhimento. Os aromas mais agradáveis resultam em movimentações curvilíneas, arredondadas e espiraladas, além de balanços e movimentações pendulares. Costumam apresentar grande projeção e entrega. Os cheiros desagradáveis provocam a fragmentação e constrição dos movimentos, contração da musculatura, expulsão, recolhimento e pausa do movimento.

Após a exploração dos movimentos gerados pelo cheiro, acrescento a informação gustativa do elemento em questão. O paladar, pela percepção tátil da língua, agrega diferentes tonicidades ao movimento induzidas por esta percepção. Muito comumente aparecem movimentos de contato do corpo consigo e com o chão, reproduzindo a sensação tátil entre a língua e o elemento trabalhado. De aspereza, de maciez, de dureza etc. Aparecem ações como esfregar, tocar, acarinhar, chacoalhar. O gosto

em si provoca movimentos semelhantes em relação ao olfato no que concernem sabores agradáveis ou desagradáveis. Contudo, os movimentos mais internos e os próximos ao corpo são mais enfáticos principalmente na região do centro de gravidade e na região do rosto e pescoço. Olfato e paladar resgatam movimentações extremamente internalizadas, que se desenvolvem de dentro para fora. O olfato, através da respiração, pode projetar e expandir o movimento pelo volume de ar. O paladar parece entranhar a sensação no corpo, preenchendo, integrando, tencionando.

Temas de estrutura

Ao trabalho investigativo do movimento a partir do olfato e do paladar no chão somo um trabalho técnico de chão, que denomino estrutura. Esta estrutura objetiva não apenas o desenvolvimento técnico de conteúdos específicos de um trabalho de chão em dança contemporânea, mas também alicerçar e desenvolver tecnicamente o conteúdo investigado tendo os sentidos do olfato e do paladar como estímulo. Desta forma, estrutura e investigação, técnica e improvisação, interpretação e criação alimentam-se mutuamente. A investigação gera a pesquisa da estrutura, o conhecimento técnico gera as possibilidades criativas. Para o trabalho de chão consideramos algumas ações de movimento como temas básicos para definição de estruturas. Estes temas foram sendo definidos pela exploração de elementos através do olfato e do paladar, bem como por elementos técnicos encontrados no trabalho de chão da dança moderna e contemporânea: contração e expansão, enrolamento e espirais da coluna, balanços, soltura e sustentação, projeção do movimento, deslizamento, apoio e rolamentos. Estes temas podem ser colocados no trabalho como uma seqüência fixa a ser memorizada, compreendida e repetida e, a partir do domínio técnico da mesma pode-se iniciar a investigação. A investigação, da mesma forma pode sugerir um tema como balanço, por exemplo, e este ser desenvolvido em uma estrutura.

Cinesfera reduzida: visão

Denomino como cinesfera reduzida o trabalho comumente chamado de centro em uma prática de dança. Prefiro esta denominação por compreender este trabalho como um intermediário entre uma preparação mais internalizada, cheia de apoios facilitadores da consciência corporal, no chão; e o trabalho mais expansivo no espaço com deslocamentos.

O trabalho de cinesfera reduzida atua no alcance do corpo a partir de seu centro e através de seus membros para todos os lados e para todos os níveis, sem deslocamentos ou projeções maiores. Neste momento o intérprete criador, que compreendeu e se conscientizou de seu corpo e suas estruturas de dentro para fora, começa a compreender este corpo em relação ao mundo, portanto, em relação ao espaço, e, primeiramente, a partir do próprio espaço vital, ou seja, sua cinesfera. No desenvolvimento humano, é através da focalização de forma mais ou menos direta que se inicia o relacionamento com o espaço circundante. E esta focalização acontece através da visão. Por isso, neste momento da prática da interpretação criativa, enfatizo a visão como sentido sensibilizador entre investigação e estrutura.

Investigação

A investigação a partir da visão pode ter um elemento como estímulo – um objeto, uma imagem fotográfica, uma pintura, uma pessoa-, ou pode ter simplesmente o próprio espaço como imagem estímulo. Através da focalização de uma parte do estúdio como uma grande parede branca, por exemplo, o intérprete pode desenvolver movimentos ampliados, buscando os limites de sua cinesfera no plano vertical. A interpretação de uma imagem é absolutamente subjetiva, mas como nos sentidos do olfato e do paladar, podemos observar algumas tendências. A mais recorrente na visão é a imitação da forma focalizada. Assim, quando focaliza o encontro da parede com o chão, o intérprete tende a reproduzir a dobra sugerida em seu corpo. Para uma imagem ampla, a recorrência do intérprete é ampliar seu espaço corporal. Ao visualizar curvas, o corpo busca o curvilíneo em suas possibilidades motoras. E ainda que não seja solicitado aos intérpretes se olharem, pouco a pouco os movimentos se repetem, um começa a imitar o movimento do outro. A mimese imagética é instintiva, mas nem sempre consciente. Trazer à consciência a imagem do outro é mais uma possibilidade de investigação do movimento a partir da visão.

Temas de estrutura

O trabalho de chão a partir do olfato e do paladar valoriza mais o centro do corpo, a coluna, a pelve, a cabeça, com pequenas projeções dos movimentos a partir desse centro e da respiração. Ampliando esta possibilidade, em cinesfera reduzida, a partir da estruturação do interno e central acontecem as projeções através dos membros e para fora.

Como uma somatória. De dentro projeto para fora, da projeção trago o movimento novamente para o centro. As estruturas temáticas mais recorrentes neste sentido são a extensão e o flexionamento, o enrolar e desenrolar, o rotacionar e o espiralar, o desenvolver, o lançar, o equilibrar e desequilibrar, o elevar-se.

Além destas ações como estruturas temáticas, utilizo a ossatura do corpo como ponto de partida para a percepção das direções no espaço em todos os níveis. A estrutura temática valoriza as ações selecionadas em conjunto a uma exploração espacial a partir da sensação direcional dos ossos do corpo. Mais uma vez, estrutura e investigação se complementam. A investigação pode, por meio de uma imagem visual, suscitar uma ação, uma direção. Estes elementos podem servir de base para o desenvolvimento de uma estrutura. Da mesma maneira, uma estrutura já elaborada pode incentivar investigações a partir de determinadas ações e direções ósseas, a partir de sensações visuais.

Cinesfera ampliada:audição

Denomino cinesfera ampliada o trabalho mais conhecido em dança como diagonal. Como o próprio nome indica, neste momento, o movimento, que foi sendo construído a partir de dentro do corpo e tomando proporções um pouco maiores em cinesfera reduzida, encontra o ápice do desenvolvimento espacial com deslocamentos contextualizados no tempo e no espaço.

Em cinesfera reduzida, valorizo a percepção espacial a partir do próprio corpo. Em cinesfera ampliada, valorizo a percepção do espaço externo e do relacionamento com o ambiente e com o outro, numa dimensão de tempo.

Investigação

A investigação neste momento é estimulada pela audição. Ao perceber estímulos sonoros diversos como ruídos, vozes, percussão, música, o intérprete vai construindo sua relação com o espaço através do tempo. Por exemplo, um som muito agudo e curto como de um apito, repetido várias vezes, pode estimular o intérprete a investigar o espaço por meio de saltitos em tempo rápido. Um longo som grave pode direcionar o intérprete a um rolamento de duração alongada pelo chão. O som permite uma decisão do movimento em relação ao espaço. A percepção provocará a dinâmica entre uma decisão em

relação ao tempo: súbita, de duração alongada, breve, lenta, acelerada, de velocidade moderada etc.

Temas de estrutura

Os deslocamentos espaciais em tempos diversificados são a temática mais recorrente na estrutura da cinesfera ampliada. Em termos de ações corporais utilizo caminhadas, rolamentos, quedas e recuperações, giros, espirais e saltos. A compreensão de variações de tempo também integra a estrutura não apenas na diferenciação entre lento e rápido, acelerando e desacelerando, mas também na compreensão de ritmos variados como binário, ternário, quaternário, pulso, ritmo constante e variável. O ritmo se faz presente desde o início da prática e tem na respiração e na pulsação poderosas referências internas de percepção e conscientização rítmica. Contudo, a dimensão mais externalizada entre espaço e tempo é mais valorizada no último momento da prática em um desenvolvimento progressivo: consciência de si, do próprio corpo e seu espaço vital, conhecimento espacial a partir do corpo e suas possibilidades direcionais e dimensionais, desenvolvimento do movimento no espaço e no tempo.

Tato: um sentido integrador

A percepção tátil pode ser utilizada em qualquer momento da aula e, por isto, considero o tato um sentido integrador. O tato permite e incentiva o relacionamento. Pode ser utilizado de forma mais intimista, no início do trabalho de chão, através de massagens ou pequenos contatos que favorecem a percepção de si através do outro. Pode favorecer o desenvolvimento de algumas investigações relacionadas ao paladar, somando à percepção do sabor, a percepção e utilização das qualidades do contato de algum elemento com a língua: a aspereza, a rugosidade, a maciez, o volume, a dureza, a flexibilidade. Algumas ações da estrutura do chão podem ser investigadas pelas qualidades táteis da língua transferidas ao toque com o outro em ações como acariciar, pressionar, encostar, esfregar, deslizar...

Em cinesfera reduzida o contato pode favorecer explorações do espaço próprio e do outro, do espaço coletivo. A sensação da pele, dos músculos e dos ossos do corpo do

outro pode facilitar a percepção do corpo como um volume no espaço, dando dimensões às direções espaciais.

Em cinesfera ampliada o tato abre os caminhos para o relacionamento e o contato em variações com deslocamento espacial, trazendo a referência da textura, da tensão muscular no tempo trabalhado pela audição. O tempo do contato, o tempo sem contato, as várias possibilidades solo e coletivas.

Tabela 6 - Estrutura e investigação.

	Investigação	**Temas de estrutura**
Trabalho de chão	Olfato e paladar (tato)	contração e expansão, enrolamento e espirais da coluna, balanços, soltura e sustentação, projeção do movimento, deslizamento, apoio e rolamentos
Cinesfera reduzida	Visão (tato)	extensão e flexionamento, enrolar e desenrolar, rotacionar e espiralar, desenvolver, lançar, equilibrar e desequilibrar, elevar-se
Cinesfera ampliada	Audição (tato)	deslocamentos, caminhadas, rolamentos, quedas e recuperações, giros, espirais e saltos

Descrição dos processos criativos:

Amargo Perfume

O primeiro processo criativo que desenvolvi para esta pesquisa durante meu doutoramento foi *Amargo Perfume,* e teve como estímulo inicial o cheiro e o gosto do café. No início, focalizar essas sensações foi bastante difícil, primeiramente porque os sentidos dependem um do outro e acontecem integrados e, em segundo lugar, porque somos um pouco presos ao excesso de valorização da imagem em nossa sociedade. Não vejo um problema em trabalhar com a visão, mas nesta pesquisa busquei enfatizar o olfato e o paladar que permitem uma investigação de linguagem da sutileza das nuances de fluência no corpo.

Iniciei o processo degustando café em alguns lugares fora do laboratório de pesquisa; em cafés, restaurantes e bares. Desta forma, a imagem dos ambientes se ressaltou em minha movimentação e até as denominações das células coreográficas foram influenciadas pela imagem. Outros sentidos também apareceram, nas referências táteis, auditivas. Por exemplo, por meio da imagem de círculos feitos pela xícara de café no jornal, comecei a experimentar movimentos circulares. Ao sugar o café quente com cuidado, desenvolvi uma dinâmica respiratória padrão para improvisações. A imagem dos círculos é uma referência visual. Da mesma maneira, a informação tátil de pegar a xícara e cruzar as pernas, limpar a boca com o guardanapo foram informações bastante marcantes num primeiro momento. As percepções do cheiro e do gosto vêm integradas às percepções visuais, ao som da xícara, da colher, ao toque quente ou frio, ao formato da xícara e da cadeira. O processo é inteiro. Comecei usando aquilo que me era mais intenso e fui, aos poucos, voltando a ênfase àquilo que é meu motivo primeiro: o olfato e o paladar.

Hoje, ao final de algumas criações feitas a partir deste método que venho desenvolvendo, percebo que este solo tem no olfato seu primeiro e maior estímulo. E este fato me levou a desenvolver um segundo processo criativo valorizando o paladar. Mais uma vez, ressalto a integração destes sentidos. Não há gosto sem cheiro, são percepções extremamente integradas. Sem o cheiro somos incapazes de reconhecer o sabor de alguns

alimentos. No entanto, o movimento provocado pelo ar resulta bem diferenciado em relação ao gosto, que se aproxima de percepções táteis. Com essa compreensão o segundo processo criativo valorizou a percepção tátil do paladar e o contato ganhou importância.

Amargo Perfume teve início no desenvolvimento de algumas células de movimento, pequenas estruturas motivadas pelo estímulo inicial. Na exploração destas células o elemento da repetição e da construção circular de motivos coreográficos foi sendo sedimentada. A repetição circular pressupõe que as frases de movimento desenvolvidas a partir das células iniciais não terminam, mas voltam ao início. Associei este movimento ao cheirar algo agradável. Inspiramos longamente aquele perfume e soltamos o ar prazerosamente, várias e várias vezes de forma cíclica. Estas frases desenvolvidas formaram uma primeira estrutura coreográfica – A.

Estrutura A

Nesta estrutura desenvolvi cinco frases coreográficas básicas, que foram trabalhadas em sua sutileza qualitativa. A repetição transforma a forma através de variações sutis das qualidades. Existe uma variação entre o controle e a entrega na estrutura das frases de movimento, entre estas, e, até mesmo em relação à obra como um todo. Se pensarmos em qualidade de movimento esta dinâmica varia entre fluência controlada e livre em combinações variadas com peso leve, sustentação e aceleração do tempo, entre outras.

Primeiramente, a estrutura qualitativa é desenvolvida, é descoberta como uma conseqüência da célula inicial de cada frase de movimento. A necessidade de espaço dessas qualidades vai desenhando a relação da dinâmica com a estrutura no espaço enfatizando as linhas retas nos momentos de controle e precisão dos movimentos e deixando as curvas descreverem a entrega e a sensação de prazer.

Descrevo abaixo um pouco do conteúdo significativo das frases de movimento para facilitar esta percepção. Contudo, é importante destacar que o conteúdo significativo é o último a se revelar neste processo. Tudo se inicia pela percepção concreta do cheiro e da materialidade qualitativa dos movimentos resultantes deste estímulo inicial. A configuração das frases de movimento evolui e com a melhor estruturação coreográfica nascem os

conteúdos significativos. Polissêmicos, estes significados são apresentados aqui para facilitar a compreensão da construção criativa.

Tagarelar com as mãos

Algo que se quer dizer, mas que é impossível. O gesto com as mãos mostra a tentativa do dizer, e acima de tudo o prazer do dizer, de uma boa conversa no momento de um bom café. Um gesto que revela o prazer do encontro ao tomar café. O segundo gesto que se inicia com a mão, passando para o quadril, evoca um olhar mais direto, feminilidade, uma paquera, um curtir-se. Uma lambida do pé no chão convida o espectador a chegar mais perto e o tagarelar mais retilíneo e direto, próximo ao chão traz uma sensação de respeito e entrega ao outro. Um braço que enrosca na cintura traz de volta essa expansão social para si. Recolhe a expansão como num incômodo, um controle, mas bem estar consigo. O braço esquerdo à frente em linha reta dá o limite da aproximação, breca, silencia.

Limpar a boca

Esta frase revela um despudor maior, uma entrega menos contida que a anterior. Une-se a uma sensação de cansaço e a preguiça gostosa do não fazer, do deixar-se estar. As lambidas do pé no chão revelam um certo deboche e um jogo de sedução. As linhas retas dão lugar, gradativamente, às curvas. O toque do corpo consigo, evidencia a pele e revela um caráter sedutor ao movimento.

Cansaço gostoso

A sensação de entregar-se ao cansaço evolui revelando a feminilidade da entrega ao chão. Cíclica, esta entrega com quedas e recuperações traz uma sensação de alegria e dinâmica. O trabalho de apoios com o chão é enfatizado resgatando certo conflito com as variações rítmicas. A repetição é trabalhada com a somatória gradativa dos movimentos, que vão sendo repetidos com acréscimos. A repetição transforma por meio da acumulação coreográfica.

Cheiro do café

Sensação de continuidade e prazer como se o cheiro do café fosse um carinho na coluna. Tomar café é um momento espaço/tempo na vida. Um descanso, uma pausa, onde o espaço/tempo se expande, fica em suspenso. As pessoas, assim, se encontram, se ouvem, se relacionam. O movimento circular aparece na cabeça evoluindo para a pelve, continuando em movimentos de ‘ s’ pela coluna e espirais do corpo no espaço.

Estrutura espacial

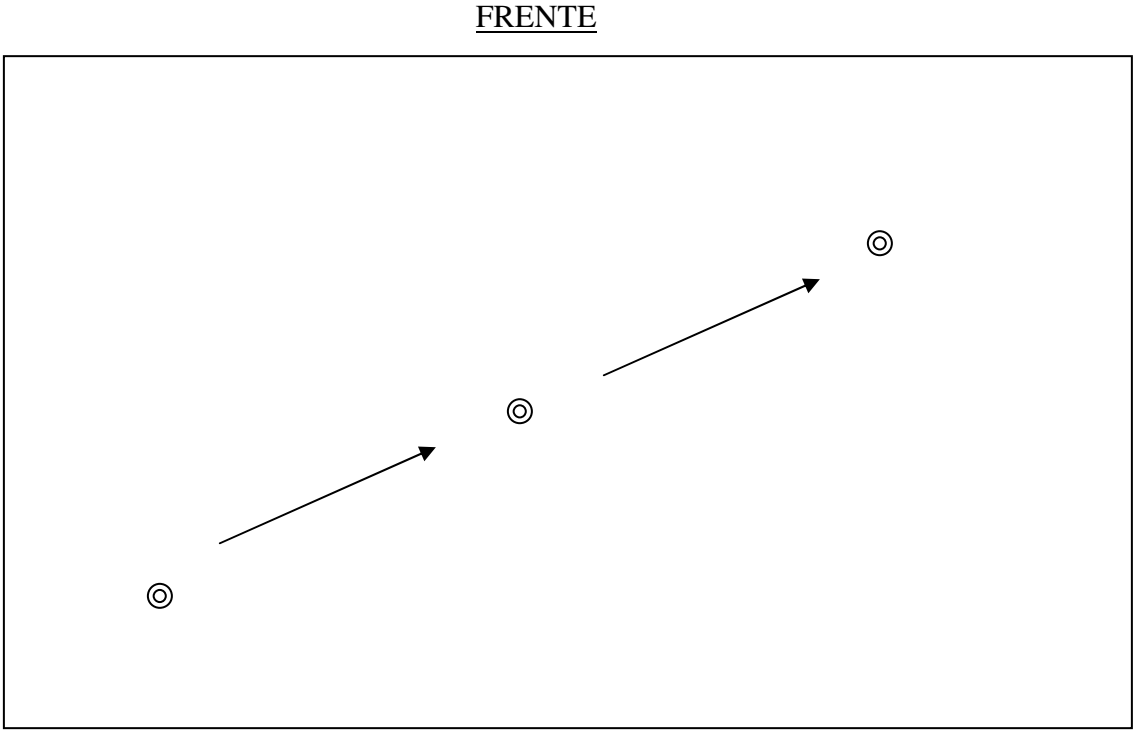


Figura 2 – Fluxograma 1 - *Amargo Perfume*, estrutura A.

A estrutura espacial desenvolvida aparece como conseqüência das dinâmicas qualitativas trabalhadas. A primeira frase de movimentos é apresentada quase como uma introdução usando o alinhamento diagonal com o desenvolvimento dos movimentos em cinesfera mais contida nos pontos demarcados.

FRENTE

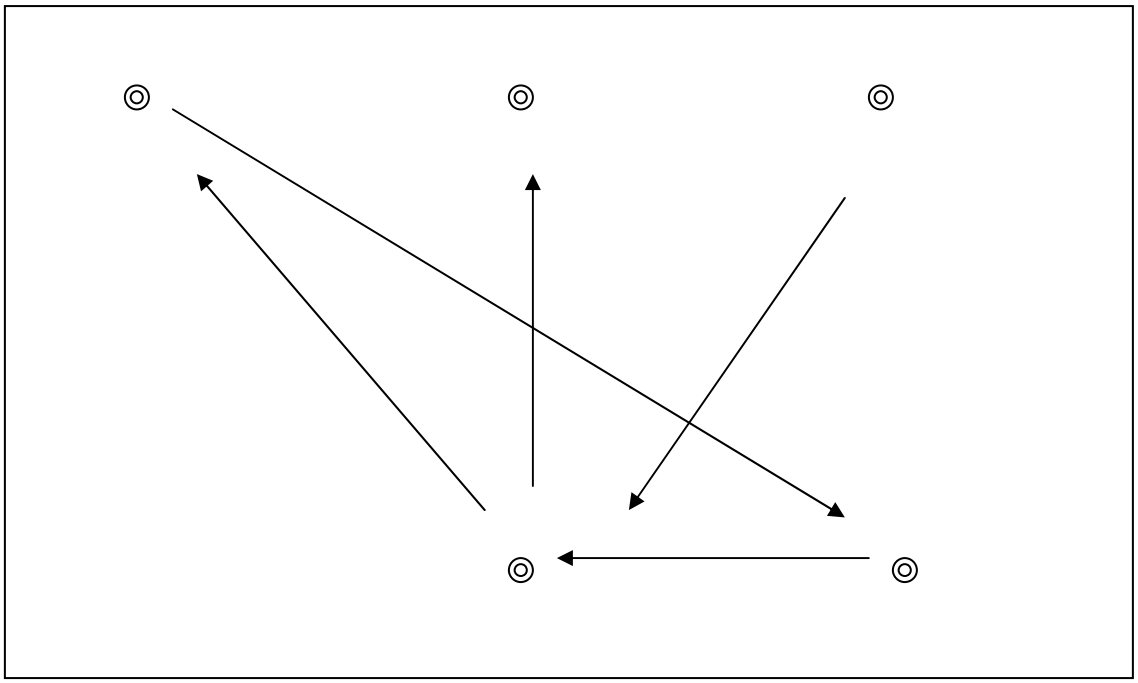


Figura 3 – Fluxograma 2 – *Amargo Perfume*, estrutura A.

Em seguida uma dinâmica em várias direções evoca, ainda de forma introdutória, uma primeira célula de movimentos em improvisação.

FRENTE

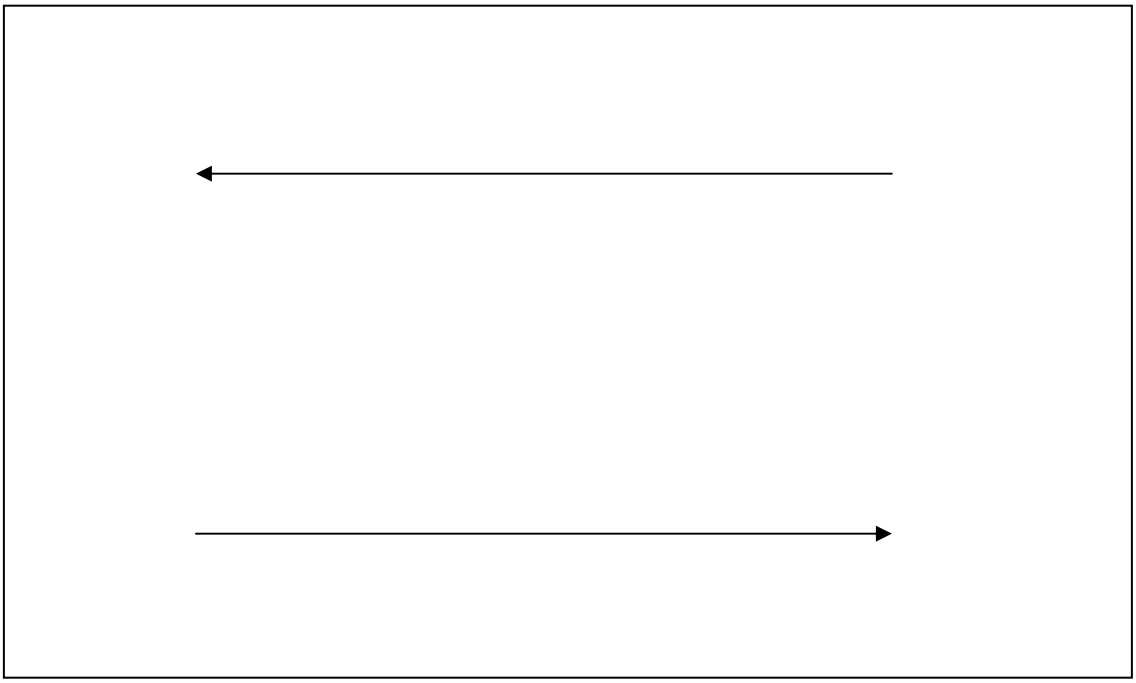


Figura 4 – Fluxograma 3 – *Amargo Perfume*, estrutura A.

Finalmente, a primeira parte da estrutura A é desenvolvida com duas frases de movimento e a seqüência de repetições e transformações qualitativas, valorizando no deslocamento geral duas retas horizontais paralelas, numa sensação que se inicia pela quebra do movimento controlado e evolui para a continuidade evocada pelas curvas descritas pelo corpo num deslocamento horizontal e espelhado.

FRENTE

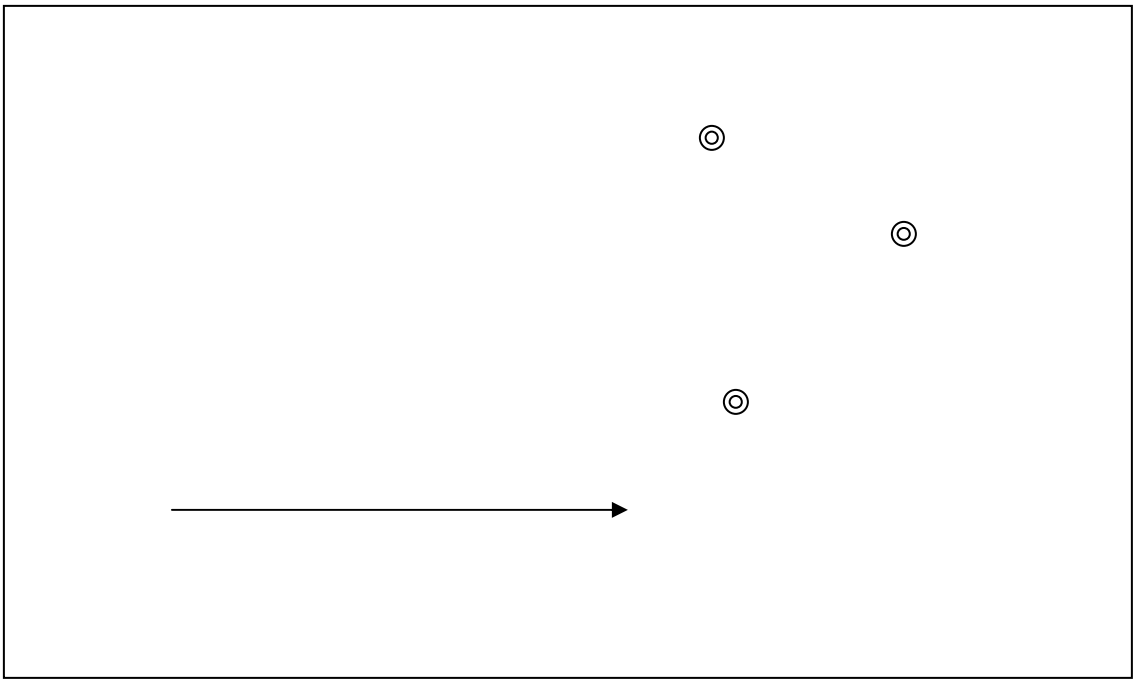


Figura 5 – Fluxograma 4 – *Amargo Perfume*, estrutura A.

A segunda parte da estrutura A se inicia após um breve silêncio da música e uma entrada no fundo do palco. A variação se constrói mais enfaticamente do lado esquerdo do palco, evocando o circular e espiralado.

A estrutura espacial em conseqüência às dinâmicas qualitativas evocadas pela percepção olfativa reafirmam a dinâmica entre entrega, soltura e controle. Entre fluência mais controlada e livre. Na estrutura espacial o controle evoca as linhas retas e mais o nível alto, o que num crescendo de liberdade da fluência, gradativamente, vai trazendo as curvas, os círculos, as espirais e a presença maior do nível baixo.

Após um período experimentando esta primeira estrutura surgiu uma contraposição, cujo estímulo básico foi a degustação do café frio, formando uma segunda estrutura – B.

Estrutura B

Aqui também quatro frases coreográficas básicas fundamentam uma estrutura de repetição cíclica, mas a qualidade dos movimentos é contrastante à primeira estrutura coreográfica – A: aparecem graus variados de controle da fluência, peso firme e aceleração e desaceleração do tempo. O espaço, em conseqüência à dinâmica qualitativa, evidencia a reta e a concentração espacial nos momentos de controle e fluxogramas curvilíneos nos momentos caóticos. Neste segundo momento, a significação evidencia a espera, a solidão, a melancolia. Um encontro esperado, que não acontece. O desespero. O amadurecimento. O controle da fluência em nuances variadas é predominante em uma combinação com peso firme e variação de aceleração do tempo e desaceleração ao final da cena. A poética esclarece a estrutura. E algumas associações significativas facilitam a descrição do processo criativo:

A espera

A cena se inicia com a colocação de quatro xícaras no palco. Inicio a sensação de espera ao colocar um vestido sobreposto ao que estou e sentar em uma cadeira. A movimentação na cadeira inquieta-se gradativamente. A dinâmica repetitiva se transforma com a aceleração do tempo. O desespero e o sufoco evidenciam-se na respiração ofegante e presa no peito e nos ombros e seu auge acontece com o repentino levantar da cadeira.

Pequenos passos curvilíneos

Ao sair da cadeira o desespero da ausência cresce com uma dinâmica acelerada em um caminhar confuso em linhas circulares. Uma movimentação em percurso caótico e desorientado. A evidência está no caminho circular perfazendo todo o espaço e na movimentação acelerada com algumas pausas bruscas e retomadas do caminhar curvilíneo. O caminhar se constitui de passos pequenos e acelerados. O espaço de deslocamento vai se reduzindo, pouco a pouco, para uma linha reta. Continua se reduzindo até focalizar num ponto do espaço. O auge do conflito se desenvolve a partir de uma queda ao chão.

Luta e desespero

O debater-se, em saltos e alterações de apoios sobre o chão, marca o clímax conflituoso da estrutura B da coreografia. Desenvolve-se em progressões de repetições e na transformação desta repetição em uma pequena estrutura em improvisação a partir da temática da cena.

Aceitação

O desfecho se dá na aceitação da ausência através da maturidade. As xícaras são recolocadas frente ao público, testemunha da ausência vivida. O movimento gradativamente desacelera, volta à posição sentada de espera na cadeira, mas dessa vez evocando uma melancólica aceitação com dinâmica sustentada e leve.

Estrutura espacial

FRENTE

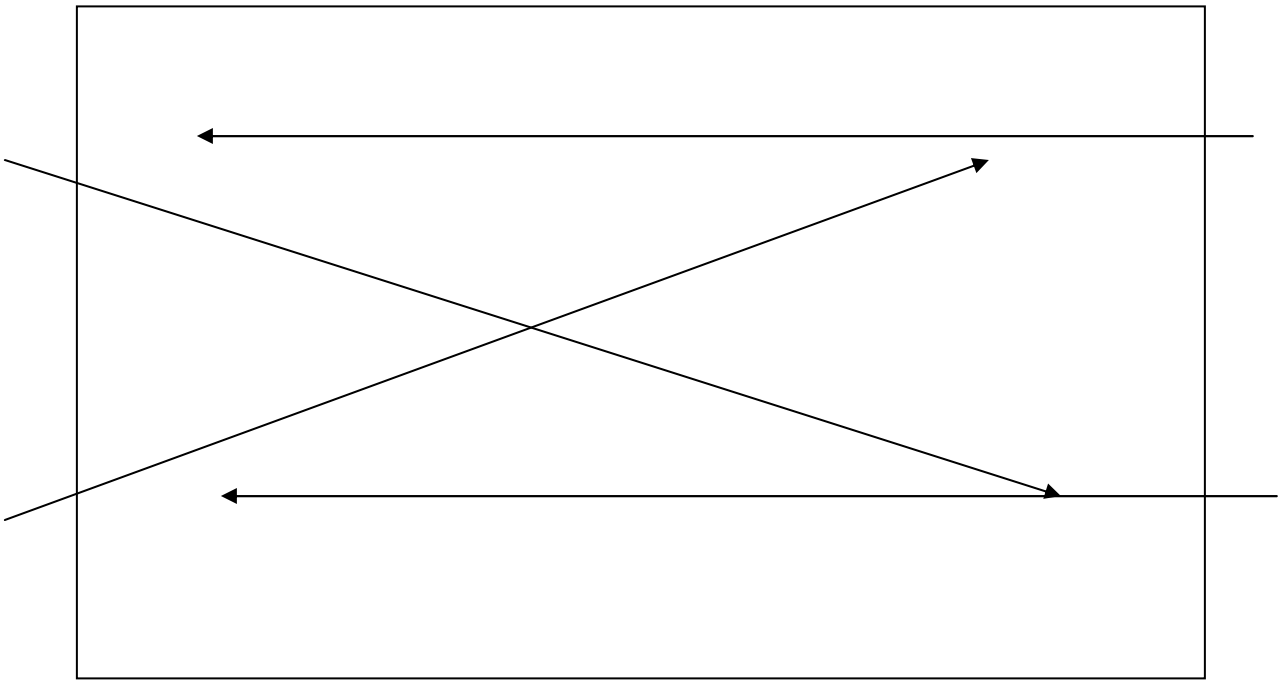


Figura 6 – Fluxograma 1 – *Amargo Perfume*, estrutura B.

A estrutura B se inicia com a colocação das xícaras num formato retangular, uma a uma, por meio de entradas e saídas do palco pelas coxias laterais.

FRENTE

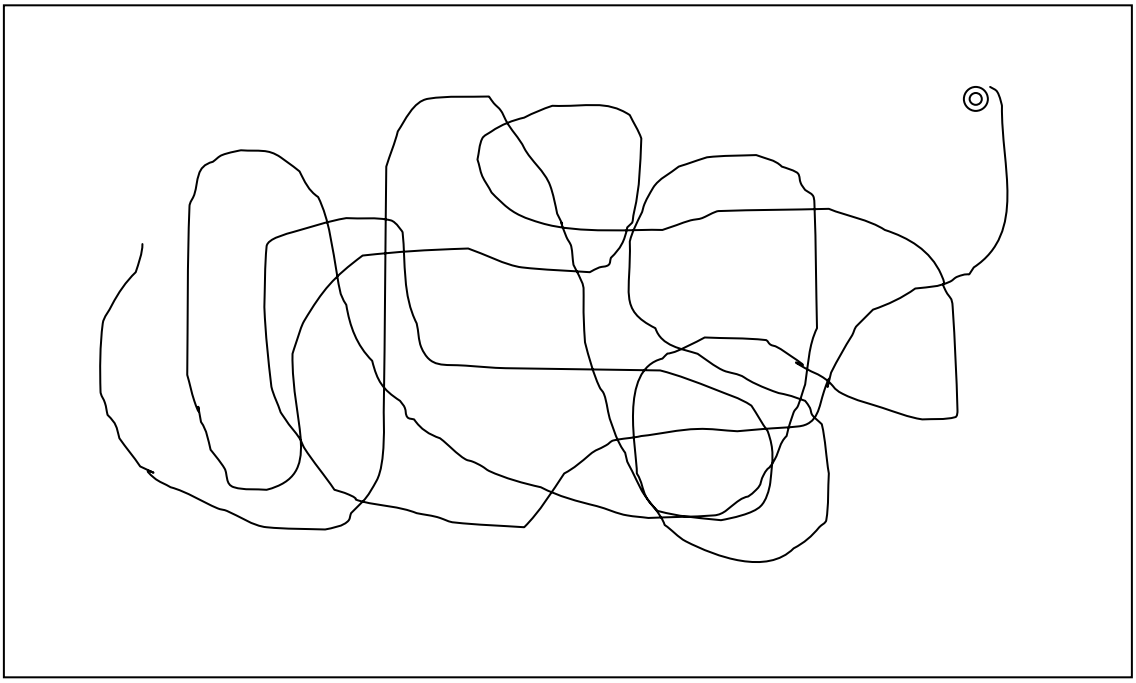


Figura 7 – Fluxograma 2 – *Amargo Perfume*, estrutura B.

Desenvolve-se na espera encenada na cadeira na frente esquerda do palco, evoluindo para o caminhar acelerado e curvilíneo por todo o espaço.

FRENTE

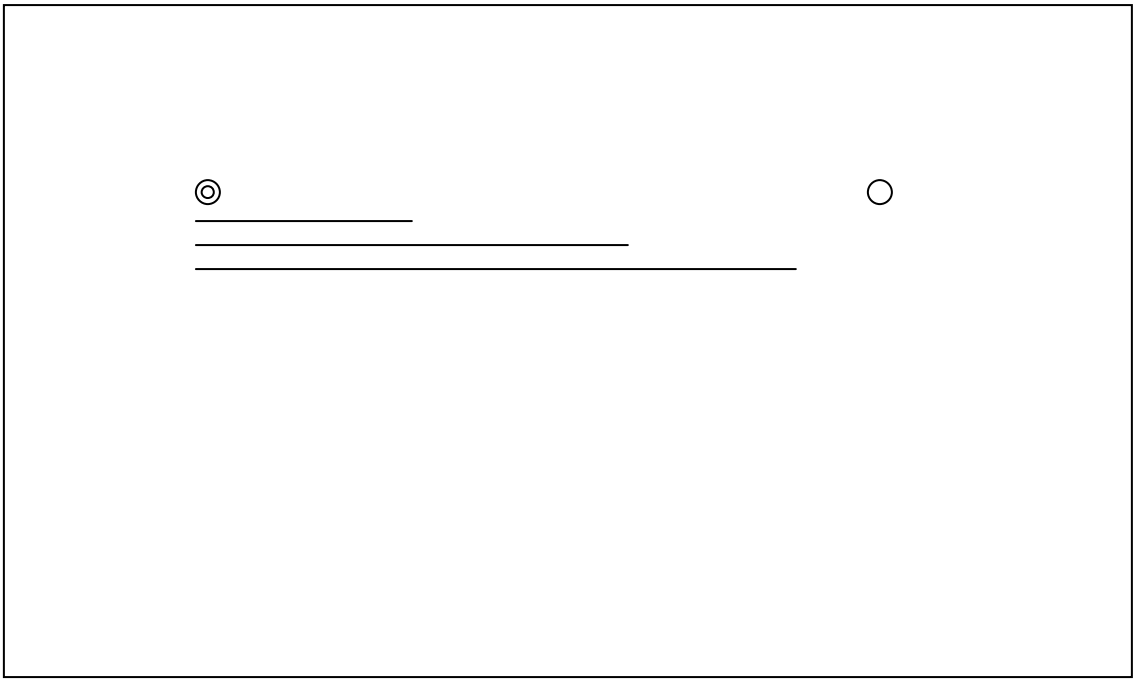


Figura 8 – Fluxograma 3 – *Amargo Perfume*, estrutura B.

O espaço do deslocamento se concentra, pouco a pouco. Explode numa variação em nível baixo marcada pelos apoios e saltos. E termina na desaceleração que conduz a cena de volta à cadeira, com leveza de movimentos.

O desfecho final do trabalho retoma a estrutura - A modificada em improvisação, destacando a fluência livre dos movimentos, a sensação de prazer e de entrega, em motivos de movimento gerados pela estrutura – A, com algumas contaminações da estrutura –B , mas na qualidade de movimentos da estrutura – A.

Retomada do A

A retomada da primeira estrutura acontece numa cena criada em improvisação por meio de motivos de movimento. Os motivos retomam movimentos da primeira parte do espetáculo e destacam as características qualitativas deste primeiro momento, ressaltando

ainda mais as curvas, as espirais, a liberdade no fluxo dos movimentos, a entrega num tempo mais acelerado ou sustentado. O público participa da cena neste momento, quando ofereço xícaras de café. O espetáculo é finalizado com a degustação do café em cena e com o desenvolvimento de movimentos em conjunto a essa degustação na cadeira. Todo o deleite de saborear uma boa xícara de café é evocado em conjunto ao encontro com o outro (o público) como parte desse prazer.

A estrutura em improvisação ressalta um amplo domínio do vocabulário criado e a possibilidade de resgatar novos conteúdos e significações a cada cena, a cada execução, a cada público envolvido. A flexibilidade, o fugidio, o efêmero são evocados no encontro da interpretação com o espectador, na integração da técnica com a criação.

Estrutura espacial

FRENTE

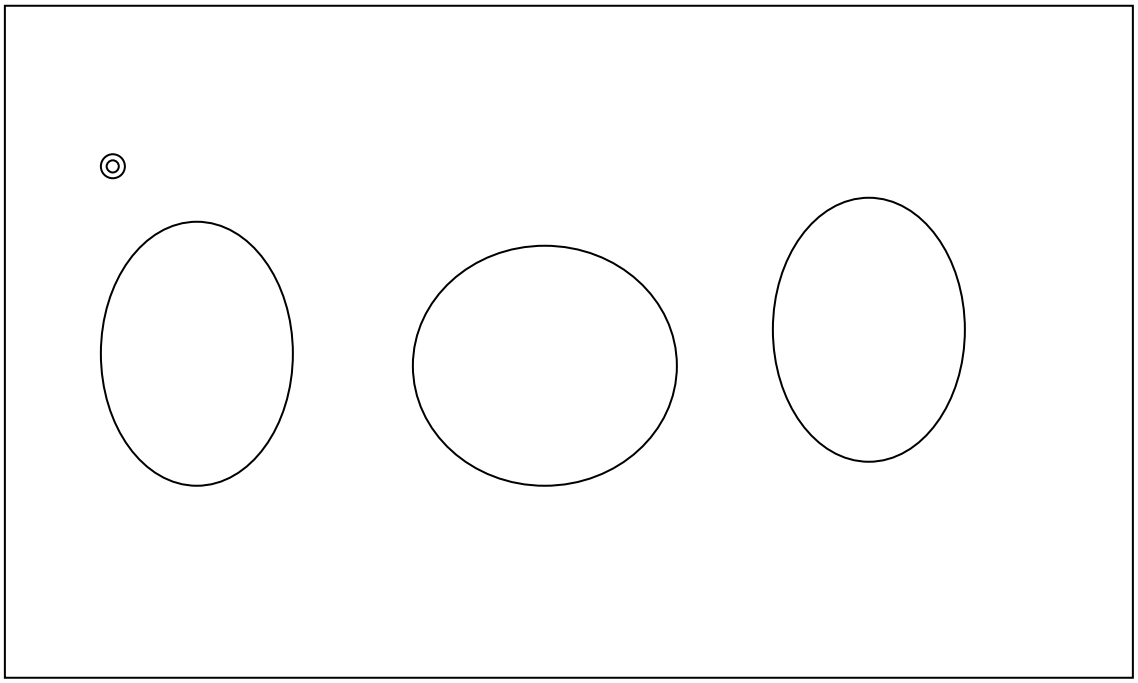


Figura 9 – Fluxograma 1 – *Amargo Perfume*, retomada do A.

Mais uma vez, o espaço se desenha como uma necessidade imposta pela expressão, pela dinâmica qualitativa dos movimentos. Como os movimentos se realizam mais fluidos, livres, leves... a espiral e o circular mostram-se evidentes no espaço. Assim, algumas regiões circulares são definidas espacialmente como territórios de determinados temas/ motivos de movimento. O lado esquerdo do palco tematiza o cheiro e a fumaça do café em movimentos circulares e serpenteados, por todo corpo a partir da coluna. No centro do palco a projeção máxima em linha reta infinita do cheiro prazeroso que prolonga ao máximo a inspiração se contrapõe à entrega ao chão, ao contato fluido cheio de apoios que, de tempos em tempos, é suspenso por novo inspirar e projetar o movimento em linha reta. O lado direito do palco tematiza os gestos relacionados ao tomar café, ao encontro com o outro e consigo. Evoca certa sensualidade nas curvas desenhadas pelas mãos e braços pelo rosto, envolta do corpo, no ar. Nesses pequenos movimentos forma-se a cumplicidade com

o público entre deslocamentos e gestos, retomando, resignificando conteúdos apresentados e oferecendo um cafezinho, literalmente.

Dinâmica Qualitativa

O café é um momento de prazer, do permitir-se. Pode ser medíocre na pequenez burguesa da etiqueta, dos gestos senhoris. Mas também pode ser elegante e sedutor. Os gestos femininos ao mesmo tempo em que são belos e sensuais, demonstram um fechamento, uma censura, o pudor, o controle. O sabor e o prazer do café, bem como o tagarelar se contrapõem, em termos de qualidade, a esse controle. O controle está ligado aos pequenos gestos de braço, precisos, ao cruzar das pernas, à mão posta à frente como em sinal de parada, brecando um impulso de prazer.

O prazer, o permitir-se, a delícia, aparece no soltar lentamente a cabeça para trás, nos movimentos fluidos e sustentados, nos movimentos de cansaço preguiçosos. O controle não é exacerbado, aparece com sutileza, o que dá seu caráter dúbio, ambíguo, ao mesmo tempo sedutor. Um não que quer dizer sim.

Em termos de qualidade, a primeira parte do trabalho apresenta nuances de fluência livre e/ou controlada, peso leve e algumas sustentações de tempo. Na segunda parte do trabalho aparece o controle da fluência em peso firme e a aceleração gradativa e desaceleração do tempo. Os sabores mais prazerosos se associam às dinâmicas qualitativas de deleite: fluência livre em tempo lento e peso leve. Os sabores desprazerosos são mais associados ao controle da fluência em peso firme e tempo rápido. O espaço se concretiza como conseqüência às qualidades desenvolvidas. Associando-se a reta ao maior controle e as curvas à entrega, ao descontrole e também ao prazer.

Células e repetições

Optei por apresentar linearmente a estrutura de criação na seqüência de execução do espetáculo para facilitar a compreensão do processo criativo. Contudo, o

desenvolvimento dos laboratórios de criação é mais caótico e mescla a experimentação da improvisação como uma técnica corporal, como preparação qualitativa de repertório de movimentos, como exploração de conteúdos para criação de frases coreográficas e como fim criativo em si na criação de estruturas em improvisação como elaboração coreográfica final. Iniciei as explorações de forma extremamente coreográfica, como que de trás para frente. Primeiramente, criando uma célula coreográfica a partir da sensação da matriz olfativa. A partir destas células e no reconhecimento de suas potencialidades para gerar material coreográfico foram sendo criadas pequenas frases de movimento. Entendo como célula um pequeno conjunto de movimentos com alto potencial de desenvolvimento coreográfico e significativo. A matriz sintetiza a origem qualitativa e simbólica dos movimentos a serem criados.

A partir das matrizes e células coreográficas foram geradas frases de movimento precisamente coreografadas e cíclicas, ou seja, cujo fim é o próprio início. É importante observar que a primeira estrutura a surgir depois das matrizes e células foram frases coreográficas bem estabelecidas e não seqüências abertas à improvisação. As seqüências em improvisação foram as últimas a serem geradas e colocadas no espetáculo. Manter uma estrutura coreográfica em improvisação em cena requer muito material coreográfico, muito repertório e, diferente do que possa parecer, muita precisão. Assim, manter uma estrutura previamente coreografada é mais simples do que uma estrutura em improvisação, que requer maior habilidade técnica e criativa.

A estrutura coreográfica também não se desenvolveu de forma linear. Frases foram aparecendo sem conexão ou ordem, e a repetição constante e cíclica trouxe o conteúdo de transformação qualitativa. Percebo, assim, que a repetição é parte importante na metodologias pelos sentidos. Permite a conscientização e o reconhecimento das matrizes de movimento, num primeiro momento. Permite o desenvolvimento técnico no percurso qualitativo e espacial. E permite o desenvolvimento criativo com a determinação precisa dos gestos, bem como sua reelaboração em novas nuances e significados. A repetição é fundamental para o aprimoramento técnico, para o aprimoramento da percepção corporal de forma complexa e permite a transformação dos movimentos pela sutileza das qualidades.

Trilha sonora e estrutura ABA

Amargo Perfume apresenta uma estrutura bem estabelecida coreograficamente e, também, bastante utilizada musicalmente: a estrutura ABA, mais especificamente, neste caso, ABA'. Esta estrutura apresenta um motivo expressivo, seu contraponto e, finalmente, a retomada do primeiro motivo com algumas transformações. Em *Amargo Perfume* o primeiro momento A apresenta movimentações que, de uma forma geral, evoluem de uma fluência mais controlada a uma fluência mais livre. O tempo também tem uma evolução de lento e pausado a moderado e contínuo. Espacialmente, movimentações mais direcionadas e precisas, desenhando linhas retas, evoluem para uma dinâmica mais flexível e curvilínea, espiralada. Em termos significativos, a coreografia apresenta, gradativamente, a entrega e o deleite ao encontro com o sabor do café, com o outro. Iniciando a cena com certa contenção de gestos e sedução, evoluindo, aos poucos, à entrega e ao prazer. A música acompanha a estrutura coreográfica apresentando, neste momento, frases mais longas e de som contínuo num tempo moderado.

No segundo momento coreográfico B, é feito o contraponto qualitativo à primeira estrutura apresentada. Enquanto a estrutura A apresenta, gradativamente, a entrega ao encontro, o deleite, em forma de fluência livre dos movimentos, a estrutura B apresenta, gradativamente, a ansiedade e o desespero da ausência, por meio da fluência controlada, do peso firme e da aceleração do tempo. O segundo momento coreográfico se inicia com o controle dos movimentos de espera, precisos, transformando-se, pouco a pouco, em desespero com a aceleração do tempo. Os movimentos crescem no espaço confuso e multifocado em tempo ágil. O controle é novamente ressaltado com repetições gestuais obsessivas que vão sendo reduzidas a um espaço retilíneo cada vez menor. O desespero entra em clímax com o máximo da aceleração do tempo em intencionalidade firme. O desfecho cênico reduz a tensão resgatando a aceitação melancólica com a desaceleração do tempo, o deslocamento mais pausado e os gestos mais leves e cansados. A estrutura musical acompanha, em termos rítmicos, todas as evoluções no que se refere à velocidade, aceleração e pausas. As frases musicais são mais curtas. Iniciam com pequenos sons entre longas pausas em silêncio e vão evoluindo, curtos, cada vez mais próximos numa dinâmica

quase percussiva. A dinâmica se suaviza assim como a coreografia numa estrutura mais melódica e lenta.

A retomada do primeiro momento coreográfico é bastante peculiar. Seja na música ou na coreografia as frases não são retomadas da mesma maneira. O que é retomado, antes de tudo, é a qualidade apresentada na estrutura A. Na música, os sons mais alongados e contínuos são retomados. Na coreografia, temas de movimento da estrutura A servem de motivo para improvisações. Algumas influências da estrutura B aparecem, porém transformadas qualitativamente pela estrutura A. Assim, predominam os movimentos fluidos, curvilíneos, espiralados. A entrega, o deleite e a leveza dos gestos no encontro cada vez mais próximo com o público na degustação do café servido. Dança e música se encontram num paralelo qualitativo, proposto pelo movimento. Primeiramente, toda a estrutura coreográfica foi composta. Depois, a trilha sonora foi criada em conjunto às proposições dos movimentos. Durante o processo de criação, a música foi resignificando e assinalando as qualidades dos movimentos numa troca entre som e gesto, que resultou no espetáculo.

Figurino e adereços cênicos

Os elementos cênicos utilizados no espetáculo são uma mesa com cafeteira, vidro de café, jarrinha de água, colher e xícaras, duas cadeiras e quatro xícaras que, no segundo momento do espetáculo são dispostas no palco.

O figurino é composto de dois vestidos leves, desenvolvidos tendo em vista a estrutura cênica. O primeiro vestido, rosa, ressalta a sensualidade, o prazer e a entrega abordados na primeira parte do espetáculo. O segundo vestido, preto transparente, apenas muda a tonalidade do primeiro, ressaltando o contraste do segundo momento do espetáculo em relação ao primeiro, momento em que surgem como temática a ausência, a espera, a angústia, a náusea, a solidão, a melancolia, o amadurecimento. Na retomada do A, apenas o primeiro vestido é utilizado.

FICHA TÉCNICA:

Direção, concepção e interpretação: Patrícia Leal

Assistência de direção: Carla Morandi

Trilha Sonora: Marcelo Martinez Vieira

Figurino: Érica Almeida

Iluminação: Patrícia Leal, Carla Morandi e Rogério Candido

Sonoplastia: Carla Morandi

Fotografia: Carlos Milhor (pág. 01, 23 a 25) e Valéria Franco (pág. 23 a 34)

Filmagem e edição: kinostudio

Duração média do espetáculo: 27 - 30 min.

Intenso

Intenso foi desenvolvido de forma bem diversa de *Amargo Perfume*. Primeiramente, pela ênfase olfativa do primeiro trabalho, tentei valorizar mais o paladar nesta segunda obra. Iniciei os laboratórios de criação cheirando e degustando vinho tinto cabernet, o que resultou no desenvolvimento das primeiras matrizes e células de movimento. Num primeiro momento, a matriz mais marcante, bastante presente no resultado criativo final foi um movimento de levar o abdome às costas numa inspiração, resultado da sensação do amargo tanino pressionando a língua, uma referência também tátil.

As sensações táteis do paladar foram bastante evidentes, as explorações de movimento evocavam o contato entre partes do corpo mão, costas com o chão, pernas e pés, pés no chão. Por isso, resolvi explorar o contato e convidei o bailarino Samuel Faez a desenvolver laboratórios comigo. Foram dois meses de laboratórios em dupla, com muita exploração do contato para o surgimento final coreográfico em formato solo.

Nos laboratórios em dupla exploramos elementos relacionados com o paladar do vinho: uvas, canela, cravo, frutas. A maneira de experimentar os elementos também variou. Primeiramente, cada um explorava o elemento sozinho, construía matrizes e células de movimentos e mostrava ao outro. Depois, e o que foi mais marcante nos laboratórios, começamos a experimentar um elemento, focalizávamos nas sensações do paladar e imprimíamos na pele do outro as nossas sensações. Foi extremamente rico. As sensações mais fortes do amargo na língua geravam o toque firme e muito presente, que ao se desfazer fazia o outro derreter, cair ou simplesmente não querer sair do lugar. Criamos uma séria de abraços decorrentes dessas sensações.

A canela teve uma particularidade por sua sensação refrescante que gerou mais movimento, um toque que impulsionava o outro e nos levava a deslocamentos em espirais. A uva, por conta do morder e da casca também provocou movimentações peculiares de quebra articular e amassamento com as mãos e os pés.

Com o foco mais direcionado ao vinho percebemos que a qualidade do movimento do outro em relação ao nosso toque geralmente é oposta. Por exemplo, se

recebíamos um toque forte, tínhamos a tendência a suavizar o tônus. Com essa percepção, experimentamos manter a qualidade de toque que recebíamos, o que trouxe uma sensação bastante intensa de resistência e sustentação.

Após os laboratórios em dupla, comecei a trabalhar com todos os elementos e células em solo. A presença do outro, da figura masculina, contudo, ficou extremamente marcante. Projetei essa presença física no corpo, na própria pele, no chão, internamente no tônus muscular e em dois elementos cênicos que surgiram: um tapete e uma longa saia de vários metros.

Diferentemente do trabalho com o café, o vinho não é um elemento que apareça de forma direta em cena. Gerou a coloração de toda a cena em conjunto à temática evidenciada no final do processo – o amor – compondo figurino e adereços cênicos em vermelho. O vinho foi utilizado como elemento estímulo de criação, mas a referência construída para a cena provém das sensações do paladar e seus desenvolvimento no corpo.

Intenso subdividiu-se em quatro momentos:

No primeiro momento desenvolvido inteiramente sob um tapete de 2m. redondo. A presença da primeira matriz da sensação do amargo na língua é bastante evidente com movimentos das costas colando no tapete. A sensação de presença e da pele do outro é evocada pelo curtir cada toque das mãos com o tapete, das mãos com o corpo, em movimentos contínuos, leves, extremamente sustentados. As pausas de movimento são bastante utilizadas e vão diminuindo gradativamente com a aceleração lenta e progressiva do movimento em conjunto a um desenvolvimento evolutivo no espaço. Começo a cena deitada, enfatizando mãos, braços e cabeça; evoluo para a posição sentada com a presença mais visível do tronco e depois de pé no nível alto aparecem mais movimentações das pernas também. A cena tem uma estrutura dinâmica e espacial, mas permite variações de movimentos em improvisação.

O segundo momento é bem coreografado e se constitui pela repetição acumulativa de uma frase de movimento no nível baixo valorizando o apoio e o deslize do corpo com sua própria pele e com o chão. O movimento acontece valorizando a linha de fundo do palco e sua horizontalidade. O pescoço e a cabeça se destacam por movimentos de curva e espirais que evoluem para outras partes do copo. É um momento de sedução, de

deixar-se à mostra, vulnerável, à entrega. O tônus provocado pelo vinho começa a aparecer nessa cena com o trabalho firme de apoios e deslizes, que começa lento, mais contínuo e vai acelerando em consonância com a trilha sonora. Uma transição no nível alto mantém a horizontal no sentido contrário em um momento mais improvisado que valoriza o contato das mãos e braços pelo corpo e as espirais.

O terceiro momento ápice, clímax do trabalho apresenta um tema mais conflituoso, instintivo e paradoxal entre o frágil do humano e o instinto do bicho, o desejo e a recusa, a força da suavidade e a fragilidade da força. A cena é inteiramente em improvisação com temas de movimento que são desenvolvidos predominantemente na linha de frente do palco, inclusive no tapete, numa dinâmica mais acelerada, controlada com variações entre firmeza e leveza.

O quarto e último momento, finaliza a obra num roteiro também em improvisação num deslocamento em diagonal do fundo do palco para o tapete no centro/frente numa movimentação bastante sustentada em conjunto com a música, assim como o início do espetáculo, mas desta vez com o toque incorporado na firmeza da musculatura em fluência livre. A cena termina quando canto a canção tema "Azul", de minha autoria, sobre a qual toda a estrutura da trilha sonora foi desenvolvida. A canção retoma, em termos de movimentos, a leveza do peso, principalmente nos braços.

Estrutura espacial

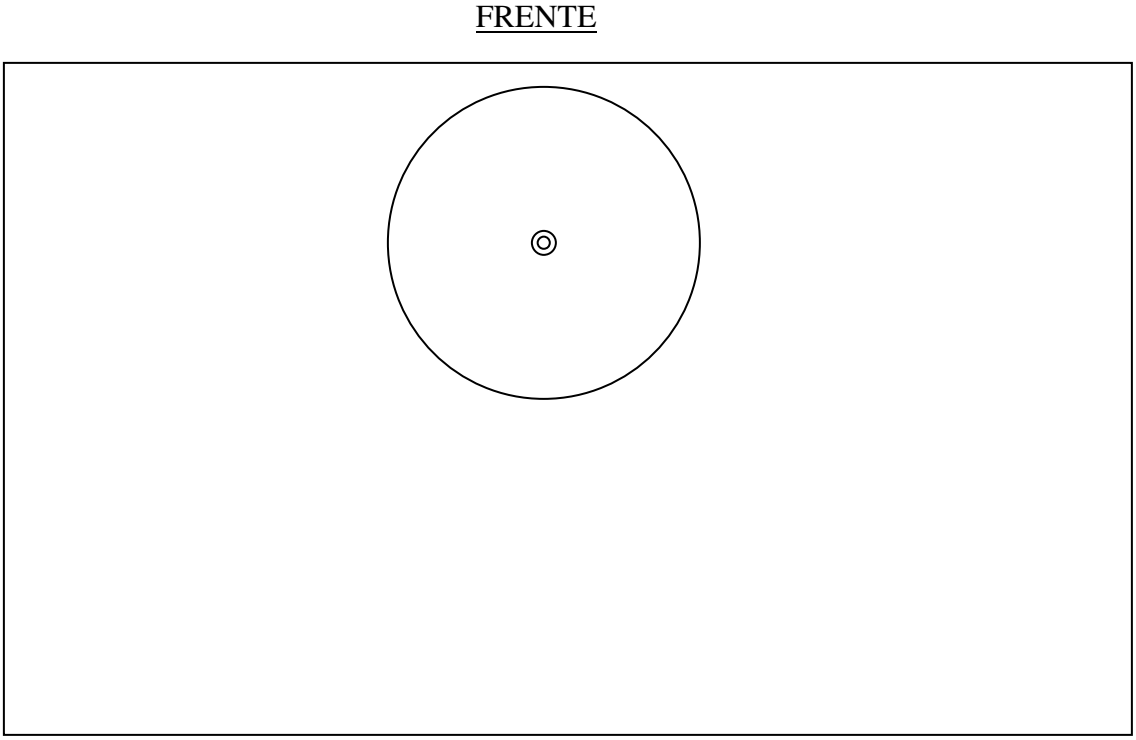


Figura 10 – Fluxograma 1 - Intenso, primeiro momento.

A estrutura espacial de *Intenso* acontece de forma crescente. Neste primeiro momento se inicia quase no lugar e vai expandindo dentro do espaço do tapete nas diagonais direita-frente/esquerda fundo e esquerda-frente/direita-fundo e nos níveis alto médio e baixo.

FRENTE

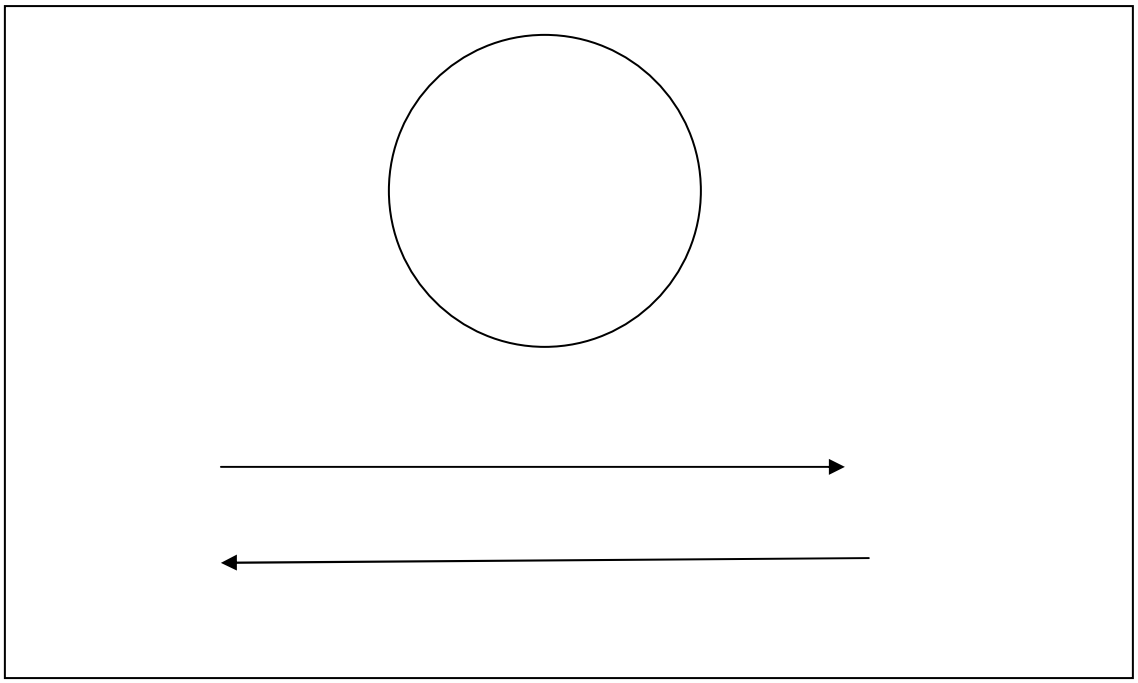


Figura 11 – Fluxograma 2 – *Intenso*, segundo momento.

O segundo momento explora mais predominantemente a horizontalidade das linhas primeiramente em nível baixo e no sentido contrário em nível alto.

FRENTE

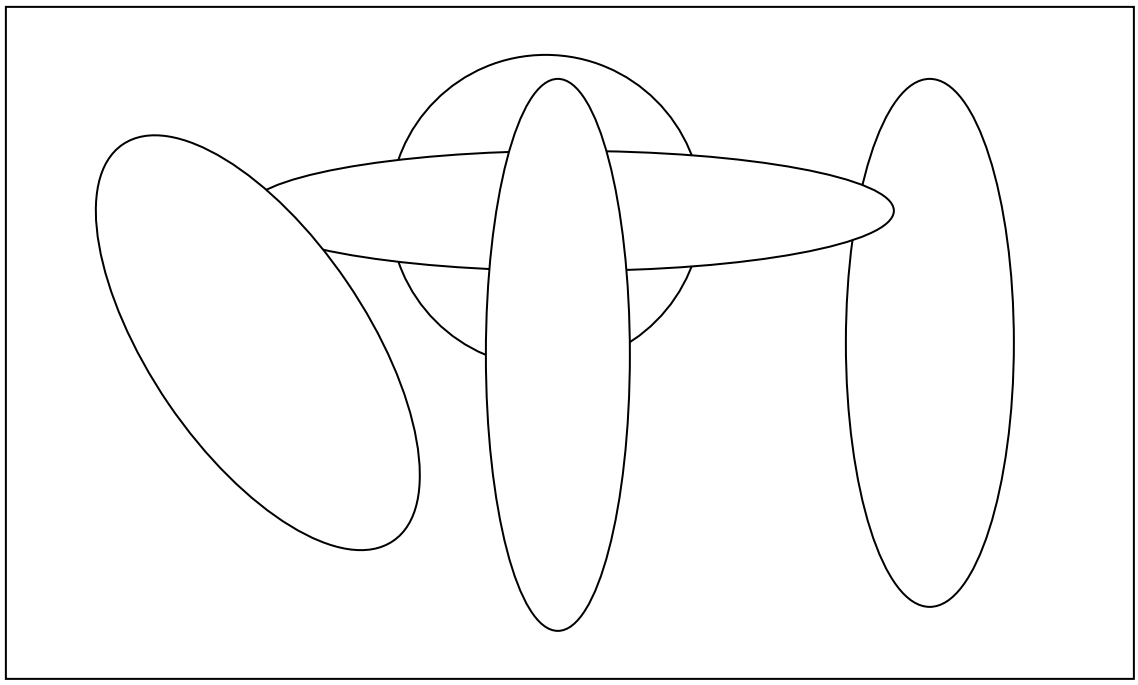


Figura 12 – Fluxograma 3 – *Intenso*, terceiro momento.

O terceiro momento é o mais expansivo em relação ao espaço e dinâmicas, usando boa parte do palco ressaltados pelas elipses no fluxograma. A exploração evolui da esquerda, passando pelo centro frente, centro fundo para a direita do palco. Os vários planos são utilizados e destacam-se o alto e o baixo. A horizontalidade da linha de frente do palco se sobressai.

FRENTE

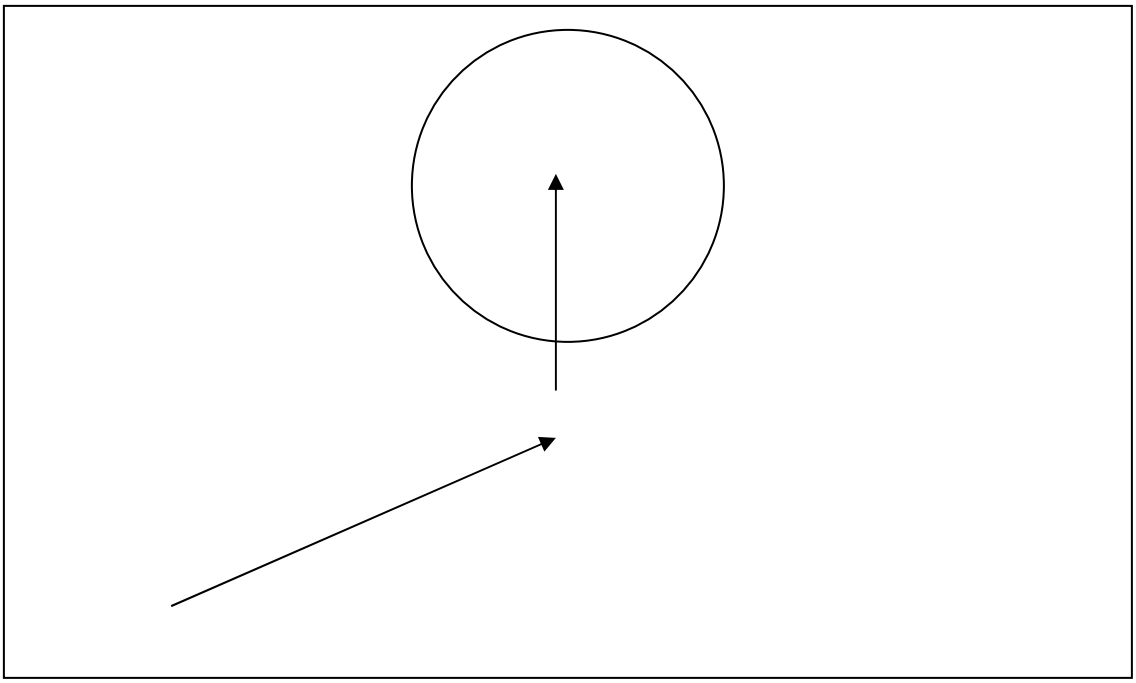


Figura 13 – Fluxograma 4 – *Intenso*, quarto momento.

O último momento do espetáculo valoriza a diagonal fundo-direita/frente-esquerda e, depois novamente o centro frente e o tapete. Neste momento uma grande saia vermelha é estendida em cena em conjunto ao movimento, preenchendo o palco de vermelho.

Dinâmica Qualitativa

A dinâmica qualitativa deste segundo trabalho cuja ênfase maior foi a percepção do paladar com suas decorrências táteis demonstrou variações entre leveza e firmeza de peso em sustentação de tempo com fluência livre nos momentos iniciais e finais do espetáculo. E variações entre graus diversos de firmeza e leveza, controle e liberdade de fluência e dinâmicas crescentes de aceleração do tempo, de forma constante no segundo momento do trabalho e de forma mais variada no terceiro momento.

O olfato parece trazer uma referência mais direta à fluência dos movimentos que no paladar também aparece mais combinada com o tato e, portanto, em termos qualitativos com o fator peso. O sustentação do tempo e as pausas também mostraram-se bastante evidentes e relacionadas com a sensação de curtir o sabor, o toque, o amor, a sedução. O tempo também foi valorizado e integrado ao trabalho desenvolvido em conjunto à trilha sonora.

Estrutura crescente em improvisação

A improvisação desde o primeiro trabalho coreográfico vem se fazendo cada vez mais presente no resultado final em cena. Em *Amargo Perfume* apenas um último e pequeno momento permitia uma estrutura em improvisação. Em *Intenso* apenas um momento é totalmente coreografado. Os demais permitem a improvisação como resultado criativo seja de forma mais estruturada com definições espaciais bem definidas, seja com temas e regiões espaciais a serem exploradas de forma mais aberta. Este estrutura exige uma presença muito intensa em todo o trabalho e um contínuo trabalho técnico de improvisação em estúdio para manutenção e desenvolvimento constante de repertório. A presença da platéia fica ainda mais marcante com essa liberdade, o que permite maior interação e diálogo.

Trilha sonora e estrutura

A trilha sonora, desta vez, foi composta mais de perto, antes mesmo da estrutura coreográfica ficar pronta. Assim, tanto os movimentos trouxeram elementos para a música como as experimentações musicais modificaram a dinâmica dos movimentos.

A pesquisa musical começou com uma melodia "Azul", de minha autoria, que para mim, traduzia bem os aspectos simbólicos do trabalho. Ainda não estava definido que ela seria usada diretamente no trabalho ou cantada, mas acabou virando um eixo sobre o qual o músico Marcelo Martinez Vieira compôs arranjos e harmonias, bem como as variações apresentadas na trilha. O instrumento utilizado para a trilha foi o violoncelo, bem

como alguns vocalizes. A dinâmica de silêncios e acelerações também ampliou de forma significativa a amplitude qualitativa dos movimentos. A canção se fez presente no final do espetáculo pelo canto ao vivo em cena.

As músicas foram gravadas de forma a não cristalizar o processo criativo, mas apenas dando uma referência de tempo por onde eles pudessem se desenvolver. E o fato de ter sido desenvolvida no estúdio, nos ensaios, repetições e experimentações nessa interface entre música e dança, tornou sua presença em cena extremamente orgânica, como parte do próprio corpo, integrada a ele.

Figurino e adereços cênicos

Os elementos cênicos utilizados no espetáculo são um tapete vermelho de 2m. de diâmetro e composto de largos retalhos em malha, dando um efeito de tapete de rosas, com bastante textura e variações cromáticas com projeção de luz; e também uma grande saia de 5m por 4m., de um vermelho um pouco mais claro em cetim, que compõe o cenário com o tapete, inicialmente disposta ao fundo do palco de forma compactada. Apenas na última cena, a saia vai sendo aberta, preenchendo a cena em conjunto aos movimentos realizados.

O figurino é composto por um vestido vermelho mais escuro que o tapete, de uma única manga, com bastante textura com uma sobreposição de tecido rendado sob liso e uma saia em várias camadas com bicos de diferentes tamanhos. O figurino destaca a cor elemento primordial do trabalho – o vermelho - e a feminilidade. A assimetria destaca a pele de diferentes maneiras, em diferentes momentos. Permitindo em certos momentos o mostrar a pele, em outros o esconder. As texturas foram trabalhadas para evidenciar as sensações táteis trabalhadas a partir das referências do paladar.

Ficha Técnica:

Direção, concepção e interpretação: Patrícia Leal

Assistência de direção: Carla Morandi

Trilha Sonora: Marcelo Martinez Vieira

Figurino: Zel

Iluminação: Rogério Candido

Sonoplastia: Carla Morandi

Fotografia: Carlos Milhor (capa, pág.35, 94 a 98), Rodrigo Zanotto (pág. 92, 99, 102) e Juliana Melhado (pág. 93, 100, 101)

Filmagem e edição: kinostudio

Duração média do espetáculo: 23 - 25 min.

Variações sobre chocolates

Variações sobre chocolates teve início a partir do interesse de alunas da graduação das artes corporais em aprofundar a vivência na presente pesquisa a partir de uma disciplina que ministrei – Tópicos Especiais em Dança- em conjunto a minha orientadora. A partir desse interesse formamos, no primeiro semestre de 2007, um grupo de pesquisa em improvisação estudando as referências metodológicas que desenvolvi. O chocolate apareceu como interesse e potencialidade de investigação. Desenvolvemos laboratórios com pesquisa de matrizes, células de movimentos e Jam Sessions com esse material pesquisado. Como já havia desenvolvido dois espetáculos solo e tinha interesse em experimentar a metodologia de pesquisa em um grupo maior, convidei a turma para continuar o trabalho no segundo semestre com o objetivo de desenvolver um espetáculo em grupo.

Desta forma, no segundo semestre de 2007, iniciamos a construção desse espetáculo com um grupo de nove mulheres. Meu intuito, enquanto diretora, era desenvolver um espetáculo bastante aberto à improvisação, desenvolvendo apenas alguns roteiros que nos guiassem em cena. As intérpretes criadoras mostraram, contudo, extrema dificuldade em improvisar e manter esse material de improvisação em transformação permanente. O desenvolvimento das matrizes de movimento a partir de chocolates variados foi bem tranqüila, todas conseguiam retomar e focalizar nos movimentos decorrentes do olfato e do paladar.

Neste trabalho surgiu a integração entre os sentidos no resultado criativo, trabalhamos tanto o olfato, como o paladar e, em conseqüência o tato. Contudo, a exploração dessas matrizes acontecia e se perdia. Ou ficava bastante limitada à própria matriz, sem maiores desenvolvimentos. Percebi, com isso, a necessidade de criar algumas variações mais compostas a partir das matrizes em pequenas composições em grupo. Isso trouxe mais segurança e clareza dos movimentos para as intérpretes criadoras. Mas ao voltar à improvisação aberta sentiam imensa dificuldade em desenvolver o material que tinham, ficavam sempre repetindo os mesmos movimentos. Percebo que improvisar

definitivamente é uma técnica, a capacidade de desarticular, transformar, criar novos vocabulários não é simples para quem não tem essa prática.

Outra dificuldade apresentada foi a relação com o espaço e com outras pessoas no momento da improvisação. Era difícil fazer relações, perceber a hora de entrar e sair. Muitas vezes o espaço se conturbava e, em outros momentos, não havia relações entre as integrantes da cena. Percebi que o olfato e o paladar trazem o foco do movimento extremamente para dentro e projetar isso espacialmente nem sempre é fácil. Trabalhamos bastante com isso, desenvolvendo movimentações temáticas aos pares, usando toques e direções orais.

Em novembro de 2007 apresentamos um pequeno processo deste trabalho no Unidança a partir de um roteiro prévio. Neste roteiro tentei mesclar alguns momentos mais compostos ou mais definidos espacialmente em improvisação, com momentos mais abertos. Percebi que o resultado funcionou em termos de espetáculo, mas que as movimentações concentravam-se muito no rosto, boca, mãos. Faltava chegar mais no corpo. Os momentos improvisados de forma mais aberta mostraram um progresso no desenvolvimento dos movimentos e da capacidade de improvisação, mas ainda as conturbações espaciais e a falta de medida para as saídas e entradas foi um problema. Nos momentos abertos a movimentação chegou um pouco mais ao corpo. Os movimentos do rosto mostraram-se bastante interessantes, embora difíceis de iluminar. A interação com o público no final do espetáculo foi bem recebida e rica em possibilidades para futuras explorações.

A partir desse primeiro processo organizei as modificações e desenvolvimentos necessários para configuração e estréia do espetáculo em junho de 2008, agora com sete integrantes. Houve a necessidade de ensaios mais prolongados para dar tempo à improvisação e sua incorporação qualitativa aos movimentos. Iniciamos um processo de descoberta em termos de significados e sentidos que nossas movimentações poderiam gerar. Até então não pensamos conscientemente nisso, apenas nos movimentos e suas qualidades em relação ao objeto – chocolate, que se fez presente em cena. Percebi algumas temáticas bastante abrangentes e reorganizei o roteiro do espetáculo a partir delas.

A primeira parte do espetáculo traz temas relacionados ao início da vida, infância, sono, brincadeiras, denominei-a como “Chocolate ao leite”. Nessa primeira parte

começamos com pequenos movimentos de cheirar e saborear e uma cena maior ao centro com uma temática em improvisação em grupo no chão. Trabalhamos com movimentos de expansão e recolhimento em espiral, em tônus firme e fluência livre, mostrando e escondendo partes do corpo, principalmente pescoço, cabeça, boca e mãos. Numa segunda cena, mais composta, exploramos movimentos relacionados ao dormir. Valorizando as verticais exploramos, em improvisação, temáticas de movimento de balanço e dedilhados, brincadeiras em contraposição a um grupo mais lento em balanço no centro.

Na segunda parte do espetáculo o grupo que está no centro permanece e a movimentação se transforma em uníssono mudando a temática. Neste segundo momento, que denominei "Mousse" trabalhamos mais com a sensação de feminilidade, sensualidade, do ser mulher, das curvas e espirais trazidas pelo cheiro bom e pelo saborear delicioso do chocolate derretendo na boca. O uníssono em variações se abre saindo do palco e outro grupo trabalhando em improvisação temática em multifoco e espirais entra. Tem início o primeiro momento mais aberto de improvisação sem definições especiais, apenas a temática da cena, uma pequena Jam.

Na terceira parte do espetáculo, uma linha é construída com várias integrantes sentadas na frente do palco como deixa para o término da Jam. É também uma linha improvisada a partir de uma temática de movimentos que têm profunda relação da cabeça com as mãos, mas que tem uma definição de roteiro espacial. Essa primeira movimentação bela e ao mesmo tempo triste, brincalhona e ao mesmo tempo angustiada, acolhedora e ao mesmo tempo solitária, traz a terceira temática ao espetáculo: a maturidade, o paradoxo do ser humano, o sabor que delicia e ao mesmo tempo enjoa. É denominada "Chocolate Amargo". À linha segue um segundo momento de maior abertura em Jam, mas desta vez com movimentação valorizando o contato. As movimentações desta cena foram construídas em duplas não a partir da sensação direta do chocolate, mas a partir do toque do outro a partir da sensação do paladar do chocolate. O chocolate com menta trouxe as contraposições qualitativas: firme e leve, controlado e livre, lento e rápido. Esse momento termina com uma dinâmica espacial em grupo até que todos saiam de cena.

A quarta e última parte do espetáculo evidencia o deleite e o convite ao público a esse prazer. O chocolate aparece na cena sendo saboreado, um uníssono composto se

desenvolve com todo o grupo e depois as movimentações de várias partes do espetáculo vão sendo mostradas em conjunto ao saborear. O público é convidado e esse deleite com o oferecimento de chocolates.

Estrutura espacial

FRENTE

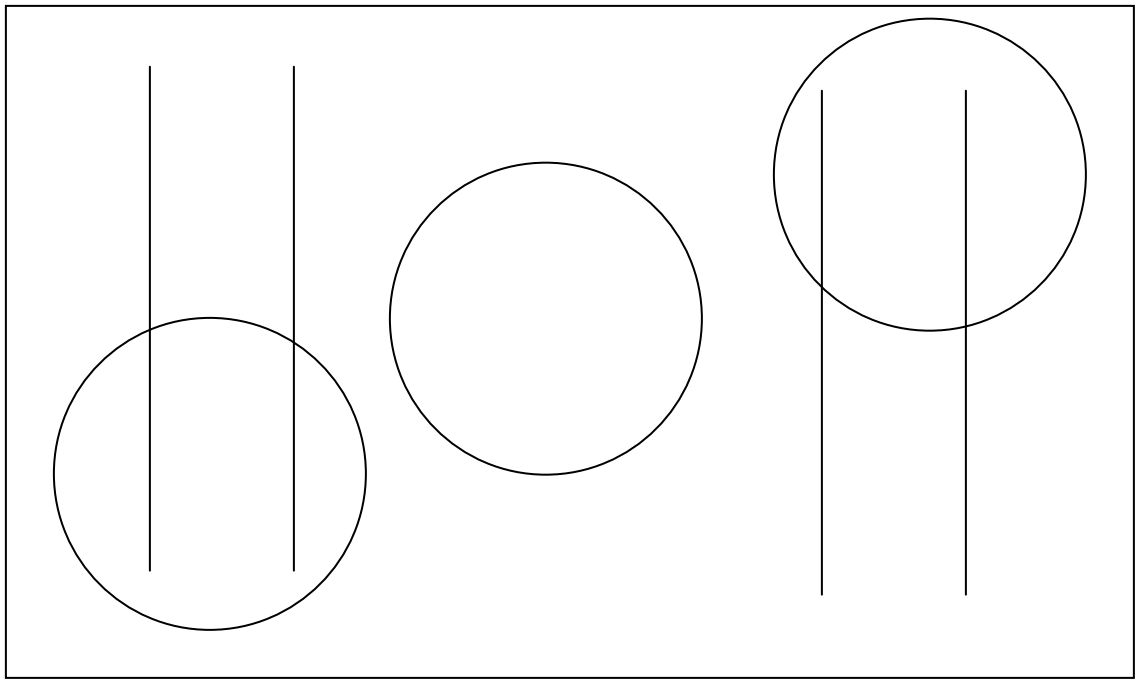


Figura 14 – Fluxograma 1 – *Variações sobre chocolates*, primeira parte.

A estrutura espacial de *Variações sobre chocolates* é mais aberta que os outros espetáculos devido aos momentos mais abertos de improvisação. Esta estrutura se inicia com a utilização de várias partes do palco alternadamente por intérpretes criadoras que entram e saem de cena. A primeira cena mais definida espacialmente acontece no centro e nível baixo do palco, seguida por uma cena na frente esquerda e fundo direita, depois acontecem as movimentações em linhas verticais em conjunto com o centro.

FRENTE

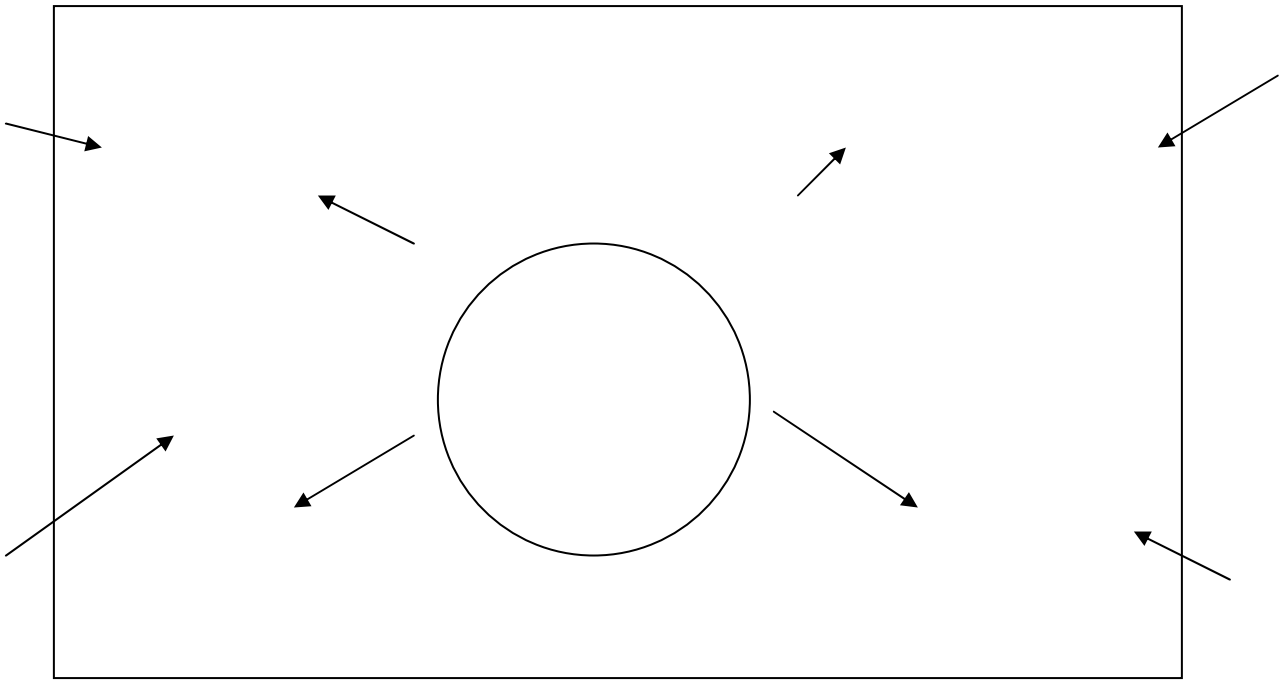


Figura 15 – Fluxograma 2 – *Variações sobre chocolates*, segunda parte.

A segunda parte do espetáculo começa com um uníssono no centro/fundo que vai se abrindo enquanto outras integrantes vão entrando e ocupando o espaço de forma multifocalizada de fora para dentro. A partir daí, como a improvisação não tem roteiro espacial, ocorre uma utilização bastante diversa e não previsível do mesmo.

FRENTE

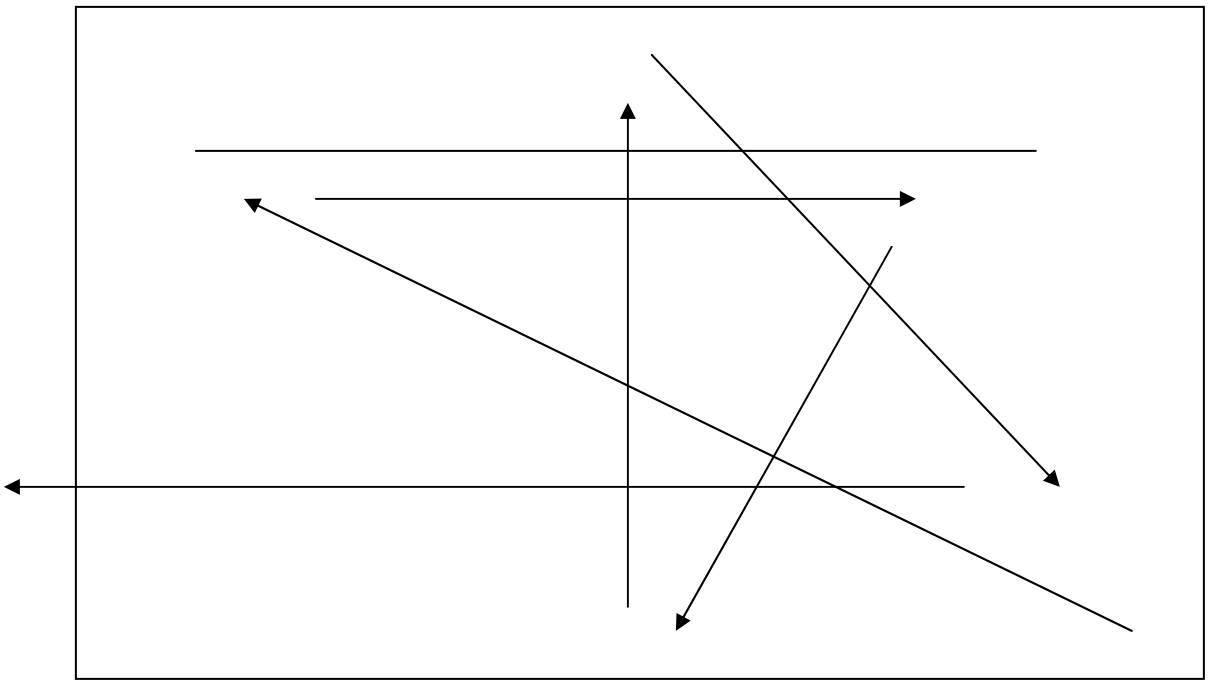


Figura 16 – Fluxograma 3 – *Variações sobre chocolates*, terceira parte.

A terceira parte do espetáculo também tem poucas definições espaciais definitivas. A cena começa com uma linha na frente do palco, explorando gradativamente e alternadamente os níveis baixo, médio e alto. Depois um momento de Jam de contato, relativiza e diversifica a utilização espacial. E a cena termina com um movimento em grupo com deslocamento pelo espaço em linhas retas e diagonais (indicado pelas setas).

FRENTE

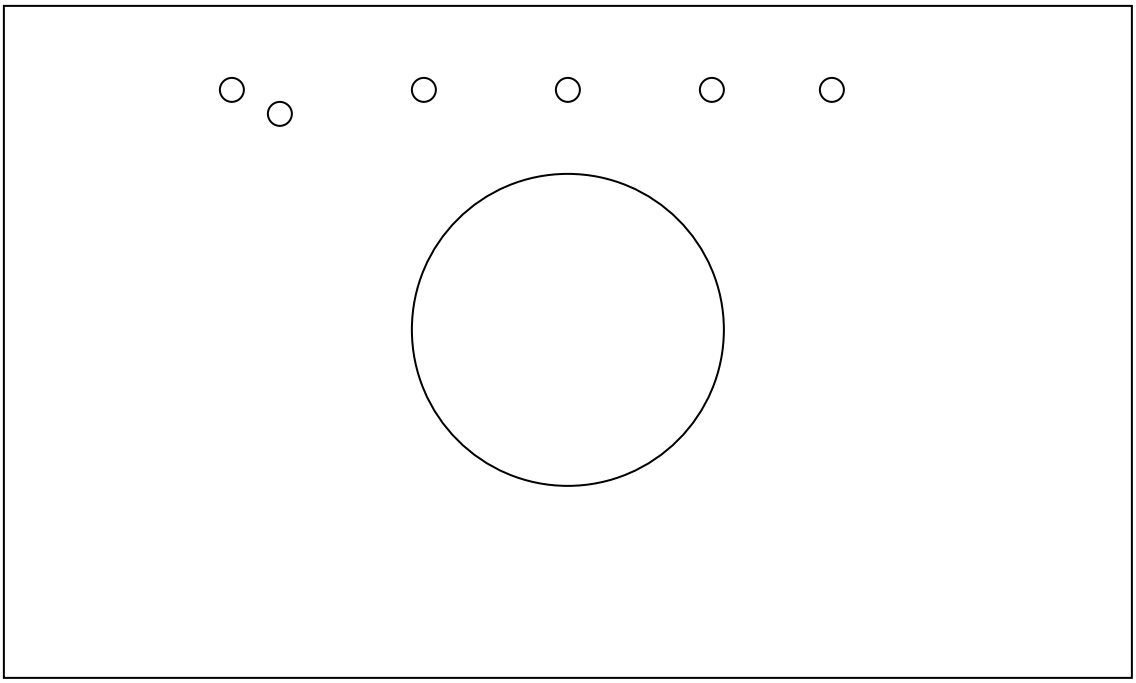


Figura 17 – Fluxograma 4 – *Intenso*, quarto momento.

O último momento do espetáculo valoriza, primeiramente a horizontal frente do palco com várias entradas. Primeiramente três intérpretes, depois uma ao centro, mais duas. A cena evolui para muitas entradas que vão levar o grupo todo ao centro no desenvolvimento de um uníssono. Depois, mais uma vez a estrutura espacial é aberta, com entradas e saídas, com idas e vidas do público para a cena, finalizando valorizando mais a boca de cena do palco num relacionamento com a platéia.

Dinâmica Qualitativa

A dinâmica qualitativa do espetáculo é bastante variada. As variações mais olfativas trazem maior ênfase à fluência livre e prolongada em peso leve, o agregar do paladar traz as variações de tônus para gradações de leve e também firme. O saborear está mais associado ao tempo lento em fluência livre e algumas ações aparecem a partir dessa

combinação como balanço, deslizes e toques entre diferentes partes do corpo. Nas brincadeiras evocadas principalmente por chocolates com algum elemento crocante aparece o tempo rápido. Foco direto e mulltifoco aparecem de maneiras variadas mas, de maneira geral, predomina o multifoco. A integração das sensações dos sentidos (olfato, paladar e tato) parece evocar a fluência livre, variações de peso, multifoco e tempo moderado, contudo as variações são muitas, ainda mais nas improvisações abertas.

Estrutura crescente em improvisação

Conforme fui desenvolvendo os espetáculos e pesquisado as metodologias, objetivei cada vez mais a integração da improvisação a todo processo interpretativo criativo, bem como sua utilização cada vez mais aberta como resultado cênico final. Em *Variações sobre chocolates* esta possibilidade chega ao ápice no processo pesquisado. Pela primeira vez, além de estruturas roteirizadas, utilizo verdadeiras Jams em cena. Contudo, num espetáculo concebido mesmo estes momentos contam com alguma estrutura, no caso, temática de movimentos em improvisação. Nos momentos mais estruturados, a improvisação é definida não apenas pelo tema, mas também pelo espaço e, por vezes, também pelo tempo musical da trilha sonora.

Manter uma cena em improvisação apenas por uma temática de movimentos é extremamente difícil e desafiador. Requer mais ensaio que cenas compostas, mais variações possíveis, mais vocabulário... tudo para que se possa fazer acontecer o agora no momento da cena em interação com a energia do público. Tecnicamente falando exige muito, muita técnica, muito repertório, muito conhecimento sobre improvisação e composição, muita consciência corporal, muita presença cênica e atenção ao espaço e ao outro. Ao mesmo tempo, é extremamente prazeroso e libertador pelas possibilidades sempre novas e a interação de cada dia, a cada interpretação criada.

Trilha sonora

A trilha sonora composta originalmente para o espetáculo é de Marcelo Martinez Vieira e mescla as sensações do chocolate e as temáticas do espetáculo utilizando-se das sonoridades do violoncelo, do piano, do clarinete e do violino. A música compõe com instrumentos variados, diferentes momentos do espetáculo. Também ressalta uma característica de improvisações nos momentos de Jam, mais abertos à improvisação em cena. A última música, a única com uma referência de percussão salienta o momento de interação e descontração com o público, sendo mantida mesmo depois do agradecimento final. Nas palavras do compositor:

> O trabalho de composição e produção da trilha sonora de *Variações sobre chocolates* levou em conta aspectos da criação e improvisação coreográficas, mas também partiu da observação e escuta das sensações vindas da fruição do chocolate e das imagens exploradas no espetáculo, de maneira similar à proposta de pesquisa da coreógrafa Patricia Leal. Neste sentido, junto à criação sonora que partiu da observação das células de movimento realizadas, foram escolhidas tonalidades, sons, frases musicais e dinâmicas que de alguma maneira recriam e/ou transmitem sensações e ambiências que o compositor experimenta e percebe e que são advindas das imagens que o tema "Chocolate" lhe inspira. Assim, privilegia-se uma gama de tonalidades não muito aberta nem muito clara, figuram intervalos musicais que não são dissonantes porém tampouco são obviamente consonantes, com acordes abertos e com uma harmonia que, apesar de tonal, não segue um ciclo comum nem previsível, assim como o chocolate, tendo um gosto extremamente agradável, possui também um grau de acidez que se manifesta invariavelmente. Os gestos musicais e os "climas" criados nas diferentes partes do espetáculo foram também em grande parte resultado de um processo de improvisação musical direcionada, e a escolha dos sons e instrumentos foi pensada a partir das sugestões de textura e sabor que também inspiraram os movimentos realizados[40].

[40] Marcelo Martinez Vieira em depoimento dado sobre a composição da trilha sonora do espetáculo *Variações sobre Chocolates* em junho de 2008.

Figurino

Os figurinos adicionaram ao espetáculo um elemento de bastante feminilidade ressaltada pelo vestido em transparência e com detalhes em rendas e fitas, bem como a individualidade de cada intérprete, mantendo um modelo geral em termos de vestido, mas detalhes de acabamento, decote, alças de forma individualizada. A cor bege com estamparia -e detalhes em dourado, marrom, salmão, ocre, terra- evidenciou a temática do espetáculo e a pele das intérpretes, bastante evidente nas movimentações desenvolvidas. A transparência do vestido em conjunto com a iluminação provocou efeitos ora opacos e mais suaves, ora translúcidos e mais plásticos, conferindo, de acordo com o momento da obra, suavidade, docilidade, e também sensualidade, maturidade. Os cabelos presos em penteados também individualizados procuraram deixar à mostra o pescoço, os ombros, o colo e o desenho do rosto, tão importantes e salientados pelos movimentos.

Ficha Técnica:

Direção: Patrícia Leal

Intérpretes criadoras: Isabella Lima, Isis Andreatta, Juliana Melhado, Mariama Palhares, Karine Coldibelli, Patrícia Árabe e Patrícia Leal (Thiago, aos 6 meses de concepção).

Trilha Sonora: Marcelo Martinez Vieira (composição, produção, gravação, mixagem, pianos e violoncelo) - Amanda Morato e Rafael Montorfano (pianos) - Maria Beraldo (clarinete) – Luís Gustavo Alberto (violino) – Carlos Castilha (violão)

Figurino: Zel

Projeto de iluminação: Rogério Candido

Operação de luz: Rogério Candido e Amanda Morato

Sonoplastia: Bruna Peres

Contra-regragem: Carolina Minozzi, Bruna Peres

Fotografia: Rodrigo Zanotto (pág. 103, 123 a 134)

Projeto Gráfico: Ângela Gonçalves e Carlos Milhor

Filmagem e edição: kinostudio

Duração média do espetáculo: 40 - 50 min.