

KARINA CAMPOS DE ALMEIDA

**A composição como decomposição:
Um olhar sobre a criação em dança**

*Composition as decomposition:
an insight regarding the dance creation*

Campinas,
2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

KARINA CAMPOS DE ALMEIDA

**A composição como decomposição:
Um olhar sobre a criação em dança**

***Composition as decomposition:
an insight regarding the dance creation***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Dissertation submitted to the Institute of Arts, Universidade Estadual de Campinas, to obtain the title of Master of Arts Scene.

Orientação: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva

Co-orientação: Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

Supervisor: Professor Eusébio Lobo da Silva

Co-supervisor: Professor Sara Pereira Lopes

Declaro que este exemplar corresponde a redação final da dissertação original entregue pela aluna, e orientada pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Eusébio Lobo da Silva

Campinas, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

AL64c

Almeida, Karina Campos de.

A composição como decomposição: Um olhar sobre a criação em dança / Karina Campos de Almeida. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Eusébio Lobo da Silva.

Coorientador: Sara Pereira Lopes.

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

1. Dança. 2. Composição (Arte). 3. Processo criativo. 4. Coreografia. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Lopes, Sara Pereira. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Titulo em inglês: Composition as decomposition: an insight regarding the dance creation

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Dance

Composition (Art)

Creative process

Choreography

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Eusébio Lobo da Silva [Orientador]

Lígia Losada Tourinho

Renato Ferracini

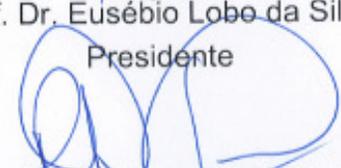
Data da Defesa: 07-08-2012

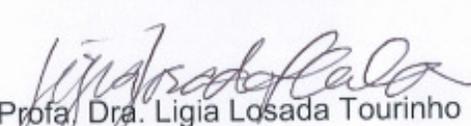
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela Mestranda Karina Campos De Almeida - RA 16495 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Presidente


Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular


Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho
Titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Livre Docente Eusébio Lobo, pela orientação neste percurso, por sua generosidade e por me incentivar e me questionar, colaborando no desenvolvimento de um pensamento reflexivo e investigativo. Por riscar e rabiscar os meus textos, apontando desdobramentos.

À Professora Doutora. Sara Lopes, coorientadora desta pesquisa, por toda atenção prestada, por abrir os caminhos.

À amiga, parceira de trabalho, de vida, Marina Elias, que me apoiou desde o início com muito amor, cuidado e dedicação, me inspirando, me iluminando, me guiando neste processo de transpor experiências para o papel. E também por riscar e rabiscar os meus já reescritos textos, apontando mais desdobramentos. Por caminhar ao meu lado, por fazer tudo isso e tantas outras coisas possíveis.

À família Almeida, aos meus pais, Chico e Cida, e à minha irmã, Dani, por acreditarem e incentivarem. À vó Maria (*in memoriam*), por me ensinar a firmar o pensamento, a ter fé. Ao vô João (*in memoriam*), pelas histórias.

Ao meu parceiro, fundamental no meu processo de crescimento, meu namorado, Rodrigo, por incentivar, ouvir e me socorrer quando precisei. À família Lavieri, pelo apoio e pela acolhida.

Às cias. Terraço Teatro e Seis + 1 Cia de Dança, e a todos que por elas passaram, muito obrigada por todo o aprendizado. Especialmente agradeço aos amigos, Daniel Dalberto, Ana Carolina, Raíssa, Bianca, Juliana e Bruno, pelas danças, cenas, conversas e poesias. À Profa. Dra. Daniela Gatti, por me incentivar desde a graduação, pela parceria criativa e afetiva junto à Seis + 1 Cia de Dança.

À FAPESP, por ter viabilizado a realização desta pesquisa.

Às amigas, Gabriela Trópia, Mariana Camiloti e Paula Andrade, pelo reencontro, tão especial, por dividirem e compartilharem experiências, pelas danças e andanças todas. À amiga, Marcela, por entender o meu silêncio, quando precisei silenciar, pelo incentivo, pelos lanchinhos da tarde, que quebravam a minha escrita, me dando respiro.

Ao amigo Adélcio, pela revisão atenta, pelos questionamentos todos, que me fizeram buscar outras associações e desdobramentos.

Ao amigo, Guilherme, por me apresentar Montaigne, mudando, assim, muitas coisas neste percurso. Por desconstruir e reconstruir junto.

Aos amigos Lídia Olinto e Flávio Campos, por todo o apoio, carinho e atenção.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta um estudo sobre composição como decomposição em dança, sob o ponto de vista da experiência de atuação do ator-dançarino. Para tal, realiza-se uma investigação teórica sobre o processo de elaboração formal em dança e seus possíveis elementos de construção, a partir das referências apresentadas principalmente por Dantas (1999) e Smith-Artaud (2000). Com o objetivo de agregar outras vozes sobre composição como decomposição em dança, a pesquisa apresenta reflexões elaboradas a partir de entrevistas realizadas com três artistas da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*: Helena Pikon, Julie Anne Stanzak e Morena Nascimento. A pesquisa compreende uma investigação prática, através da observação e participação ativa de três diferentes processos criativos: a criação do espetáculo “Era... Uma vez?”, da companhia Terraço Teatro; “Impressões”, da Seis + 1 Cia. de dança e o projeto “Narrativa e poética no processo de elaboração de dança para o vídeo”, desenvolvido em um formato de residência artística na cidade de Londres, Reino Unido. A partir de uma articulação teórico-prática, pretende-se discutir como composição e decomposição se integram nos processos de criação das obras citadas nesta dissertação.

Palavras-chave: Dança; Composição (Arte); Processo Criativo; Coreografia.

ABSTRACT

This research presents a study about composition as a decomposition process in dance, from the performance's actor-dancer experience point of view. We performed a theoretical investigation regarding the formal elaboration process in dance and its building elements suggested by the references, mainly Dantas (1999) and Smith-Artaud (2000). In order to incorporate other voices to the composition as decomposition in dance, the present research exposes reflections developed from interviews with three different artists from Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: Helena Pikon, Julie Anne Stanzak and Morena Nascimento. Additionally, the research comprehends a practical investigation monitoring three distinct creative processes: the "Era... Uma vez?" piece creation, from Terraço Teatro; "Impressões", from Seis + 1 dance company and "Narrative and poetics in the process of devising dance for the screen", project developed during an artistic residence in London, United Kingdom. Linking theory and practice, it is intended discuss how composition and decomposition merge during the creation processes the works mentioned in the present dissertation.

Key words: Dance; Composition (Art); Creative Process; Choreography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Julie Anne Stanzak em “Vollmond”, fotografado por Laurent Philippe.	27
Figura 2 Helena Pikon em “Sweet Mambo”, fotografado por Lioba Schoneck.	29
Figura 3 Morena Nascimento (a primeira da direita para esquerda) em “...como el musguito en la piedra, ay si, si, si ...”, fotografado por Jochen Viehoff.....	35
Figura 4 Cena do espetáculo “Era... Uma vez?”. Marina Elias. Fotografado por Alexandre Caetano.	40
Figura 5 Karina Almeida na cena criada a partir do texto de Arnaldo Antunes. Fotografado por Alexandre Caetano.	57
Figura 6 Espaço público com duas portas. Paula Andrade e Karina Almeida. Fotografado por Alexandre Caetano.	61
Figura 7 Espaço público com manipulação das placas. Daniel Dalberto, Marina Elias, Paula Andrade e Karina Almeida. Fotografado por Alexandre Caetano.	61
Figura 8 Detalhe da porta à esquerda que revela aspectos do TOC do actante-máscara Joana. Karina Almeida e Marina Elias. Fotografado por Alexandre Caetano.	61
Figura 9 Espaço privado que compreende a casa do actante-máscara Maurício e que revela aspectos do seu TOC. Daniel Dalberto. Fotografado por Alexandre Caetano.	61
Figura 10 Mapa de palco do espetáculo “Era... Uma vez?”	63
Figura 11 Primeira elaboração de figurinos. Daniel Dalberto, Paula Andrade, Karina Almeida e Marina Elias. Fotografado por Alexandre Caetano.	64
Figura 12 Segunda elaboração de figurinos. Marina Elias, Karina Almeida e Camila Biondam. Fotografado por Alexandre Caetano.	64
Figura 13 Feixes de luz que delimitavam o percurso dos seres ficcionais no início do espetáculo. Marina Elias e Paula Andrade. Fotografado por Alexandre Caetano.....	65
Figura 14 Feixe de luz para a cena denominada de “depoimentos curtos”. Karina Almeida. Fotografado por Alexandre Caetano.....	65
Figura 15 Exemplo de como o enquadramento pode revelar aspectos do movimento, convidando o observador a imaginar o contexto que é movimento é criado. A imagem foi baseada na “Figura 2.1” de McPherson (2006) p. 25. Desenho criado por Rodrigo Sauri Lavieri.....	73

Figura 16 “Efeito-cone” ou zona de alcance de captação de imagem com a câmera fixa. A imagem foi baseada na “Figura 2.2” de McPherson (2006) p. 27. Desenho criado por Rodrigo Sauri Lavieri.	75
Figura 17 Locação escolhida para a filmagem da cena “ <i>Iglu</i> ”. <i>Kew Gardens</i> , Londres, Reino Unido. Fotografado por Mariana Camiloti.	76
Figura 18 <i>Storyboard</i> de “ <i>Falling</i> ”. Karina Almeida e Paula Andrade. Fotografado por Gabriela Trópia.....	80
Figura 19 <i>Storyboard</i> de “ <i>Playground</i> ”. Mariana Camiloti, Karina Almeida e Paula Andrade. Fotografado por Gabriela Trópia.	86
Figura 20 <i>Storyboard</i> de “ <i>Bedroom</i> ”. Mariana Camiloti, Paula Andrade e Karina Almeida. Fotografado por Gabriela Trópia.	88
Figura 21 Ana C. Bueno, Juliana Hadler, Karina Almeida e Bruno de Castro. Fotografado por Juliana Hilal.	92
Figura 22 Impressão, Sol Nascente. Claude Monet.	94
Figura 23 <i>Etretat - The end of the day</i> . Claude Monet.	94
Figura 24 O tanque das ninfeias. Claude Monet	94
Figura 25 Campo de tulipas. Claude Monet.....	94
Figura 26 Paisagem com tempestade. Claude Monet.....	95
Figura 27 <i>Getting out of bed</i> . Berthe Morisot.	95
Figura 28 <i>The luncheon</i> . Claude Monet	95
Figura 29 Rosa e azul. Renoir	95
Figura 30 Mulher com sombrinha. Claude Monet.	96
Figura 31 <i>Ballet dancers</i> . Edgar Degas.....	96
Figura 32 <i>Woman combing her hair</i> . Edgar Degas.	96
Figura 33 <i>Girl in the bath</i> . Edgar Degas.	97
Figura 34 Damas em Giverny. Washington Maguetas.....	97
Figura 35 Ana C. Bueno, Juliana Hadler, Karina Almeida e Bruno de Castro Silva. “Corpos-garças”. Fotografado por Juliana Hilal.	1
Figura 36 Poema de Juliana Hadler feito em laboratório de criação.....	104
Figura 37 Karina Almeida e Juliana Hadler. Início da seção A do dueto. Fotografado por	

Juliana Hilal.....	106
Figura 38 Karina Almeida e Bruno de Castro. Início da seção B do dueto. Fotografado por Juliana Hilal.....	106
Figura 39 Bruno de Castro, Ana C. Bueno, Karina Almeida e Juliana Hadler. Retorno com modificações da seção A do dueto. Fotografado por Juliana Hilal.	106
Figura 40 Desenho feito por Juliana Hadler para as <i>lingeries</i> das mulheres.....	110
Figura 41 Juliana Hadler. Colete, manga e gola reconstruídos em cima de túnica transparente e <i>lingerie</i> personalizada. Fotografado por Juliana Hilal.	110
Figura 42 Ana C. Bueno. “Mulher-vermelho”. Fotografado por Juliana Hilal.....	110
Figura 43 Juliana Hadler. “Mulher-azul”. Fotografado por Juliana Hilal.	111
Figura 44 Ana C. Bueno e Karina Almeida. Colete e corpete reconstruídos em cima de túnica transparente e <i>lingerie</i> personalizada de acordo com cada ser ficcional. Fotografado por Juliana Hilal.	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
ESPAÇO 1: A EXPERIÊNCIA COMO MATERIAL DE DECOMPOSIÇÃO E COMPOSIÇÃO	5
1.1 COMPOSIÇÃO COMO DECOMPOSIÇÃO	12
ESPAÇO 2: VOZES SOBRE COMPOSIÇÃO	25
ESPAÇO 3: A COMPOSIÇÃO COMO DECOMPOSIÇÃO NOS PROCESSOS CRIATIVOS DO “ERA... UMA VEZ?”, “NARRATIVA E POÉTICA NO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DE DANÇA PARA O VÍDEO” E “IMPRESSÕES”	39
2.1 SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “ERA... UMA VEZ?” DA COMPANHIA TERRAÇO TEATRO: PONTOS DE PARTIDA, ROTINA DE TRABALHO, PERCURSO, PONTOS DE ENCONTRO E DESENCONTROS	39
2.1.1 <i>Pontos de partida</i>	40
2.1.2 <i>Rotina de trabalho</i>	45
2.1.3 <i>Percurso</i>	47
2.1.3.1 <i>Os seres ficcionais de “Era... Uma vez?”</i>	48
2.1.4 <i>Pontos de encontro</i>	57
2.1.4.1 <i>Concepção de cenário, figurinos, iluminação e trilha sonora</i>	60
2.1.5 <i>Pontos de desencontro</i>	66
2.2 SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE DANÇAS NO PROJETO “NARRATIVA E POÉTICA NO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DE DANÇA PARA O VÍDEO”	68
2.2.2 <i>Pontos de partida</i>	68
2.2.3 <i>Rotina de trabalho</i>	69
2.2.4 <i>Percurso</i>	77
2.2.4.1 <i>Os seres ficcionais</i>	77
2.2.5 <i>Pontos de encontro</i>	83
2.2.5.1 <i>Escolha da locação, figurinos e iluminação</i>	84
2.2.5.2 <i>A edição e a montagem como construção de dramaturgias</i>	88
2.2.7 <i>Pontos de desencontro</i>	91
2.3 SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “IMPRESSÕES” DA SEIS + 1 CIA. DE DANÇA	92
2.3.1 <i>Pontos de partida</i>	92
2.3.2 <i>Rotina de trabalho</i>	98
2.3.3 <i>Percurso</i>	100
2.3.3.1 <i>Os seres ficcionais de “Impressões”</i>	101
2.3.4 <i>Pontos de encontro</i>	107
2.3.4.1 <i>Concepção de cenário, figurinos, iluminação e trilha sonora</i>	108
2.3.5 <i>Pontos de desencontro</i>	111

CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
ANEXOS	117
REFERÊNCIAS	121

Introdução

E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível (D'ANNUNZIO citado por BACHELARD, 1989: 18).

Sabemos que cada processo de criação é único e as escolhas processuais, múltiplas. Da mesma forma são as variantes e singularidades encontradas nos artistas, grupos e obras artísticas. Cada processo criativo tem uma lógica interna, um horizonte particular. Sabemos que falar sobre uma composição não é falar apenas de uma mensagem, dos aspectos formais que a constituem, mas, também, falar do invisível. Uma composição envolve uma tensão entre o revelar e o não revelar, um território de pulsões, vibrações entre o que se materializa e o que permanece na invisibilidade, sem deixar de ser perceptível. Acreditamos que a elaboração de uma composição não se dá apenas por articulações conscientes, mas acontece em meio a redes, camadas, territórios de latências.

Ao longo desta dissertação, convidamos o leitor a pensar a composição como um processo que produz, (re)inventa, (des)constrói, (de)compõe diferentes partes de ações em uma determinada ordem, de um determinado jeito. Para tanto, apresentamos um estudo sobre composição como decomposição em dança, sob o ponto de vista da experiência de atuação do ator-dançarino¹, que transforma os materiais com os quais se relaciona, em busca de uma construção corporal poética e sensível. A aproximação entre composição e decomposição, aqui desenvolvida, foi despertada a partir de referências apresentadas por Dantas (1999) e Smith-Artaud (2000), que nos dão instrumentos para pensarmos a composição em dança como um espaço de experimentação que cria saberes específicos relacionados a cada processo criativo. Um espaço de experimentação que envolve um

¹ Ao longo do texto, usamos esse termo para nos referir ao sujeito que atua na composição cênica, que constrói e desconstrói conexões e representificações a partir das suas referências, em relação com e no mundo. Não queremos pensar nesse sujeito como um ser intérprete-criador, pois o intérprete “(...) não é o ator, mas o espectador. O ator age, emite sinais, o espectador, como testemunha vê, lê e interpreta estas ações criando um sentido (...) o ator não é o Intérprete, mas o representante. O representante não busca uma personagem já existente, ele constrói um equivalente através de suas ações físicas” (BURNIER, 2001: 27).

trabalho de composição do ator-dançarino sobre e partir de si mesmo, uma investigação acerca da sua corporeidade e suas qualidades de movimento, ação, gesto, em relação a outros materiais: outro ator-dançarino, objeto, trilha sonora, figurino etc. Tanto Dantas (1999) como Smith-Artaud (2000) nos conduzem para a elaboração de uma reflexão sobre o processo de criação, em que a experiência é vista como material de decomposição e composição. Cientes da complexidade agregada à noção de experiência, apresentamos, nesta dissertação, uma reflexão elaborada, a partir de aspectos discutidos por Benjamin (1929, 1933 e 1936) e Bondía (2001), acerca desta noção, pois estes autores nos deram elementos para pensarmos a composição como decomposição a partir das referências trazidas por Dantas (1999) e Smith-Artaud (2000).

Como ponto de partida para o desenvolvimento da discussão aqui desenvolvida apresentamos o *Espaço 1: Experiência como material de decomposição e composição*², em que o apoio para compreensão teórica foi encontrado em autores como Bachelard (1989), Laban (1978), Ostrower (1978), Benjamin (1929, 1933 e 1936), Bondía (2001), Dantas (1999) e Smith-Artaud (2000).

Com o objetivo de agregar outras vozes sobre composição como decomposição em dança, apresentamos reflexões elaboradas a partir de entrevistas realizadas com três artistas da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*: Helena Pikon, Julie Anne Stanzak e Morena Nascimento. Com base nas diretrizes da metodologia experimental qualitativa, utilizamos entrevistas semiestruturadas, pois estas nos permitem “enumerar de forma mais abrangente possível as questões que o pesquisador quer abordar no campo, a partir de suas hipóteses ou pressupostos, advindos, obviamente, da definição do objeto de investigação” (MINAYO, 1994: 121). Estas reflexões são encontradas no *Espaço 2: Vozes sobre composição* e são apresentadas considerando as sutilezas e as particularidades daquilo que se depreende dessas vozes, que nos falam sobre algumas de suas experiências relacionadas ao fazer em dança.

² Elaboramos o texto desta dissertação de um modo que ele pudesse ser apresentado de forma maleável, talvez mais próximo das singularidades encontradas nos processos de criação aqui analisados e, neste sentido, propomos, ao invés de capítulos, espaços.

Nesta pesquisa, com o objetivo de gerar uma articulação teórico-prática, apresentamos reflexões tecidas a partir da análise de três diferentes processos³ criativos: a elaboração do espetáculo “Era... Uma vez?”, da companhia Terraço Teatro⁴; de “Impressões”, da Seis + 1 Cia. de dança⁵ e do projeto “Narrativa e poética no processo de elaboração de dança para o vídeo”, desenvolvido em um formato de residência artística⁶, na cidade de Londres, Reino Unido, visando a criação de uma videodança. Levando em consideração que as obras acima citadas localizam-se em diferentes territórios artísticos (teatro físico, dança contemporânea e videodança), as análises são realizadas com o objetivo de verificar como se dá a composição das danças presentes em cada uma delas, reconhecendo algumas especificidades desses diferentes territórios e suas possíveis interações. Com o objetivo de guiar estas reflexões e estabelecer um mesmo ponto de observação para o desenvolvimento das análises, apresentamos um roteiro que compreende: os pontos de partida; a rotina de trabalho; o percurso; a criação dos seres ficcionais; os pontos de encontro; a concepção de cenário, figurinos, iluminação e trilha sonora e os pontos de desencontro de cada processo criativo. Estas análises são encontradas no *Espaço 3: A composição como decomposição nos processos criativos do “Era... Uma vez?”; “Narrativa e poética no processo de elaboração de dança para o vídeo” e “Impressões”* e são articuladas com referências apresentadas por autores como

³ Estes processos de criação foram escolhidos por estabelecerem trabalhos de pesquisa ligados à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e por minha experiência como atriz-dançarina em cada processo analisado.

⁴ A companhia Terraço Teatro foi fundada em 2004, em Campinas/SP, por Daniel Dalberto e Marina Elias, e atualmente é formada por atores-dançarinos graduados pela UNICAMP, que juntos desenvolveram uma pesquisa acerca da poética da cena e do ator-dançarino através de intersecções entre o teatro, a dança, a música e o canto.

⁵ A Seis + 1 Cia. de dança foi fundada em 2001, em Itu/SP, por artistas independentes, e atualmente é formada por atores-dançarinos graduados, em sua maioria, pela UNICAMP, que atuam sob direção da Profa. Dra. Daniela Gatti.

⁶ O conceito de residência artística relaciona-se com uma forma de apoio e incentivo ao desenvolvimento das artes e, a partir dos anos 80, consolidou-se em várias cidades da Europa, Estados Unidos, Canadá e Japão. O apoio e incentivo se dão de diferentes formas, por meio de instituições (governamentais ou privadas), podendo compreender desde o oferecimento de estúdio para composição; materiais técnicos a serem utilizados; moradia e alimentação; bolsa de estudos; auxílio de profissionais da área; parceria com outros artistas etc. Este projeto foi desenvolvido com apoio da UNICAMP e da *The Place – London Contemporary Dance School* e contou com a participação de artistas da área da dança e do cinema.

Laban (1978), Dantas (1999), Smith-Artaud (2000), McPherson (2006), Bonfitto (2009) e Salles (2009).

Nesta dissertação, apresentamos a hipótese de que composição e decomposição se integram nos processos criativos analisados. Relacionamos a ideia de decomposição a um possível procedimento de criação que envolve modificação, análise, recriações e reestruturações das materialidades com que se trabalha. A composição pela decomposição como uma possibilidade para o ator-dançarino experimentar um espaço de desconstrução⁷, em que se tem abertura para o outro, em que se tem receptividade. Um espaço em que o ator-dançarino possa, talvez, decompor também alguns de seus pressupostos sobre a composição cênica e, assim, ampliar as suas referências. Um processo de decomposição que busque, por exemplo, desconstruir as oposições e hierarquias entre corpo/mente; forma/sentido; técnica/poética, através de investigações que envolvem um redimensionamento desses conceitos, uma possível mudança do “como” olhar para estas relações. Uma decomposição em um trabalho de composição, uma desconstrução em um trabalho de construção que não se apoiam na destruição ou no abandono de estruturas, mas em uma possível reorganização delas, um modo de olhar que busca questionamentos, deslocamentos e reformulações, a partir e na própria experiência criativa do ator-dançarino. A decomposição como um possível procedimento de composição, que abre espaços – buracos, caminhos, fendas, abismos, territórios, camadas, passagens – geradores de imaginações, ideias, conteúdos, associações, encontros (e desencontros), sentidos e conexões.

Com o desafio de não fazer da escrita um fechamento da experiência, mas sim um prolongamento dela, tentaremos lidar com o que, muitas vezes, não é passível de escritura.

⁷ Fazemos uma aproximação entre os termos: desconstrução e decomposição, para refletirmos sobre a composição observada em cada processo criativo analisado nesta dissertação. Essa aproximação será desenvolvida no *Espaço I*, a partir de questões que emergiram das análises aqui realizadas. Para maior aprofundamento sobre a noção de desconstrução ver “Escritura e diferença” (1971) e “Gramatologia” (1973) de Jacques Derrida.

Espaço 1: A experiência como material de decomposição e composição

Essa adesão ao invisível, eis a poesia primordial, eis a poesia que nos permite tomar gosto por nosso destino íntimo. Ela nos dá uma impressão de juventude ou de rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilharmos. A verdadeira poesia é uma função de despertar (BACHELARD, 1989: 17-18).

Olhar para a realidade em que estamos inseridos e manter-se atento para perceber o visível e o invisível que a compõem, parece ser um importante ponto de partida para iniciar uma investigação criativa acerca dos caminhos percorridos durante a construção de uma imagem poética. Podemos dizer que o imaginar criativo do ator-dançarino abrange ideias e experimentações relacionadas à sua própria materialidade – ossos, músculos, articulações, tendões, órgãos, vísceras – considerando a sua identidade corporal, essa corporeidade que é constituída de valores culturais, históricos, sociais, políticos, que é e está no mundo. De acordo com Olivier (1995), o corpo, enquanto corporeidade, implica:

Na inserção de um corpo humano em um mundo significativo, na relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo [ou as ‘coisas’ que se elevam no horizonte de sua percepção]. O corpo se torna a permanência que permite a presença das ‘coisas mesmas’ manifestar-se para mim em sua perspectividade: toma-se o espaço expressivo por excelência, demarca o início e o fim de toda ação criadora, o início e o fim de nossa condição humana. Mas ele, enquanto corporeidade, enquanto corpo vivenciado, não é o início nem o fim: ele é sempre o meio, no qual e através do qual o processo da vida se perpetua (OLIVIER, 1995: 52).

As reflexões de Olivier (1995) sobre o corpo, enquanto corporeidade, nos levam a pensar neste corpo como meio no e pelo qual a vida acontece. No que se refere à investigação criativa do ator-dançarino, podemos dizer que ela se dá a partir e na própria corporeidade que se coloca em experiência para a elaboração de uma composição.

Gaston Bachelard (1989), ao refletir sobre as forças imaginantes da nossa mente e suas relações com a criação poética, distingue dois tipos de imaginação: a imaginação

formal e a imaginação material. Segundo o autor:

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há — conforme mostraremos — imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as manejam, as modelam, as tornam mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração. Sem dúvida, há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente (BACHELARD, 1989: 01-02).

No que se refere à composição de movimentos, ações e gestos⁸ em dança, podemos dizer que a investigação criativa se dá em um espaço de entrelaçamento entre a imaginação material e a imaginação formal, uma vez que a materialidade do próprio corpo já traz consigo imagens que agregam em si mesmas, conteúdos, sensações, associações e características particulares a esta corporeidade que é e está no espaço e no tempo. Segundo Ostrower (1978), a materialidade abrange a matéria com suas qualificações e também seus compromissos culturais. Não se trata de um fato meramente físico, ainda que sua matéria o seja, pois a materialidade se coloca em um plano simbólico para os homens. O trabalho de composição em dança envolve elaborações materiais e formais dos movimentos, ações e gestos da corporeidade que dança, que se dão em relação àquilo que se quer construir e dizer pela coreografia⁹. Desta forma, podemos dizer que a materialidade da dança

⁸ Os estudos de Laban (1978) sobre a “Arte do Movimento” são referências importantes para a elaboração e a compreensão das composições de ações, gestos e movimentos dos processos de criação aqui analisados. Ao refletir sobre a expressividade do movimento e suas diferentes dinâmicas, Laban (1978) traz o termo alemão *antrieb* – propulsão, impulso, ímpeto – e depois o traduz para o inglês *effort*, que não deve ser entendido como esforço, no sentido de força utilizada para realizar algo, mas como sendo o impulso interno para o movimento. Ao olhar para os diferentes tipos de *effort*, Laban (1978) identificou algumas qualidades do movimento humano e, aliado aos estudos dos esforços, desenvolveu também o estudo da forma do movimento, denominada de *shape*. Desta forma, os estudos de Laban (1978) permitem que olhemos para o movimento de uma forma integrada, que compreenda Corpo-Espaço-Esforço-Forma, pois se refere ao estudo daquilo que é o visível do movimento, a forma inscrita pelo corpo no espaço-tempo e daquilo que o move internamente, o impulso do movimento.

⁹ Pavis (2008) apresenta uma definição para o termo coreografia que dialoga com as reflexões apresentadas nesta dissertação. Segundo o autor: “A prática do espetáculo em nossos dias abole as fronteiras entre o teatro falado, o canto, a mímica, a dança-teatro, a dança etc. Por isso, deve-se estar atento à melodia de

compreende o trabalho sobre a matéria (movimentos, ações e gestos) que modifica, decompõe, recria e compõe os possíveis contextos agregados a ela considerando que “(...) a experiência do corpo nos faz reconhecer uma imposição do sentido que não é a de uma consciência constituinte universal, um sentido que é aderente a certos conteúdos” (MERLEAU-PONTY, 1999: 203).

Diante deste entrelaçamento, entre elaboração material e formal, talvez pudéssemos buscar uma reorganização, uma ressignificação diante das materialidades com as quais trabalhamos ao elaborarmos uma composição em dança. Em outras palavras, uma investigação criativa que abra possibilidades para a experimentação de uma composição a partir da decomposição e convide o ator-dançarino a transformar e recriar os materiais com os quais se relaciona em um espaço de abertura e receptividade ao outro. Cada artista vê e compreende, de uma maneira particular, essas atitudes de disponibilidade e abertura durante um processo de experimentação que se desdobra em composição. Parece-nos importante dizer que este trânsito entre decomposição e composição, que apresentamos neste estudo, não acontece de modo linear e, portanto, não envolve etapas com ordens lógicas, ou receitas, ou ainda uma relação de causa e efeito entre decomposição e composição, ele acontece em um espaço de entrelaçamento de procedimentos específicos de cada processo criativo.

Acreditamos que esse olhar para a composição a partir da decomposição, essa transformação dos materiais com que se trabalha, pede, por vezes, um tempo de experimentação que não é o tempo que corre no relógio. Talvez, um tempo vinculado à criação de condições para que o ator-dançarino possa “(...) escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação (...)” (BONDÍA, 2001: 24). Podemos dizer que praticar a composição, como um espaço de experimentação, envolve um manter-se aberto, “dilatado”, presente no instante da criação, passível de dar e receber

uma dicção ou a coreografia de uma encenação, uma vez que cada jogo de ator, cada movimento de cena, cada organização de signos possui uma dimensão coreográfica. A coreografia abrange tanto os deslocamentos e a gestualidade dos atores, o ritmo da representação, a sincronização da palavra e do gesto quanto a disposição dos atores no palco” (PAVIS, 2008: 72).

estímulos (para si, para o espaço-tempo, para o outro, para a cena etc), criar possibilidades de experiências que nos tirem do “lugar conhecido” e que nos lancem em fluxo de investigação criativa, fazer silêncio para ouvir o “inaudível”, deixar que a corporeidade também experimente o vazio – de elaboração de ideias, formas, associações etc – e se veja neste vazio, tudo isso parece ser um caminho possível para refletirmos sobre esse processo de composição a partir da decomposição. Um caminho de decomposição dos procedimentos criativos que arranque do tempo um próprio tempo para a experiência, criando condições para a elaboração de uma composição.

A noção de experiência abordada nesta dissertação aproxima-se de alguns aspectos discutidos por Benjamin, principalmente em “A imagem de Proust” (1929), “Experiência e pobreza” (1933) e “O Narrador” (1936)¹⁰ e também de aspectos apresentados por Bondía em seu texto “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”(2001).

Por um lado, encontramos em Benjamin (1994) algumas reflexões sobre a noção de experiência¹¹ que também consideram a questão do tempo e o espaço de troca com o outro como fatores importantes para que ela aconteça. Segundo o autor, o modo de vida capitalista impõe um tempo, que não é o tempo da troca de experiências, como acontecia na vida em comunidade. Benjamin (1994), ao refletir sobre a transformação da noção de experiência, com a chegada do capitalismo, problematiza a substituição da narrativa (em que o contar e ouvir histórias envolve um entregar-se ao tempo, ao ritmo da história contada pelo narrador) pela informação (com seu caráter pontual de transmitir puro e simplesmente um acontecimento). Benjamin (1994) traça um paralelo entre a narrativa e o

¹⁰ Para tanto, usaremos a tradução para o português com data de 1994 feita por Sérgio Paulo Rouanet com prefácio de Jeanne Marie Gagnebin e que contém estes três textos (Vide Referências p. 121).

¹¹ O conceito de experiência atravessa toda a obra de Benjamin, a começar pelo texto “Experiência” (1913), depois um ensaio sobre o conceito de experiência em Kant intitulado “Sobre o programa da filosofia a vir” (1917), diversos textos dos anos 30, entre os quais “Experiência e pobreza” (1933), “O Narrador” (1936) e “Sobre alguns Temas em Baudelaire” (1939) e, por fim, as teses de 1940. Benjamin (1994), ao tecer reflexões sobre a diminuição da experiência na sociedade capitalista, refere-se especificamente à diminuição de um tipo de experiência que, segundo o autor, é aquela centrada na narrativa, na transmissão de saberes por meio do convívio com o outro, modo de transmissão de experiências mais comum na sociedade pré-capitalista, ou seja, aquela sociedade que prezava pela vida em comunidade. O autor apresenta uma diferença entre os termos “*Erfahrung*” (experiência) e “*Erlebnis*” (vivência) ao retomar “a questão da ‘*Erfahrung*’ no mundo capitalista moderno, em detrimento de um outro conceito, a ‘*Erlebnis*’, a experiência vivida, característica do indivíduo solitário” (GAGNEBIN, 1994: 09).

artesanato, uma vez que a história contada é impregnada pelo narrador (e vice-versa), da mesma forma que o objeto feito pelo artesão carrega seus traços: “(...) assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994: 205). O autor associa a experiência à narrativa, argumentando que esta forma de comunicação cria um espaço em que algo pode ser, de algum modo, revivido, apropriado e nos faz pensar em um acontecimento que dá espaço para alguma forma de continuidade, um espaço aberto para criação e transmissão de algo. Esse caráter de obra aberta, atribuído por Benjamin (1994) à narrativa, é o aspecto que nos interessa em nossa reflexão acerca da experiência e da composição pela decomposição. Acreditamos que este espaço de abertura criado pela narrativa, que permite uma apropriação e recriação, tanto para quem conta como para quem ouve a história, também pode ser pensado em uma composição em dança. Um espaço de troca que se dá, tanto na narrativa quanto na composição em dança pela abertura e receptividade ao outro.

Gagnebin (1994) aponta que, de modo não explícito, podemos encontrar nos textos de Benjamin a ideia de que “uma reconstrução da ‘*Erfahrung*’ deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade” (GAGNEBIN, 1994: 09). Neste sentido, Benjamin apresenta em seu texto “A imagem de Proust” (1929), uma reflexão sobre os treze volumes de “*A la recherche du temps perdu*” de Marcel Proust (1871 – 1922) e os considera como uma obra excepcional na literatura, que nos mostra um “trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual [‘*Erlebnis*’]” (GAGNEBIN, 1994: 10). Benjamin (1994) destaca a importância da rememoração tecida na obra de Proust, assim como o conceito de memória involuntária proposto por este autor. Segundo Benjamin (1994), Proust não teria criado, em sua obra, histórias sobre “uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1994: 37). A questão da reminiscência e a ideia de memória involuntária propostas por Proust nos levam a pensar em uma ideia de lembrança que ressurge no presente e que vai além da ideia de resgatar uma memória do passado ou ainda de uma tentativa de não se esquecer dele. Em outras palavras, um ímpeto

de lembrança do passado que ressurgem involuntariamente a partir de uma experiência atual e que, inevitavelmente, transforma o presente. Benjamin (1989), em uma nota de rodapé de seu texto¹² sobre Baudelaire, retoma a questão da memória involuntária em Proust:

Proust trata desses ‘outros sistemas’ de maneiras diversas, representando-os, de preferência, por meio dos membros do corpo humano, falando incansavelmente das imagens mnemônicas neles contidas e de como, repentinamente, elas penetram no consciente independentemente de qualquer sinal deste, desde que uma coxa, um braço ou uma omoplata assumam involuntariamente, na cama, uma posição, tal como o fizeram uma vez no passado. A memória involuntária dos membros do corpo é dos temas favoritos de Proust (BENJAMIN, 1989: 108-109).

A obra de Proust, assim como as reflexões tecidas sobre ela por Benjamin (1994), nos abrem possibilidades de conexão com questões aqui discutidas, se pensarmos, por exemplo, em um processo de composição a partir da própria experiência dos atores-dançarinos, em que a relação de troca com o outro pode criar inscrições poéticas no espaço-tempo, por meio dessa corporeidade que guarda, em si mesmo, registros de experiências ou ainda imagens mnemônicas que ressurgem no presente. Como sabemos, não existem receitas para que uma composição consiga criar zonas de conexão com o espectador, mas, a nosso ver, a análise feita por Benjamin (1994) sobre a obra de Proust, além de apontar para uma transformação da noção de experiência na sociedade moderna, aponta também para uma ideia de processo criativo que se dá a partir das experiências relacionadas à singularidade do indivíduo que compõe e que, ao adentrar tão profundamente em uma criação, a partir de experiências próprias, pode compor uma obra que por sua vez crie no interlocutor um espaço de reencontro ou recriação de suas próprias experiências.

Por outro lado, Bondía (2011) tece uma reflexão acerca da noção de experiência e discute a sua escassez na atualidade devido a quatro fatores: o excesso de informação; o excesso de opinião; a falta de tempo e o excesso de trabalho. Dentre as reflexões

¹² Benjamin, Walter. 1842 - 1940. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*/ Walter Benjamin; Tradução José Martins Barbosa, Hermes Alves Baptista – 1ed – São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas; v.3).

apresentadas por Bondía (2011), a noção de sujeito da experiência como aquele que se coloca em risco, que se coloca em abertura, que se expõe e atravessa um espaço desconhecido é a que principalmente nos interessa para este estudo:

Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é ‘o que nos passa’, o sujeito da experiência seria algo como **um território de passagem**, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, **produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos**. Se escutamos em francês, em que a experiência é ‘ce que nous arrive’, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como ‘aquilo que nos acontece, nos sucede’, ou ‘happen to us’, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (BONDÍA, 2001, p. 24, grifos nossos).

As reflexões de Bondía (2001), sobre o sujeito da experiência, nos trazem alguns elementos para pensar a composição a partir da experiência, principalmente no que se refere à ideia de sujeito como um território de passagem, uma espécie de superfície sensível que produz algo. Um sujeito que se coloca aberto em relação ao outro e que cria condições de experimentação diante da própria corporeidade e dos materiais com que se relaciona, considerando os contextos em que se insere. Diante dessas reflexões, no campo de elaboração de uma composição em dança, podemos pensar sobre o sujeito da experiência como mais um elemento das experiências que ali se dão. Em outras palavras, podemos pensar sobre o ator-dançarino, inserido na experiência de composição, como um território de passagem, uma superfície sensível, que produz coisas na e a partir das experiências, dentro delas e, sobretudo, em relação a elas.

Tanto Benjamin (1994) como Bondía (2001) tecem reflexões sobre a noção de experiência e a sua transformação com o advento do capitalismo. No entanto, parece-nos importante dizer aqui, apesar dos textos de Benjamin (1994) e de Bondía (2001) se aproximarem, no que se refere à destruição ou à diminuição da experiência com a chegada do capitalismo, talvez não seja o caso de idealizar um tipo “verdadeiro/significativo” de experiência, o que pode gerar um sentimento de que uma época deva ser resgatada, já que

agora, neste contexto (tão grifado como) esvaziado pelo capitalismo, isso não seria mais possível. Acreditamos que, mesmo diante de tantas transformações ocorridas na sociedade capitalista, a questão da experiência está ligada às atitudes do sujeito e está além da moral, do bem e do mal, do certo e do errado etc. Neste sentido, os dois autores nos conduzem em uma reflexão sobre uma transformação da noção de experiência diante de todos estes fatos. Como aponta Gagnebin (1994), no caso de Benjamin, reflexões sobre essa transformação surgem, por exemplo, quando o autor analisa as obras de Proust. A nosso ver, no caso de Bondía, a transformação se dá, principalmente, quando ele reflete sobre o sujeito da experiência.

As reflexões tecidas a partir desses dois autores nos levam a pensar no ator-dançarino como um sujeito que, na experiência de composição, pode criar condições para decompor os materiais com que trabalha e, desta forma, criar outras possibilidades de observar e se relacionar com esses materiais. A composição como decomposição, como um espaço de recriação que busque questionamentos, deslocamentos e reformulações, a partir e na própria experiência criativa do ator-dançarino. Uma experiência criativa que se dá a partir e na própria corporeidade do sujeito que dança. Um desafio que se apresenta, perante o trabalho do ator-dançarino, ao elaborar a composição de movimentos, ações e gestos, buscando criar possíveis espaços de abertura (de sentidos, contextos, associações etc), como uma experiência em que a recriação aconteça tanto para quem dança como para quem assiste à dança.

1.1 Composição como decomposição

A atividade artística pressupõe um formar preocupado especificamente com... o próprio formar. Formar, em arte, é fazer, inventando, concomitantemente, o modo de fazer; é realizar – procedendo por ensaio, tentativa e erro – um processo de produção, que é, ao mesmo tempo e indissolavelmente, invenção e que resulta em obras que são formas. Portanto, o resultado de um processo de formar, em arte, tem como finalidade a própria forma, a qual não apresenta, necessariamente, fins utilitários e tudo o que pode ser lido, interpretado, dito ou pensado sobre ela decorre da sua especificidade como

forma (DANTAS, 1999: 26).

As referências apresentadas por Dantas (1999) nos dão instrumentos para pensarmos sobre a composição em dança como um processo de elaboração formal que envolve um espaço de experimentação, que cria saberes específicos, relacionados ao como fazer e ao porquê fazer e, também, o modo como se compartilha esses saberes entre os próprios integrantes de cada grupo. Como dissemos, anteriormente, a composição em dança envolve um trabalho sobre os movimentos, as ações e os gestos que são a matéria a ser elaborada formalmente. Um trabalho de composição do ator-dançarino sobre, e partir, de si mesmo, uma investigação acerca da sua corporeidade e suas qualidades de movimento, ação, gesto em relação a outros materiais: outro ator-dançarino, objeto, trilha sonora, figurino etc. Um trabalho sobre a própria corporeidade, que envolve uma elaboração criativa entre matéria e forma e, também, entre técnica e poética.

Vemos que, em grego, a palavra *arte* está ligada ao conceito de *techne*, que, por sua vez, também designa ofício e habilidade. Aristóteles propõe que o desenvolvimento da *techne* tem início a partir “da experiência de casos individuais e passa de experiência a *techne* quando as expectativas individuais são generalizadas num conhecimento de causas: o homem experimentando sabe como mas não o porquê” (DANTAS, 1999: 30). De acordo com Dantas (1999: 30), este processo despertado, a partir da experiência, pode ser dividido em três momentos: o primeiro, o *saber-como*, se refere ao saber experimental, ao conhecimento gerado a partir de uma experiência, a partir da descoberta do como fazer; o segundo, o *saber-porquê*, se refere ao conhecimento das causas, a uma investigação/reflexão acerca do material gerado no momento da experiência; o terceiro, o *saber-fazer*, se refere aos procedimentos utilizados para nortear o trabalho das ações em um processo de criação, procedimentos, estes, que, além de estimular e definir o(s) modo(s) criativo(s)/poético(s) de relacionar os materiais envolvidos na composição, podem também ser transmitidos enquanto ensinamento. Dantas relaciona o *saber-fazer* com o *formar*, que pode ser continuamente recriado e desenvolve uma reflexão a partir de Pareyson (1993) acerca do assunto:

O fazer torna-se um formar não quando se limita a executar algo já planejado, a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas quando, **durante o processo de transformação da matéria, a concepção, o planejamento e a execução são ações concomitantes**; quando as regras são definidas durante o ato criador e **quando o fazer inventa o próprio modo de fazer** (DANTAS, 1999: 31, grifos nossos).

As reflexões sobre o próprio modo de fazer, sobre a transformação da matéria e sobre o formar, apresentadas acima por Dantas (1999), nos levam a pensar nas inúmeras possibilidades de procedimentos criativos em dança, na atualidade, e também em um espaço de entrelaçamento do *saber-cómo*, do *saber-porquê* e do *saber-fazer*, em que é impossível dissociar o saber do fazer. Um espaço de entrelaçamento que compreende, portanto, a noção de *techne* como experiência de criação e articulação desses saberes, em que não se separa técnica e poética. Um contexto em que a processualidade do ato de criação pede também um sujeito em processualidade, um sujeito capaz de gerar questionamentos que transformam o seu olhar sobre a prática, e, desta forma, transforma a própria prática e a si mesmo. A partir dessas reflexões, passamos a entender o trabalho de composição do ator-dançarino como um espaço de invenções e recriações, uma decomposição dos saberes que constantemente se constroem e se desconstroem e inventam, por vezes, outras formas de fazer.

Com o objetivo de ampliar a reflexão sobre composição como decomposição, que envolve as articulações entre o *saber-cómo*, o *saber-porquê* e o *saber-fazer* (DANTAS, 1999), apresentaremos e discutiremos, a seguir, algumas referências, trazidas por Smith-Artaud (2000), acerca dos possíveis estímulos (ou pontos de partida) para a elaboração de uma composição em dança, assim como seus possíveis elementos de construção.

Smith-Artaud (2000: 20) apresenta¹³, em seu estudo sobre composição em dança, diferentes tipos de estímulos¹⁴, que podem atuar como disparadores, como pontos de partida para uma improvisação a ser realizada como procedimento para levantamento de possíveis materiais coreográficos. São estes os estímulos: auditivos, visuais, cinestésicos,

¹³ Todas as referências desta autora são apresentadas, nesta dissertação, como uma tradução nossa, a partir do inglês, uma vez que este material ainda não foi traduzido em nenhuma edição para o português.

¹⁴ A autora apresenta como estímulo algo que desperta a imaginação ou incita à atividade.

táteis e ideacionais.

Segundo Smith-Artaud (2000), os estímulos auditivos se referem à música e qualquer outro evento auditivo, tais como vozes, ruídos e outros tipos de sons que podem funcionar como estímulo. No que se refere à música, a autora aponta que é importante estar atento para a sua natureza, para então pensar se a música vai ser usada como acompanhamento ou como um contraponto para a composição coreográfica. Em alguns casos, quem compõe a dança pode ser inspirado por uma peça musical e decide extrair dela elementos que possam ser transpostos para os conteúdos da dança. A autora ainda destaca que em processos como este, o artista pode, ao construir a cena, não utilizar a peça musical. Segundo Smith-Artaud (2000), um poema¹⁵, por exemplo, pode ter sido o estímulo auditivo para uma composição, mas, em um dado momento, o dançarino percebe que não poderá interpretar todas as palavras em movimento e, então, passa a usá-lo de uma outra forma. A autora aponta que, por um lado, talvez, seja necessário ouvir o poema antes de ver a dança, como se o movimento pontuasse depois os seus significados; por outro lado, uma vez estimulado pela ideia ou humores depreendidos do poema, o dançarino, que compõe, talvez não precise mais usá-lo como um material na composição. De acordo com Smith-Artaud (2000), o estímulo auditivo pode evocar sensações, ideias, lembranças, sentimentos, atmosferas que podem ser elaboradas em forma de movimentações, partituras coreográficas, imagens para as cenas etc.

No que se refere ao estímulo visual, Smith-Artaud (2000) aponta que este pode emergir de pinturas, fotografias, filmes, esculturas, objetos, formas, estruturas, linhas etc. A partir da imagem visual, o compositor pode extrair tanto os sentidos apresentados pela imagem quanto aspectos referentes à sua própria materialidade: cores, texturas, formas, volume, proposta utilitária etc. Uma cadeira, por exemplo, pode ser observada pelas suas linhas, ângulos, sua proposta de sustentar o peso de um corpo, ou, ainda, ser um instrumento para se defender de alguém etc.

¹⁵ Smith-Artaud (2000) apresenta o poema como exemplo relacionado a um tipo de estímulo auditivo, porém, entendemos que um material textual possa se caracterizar tanto como um estímulo auditivo quanto como estímulo visual e ideacional, que serão apresentados a seguir.

No caso dos estímulos cinestésicos, Smith-Artaud (2000) aponta que eles estão relacionados às possibilidades de fazer uma dança sobre o movimento em si ou, em outras palavras, trata-se do movimento estimulando movimento. A autora afirma que, neste caso, o movimento não tem a intenção de transmitir uma ideia já dada, mas tem um estilo, um humor, uma variação de dinâmica que podem ser utilizados e desenvolvidos de modo a compor uma dança que é uma elaboração e exposição do movimento, baseadas naquilo que o próprio movimento é.

Com relação aos estímulos táteis, Smith-Artaud (2000) aponta que a textura de determinados materiais, o contato com elementos de diferentes volumes, espessuras ou temperaturas podem provocar respostas em termos de movimento. A suavidade, por exemplo, de um pedaço de veludo pode sugerir também a suavidade como uma qualidade de movimento para ser explorada como base para a dança.

Por fim, Smith-Artaud (2000) apresenta os estímulos ideacionais e aponta que talvez este seja o estímulo mais comum para a composição em dança. Neste caso, o movimento é estimulado e elaborado formalmente com a intenção de transmitir uma ideia ou desdobrar uma história. Segundo a autora, se a ideia a ser comunicada se relaciona, por exemplo, à guerra, a gama de escolhas para o compositor é limitada a possíveis movimentos que possam se relacionar a isto. Smith-Artaud (2000) ainda destaca que os estímulos ideacionais envolvem uma certa “aura” de conceitos ao redor de si, que fornecem estruturas para a criação de danças e que, além disso, as histórias ou acontecimentos têm de ser retratados, sequencialmente, em forma de narrativa na composição coreográfica.

Os estímulos apresentados por Smith-Artaud (2000) nos levam a pensar na amplitude dos possíveis “como-fazer”, que podem emergir durante a elaboração formal de uma composição. Sobre este processo de elaboração formal na dança, Dantas (1999) nos diz que:

A forma não é o invólucro de algo, seja esse algo sentimento, ideia ou intenção. Ela não precisa ser explicada ou traduzida: não é preciso pedir licença à emoção, ou a uma lógica exterior à lógica da criação em dança para que se encontre o justo movimento numa criação coreográfica. No processo

de criação intervém, fundamentalmente, o sentido de adequação, de organicidade e de necessidade, que decorre de uma solicitação própria da forma. Isso não significa que uma coreografia não possa inspirar-se em algum tema, ideia, música, sentimento ou emoção, mas sim que há uma passagem pautada pelas necessidades formativas da própria obra que está sendo elaborada (DANTAS, 1999: 27).

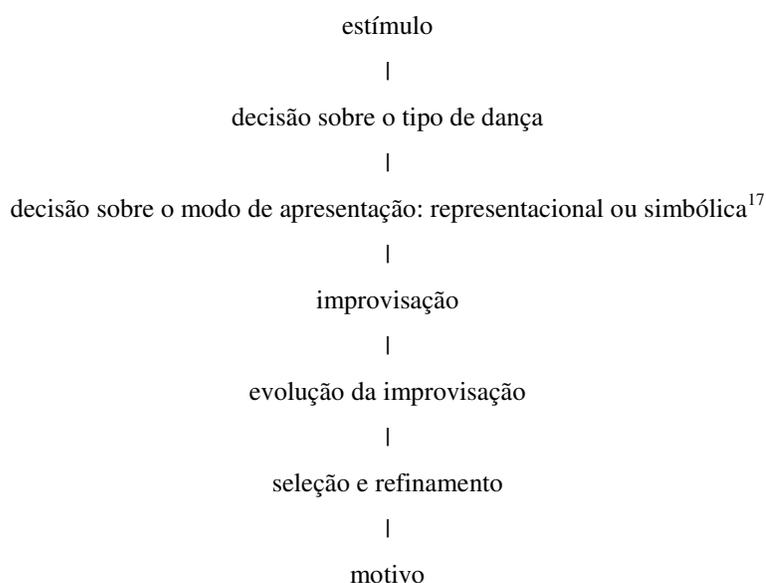
As referências apresentadas por Smith-Artaud (2000) e por Dantas (1999) nos permitem pensar em um processo de elaboração formal em dança que compreende possíveis processos de inspiração, decomposição e transformação da matéria (movimentos, ações e gestos), em que a forma surge como algo que conduz os temas ou ideias da composição para uma “direção”, ou para determinadas “atmosferas” etc.

No que se refere aos possíveis elementos de construção envolvidos no desenvolvimento de uma composição, Smith-Artaud (2000: 65) elenca oito dentre os diversos elementos que emergem quando se discute a elaboração formal em dança e que podem ser identificados também em outras formas de arte, sendo eles:

- 1) o (s) motivo(s) (que são a base para a construção);
- 2) repetição;
- 3) variação e contraste;
- 4) clímax ou pontos altos;
- 5) proporção e equilíbrio;
- 6) transição;
- 7) desenvolvimento lógico;
- 8) harmonia.

Smith-Artaud (2000) destaca que um elemento está em relação com o outro, complementando-o e ainda que a harmonia possa ser alcançada com a exploração de todos os outros sete elementos. Assim, apresentaremos, a seguir, algumas reflexões que foram estabelecidas, pela autora, sobre estes elementos de construção para a composição em dança e que, a nosso ver, podem ampliar as discussões abordadas nesta pesquisa.

Em relação ao motivo¹⁶ coreográfico de uma composição, ou àquilo que, em outras palavras, pode ser definido como tema central a ser explorado, Smith-Artaud (2000) afirma que ele pode ser definido, ou encontrado, após uma sessão de improvisação, realizada como procedimento criativo para levantamento de materiais a serem trabalhados. De um modo didático, a autora apresenta um percurso que, geralmente, aparece durante a elaboração de uma composição coreográfica:



Ao apresentar estas etapas que geralmente aparecem em uma composição, Smith-Artaud (2000) cria um espaço para pensarmos em percursos que adotam qualquer uma

¹⁶ Langer (1953) afirma que: (...) Os motivos são dispositivos de organização que dão a imaginação do artista um começo, e assim motivam o trabalho. Eles o direcionam a diante e orientam o seu progresso (LANGER, 1953: 69. Tradução nossa).

¹⁷ Sobre estes dois modos de apresentação Smith-Artaud (2000) diz: “Supondo que uma decisão tenha sido tomada com relação ao tipo de dança que vai ser composta e o seu acompanhamento [musical], se houver. É bastante provável que o estímulo que motivou a ideia, trouxe ao pensamento do compositor imagens do movimento relacionadas com o seu/sua própria experiência, que transmitem a ideia, o sentimento, o humor, ou o acontecimento. Por exemplo, ‘tristeza’ evoca imagens de pessoas curvadas, movimentação lenta, movimentos pequenos e introvertidos, balanços, um movimento de torcer as mãos, ou as mãos na cabeça, etc. Em uma dança, retratar esses movimentos humanos exatamente como eles são na vida real é utilizar o movimento de uma maneira puramente representacional. Usar esses movimentos, extraindo a essência ou as características principais e adicionando outros recursos na ação ou nas tensões dinâmicas, é utilizar o movimento de uma forma simbólica” (SMITH-ARTAUD, 2000: 27. Tradução nossa).

destas etapas (ou outras) como um ponto de partida para a criação em dança. Desta forma, cada etapa, ou cada momento relacionado à elaboração de uma composição, passa a ser um ponto de intensificação de um percurso particularmente realizado, sem relação de ordem e hierarquia entre um momento e outro. Cada experiência de composição pode revelar diferentes procedimentos, que podem se repetir e se recombinar de diferentes formas, dependendo, sempre, das particularidades de cada processo criativo.

No que se refere à repetição, Smith-Artaud (2000) afirma que a exploração deste elemento de construção é um dos principais recursos utilizados na composição em dança e destaca que a repetição existe na forma de desenvolvimento e variação do material de movimento que é estabelecido dentro de cada motivo, dentro de cada tema.

No que se refere aos elementos de construção denominados de variação e contraste, Smith-Artaud (2000) aponta que eles são diferentes entre si, mas, ao mesmo tempo, se complementam. Segundo a autora, a variação envolve a ideia de que o conteúdo, que já foi estabelecido na dança, seja usado novamente, só que de uma forma diferente. Assim, a variação permite um desenvolvimento lógico interessante para o todo da obra, fornecendo os significados necessários para as repetições sobre tema, de modo que o público possa vê-lo de diferentes formas, construindo um entendimento progressivo ao longo da obra. O contraste, por sua vez, apresenta, por meio da repetição, a introdução de um material novo, ao invés do motivo original ou ainda uma variação do motivo, podendo ser também este novo material um outro motivo coreográfico. A utilização deste elemento de construção pode produzir mudanças nas “cores” da dança, criar diferentes nuances em que se destacam pontos de referência em relação ao conteúdo da coreografia, pontos de ligação em relação ao todo da obra. Segundo Smith-Artaud (2000) o contraste pode ser utilizado de várias formas e, muitas vezes (mas nem sempre), pode criar o clímax ou os pontos altos de uma dança.

Em relação às ideias de clímax ou pontos altos de uma composição, Smith-Artaud (2000) destaca que podem existir muitos desses momentos em uma composição. A autora aponta que os momentos que são lembrados de uma dança, aquilo que fica registrado na memória do espectador, podem ser considerados os seus pontos altos, que, por sua vez,

permanecem com um significado especial para cada espectador em particular. Em outras palavras, a autora nos lembra que, em uma obra de arte, nem ao menos duas pessoas veem da mesma maneira e nem duas pessoas concordariam necessariamente sobre os pontos altos ou clímax de uma dança. Segundo a autora, os pontos altos aparecem em uma composição como sendo “centelhas de interesse” (*sparks of interest*) e se constroem através da exposição artística, qualificada e muito bem concebida de ideias de movimento do compositor, que se destacam, como tal, para o observador.

Os elementos de construção proporção e equilíbrio também são complementares. Segundo Smith-Artaud (2000), a proporção se refere ao tamanho e a magnitude de cada parte da composição em relação ao todo. A autora aponta que cada parte de uma dança deve ser tão longa quanto necessária e que a ideia de proporção, enquanto elemento de construção, é guiada por um sentimento intuitivo de “acerto”. Smith-Artaud (2000) ressalta que a ideia de proporção está ligada, por exemplo, a questionamentos como por quanto tempo se explora apenas um motivo ou tema; ou a como explorar a repetição em relação ao tamanho da frase de movimento ou ainda, de um modo mais específico, a decisão sobre a quantidade de dançarinos envolvidos em uma coreografia e as divisões proporcionais (ligadas a trajetos ou caminhos espaciais, por exemplo) em relação a essa quantidade.

Já o equilíbrio em uma composição está ligado a uma atenção e a uma percepção relacionadas àquilo que se escolhe como conteúdo de movimento dentro de um determinado momento da dança considerando as escolhas feitas nos outros momentos da composição. Smith-Artaud (2000) refere-se a um uso proporcional de todos os materiais que o compositor considera apropriado para compor a totalidade da dança, uma composição dos materiais de modo que o todo da obra possa ser equilibrado. Segundo a autora, também podemos associar à ideia de equilíbrio o exemplo de que o momento de uma coreografia solo deveria constituir uma significativa justaposição com o momento de uma coreografia em grupo. Por fim, podemos dizer que a noção de equilíbrio pode, ainda, se relacionar à percepção e utilização do espaço, à localização dos dançarinos no espaço cênico, à ideia de colocação espacial.

Com relação ao elemento de construção transição, Smith-Artaud (2000) aponta que talvez este seja um dos aspectos mais difíceis de uma composição e que por não existirem formas estabelecidas de se criar transições, o compositor também trabalha com este elemento de um modo intuitivo, podendo, por exemplo, utilizar, em uma transição, as ideias de sustentação de uma imagem ou posição corporal, de hesitação entre os movimentos ou de antecipação do movimento seguinte.

O desenvolvimento lógico, segundo Smith-Artaud (2000), torna-se aparente em virtude da repetição, clímax, transição, contraste e variação presentes em uma composição e se refere a um crescimento natural da dança, do seu início ao seu fim. Se algo é lógico, também tem um significado e uma razão de ser, em sua existência, e o início de uma dança desencadeia uma linha de pensamento para o observador e, a partir daí, um desdobramento de ideias em muitas direções, enquanto se mantém um fio condutor comum. Este fio condutor comum é a base sobre a qual se dá o desenvolvimento lógico e é mais do que apenas a ideia, história, ou o estímulo que motivou a composição. Este fio condutor está ligado com uma motivação ou ideia materializada pelo que a autora chama de interpretação de movimento, que por sua vez tem uma identidade em termos de ação, suas qualidades, utilização do espaço e também seus relacionamentos. O desenvolvimento lógico se dá pela investigação dessa identidade, ou seja, pela exploração criativa do motivo ou tema da composição.

Por fim, Smith-Artaud (2000) se refere à ideia de harmonia fazendo uma analogia à construção de um quebra-cabeça: o momento em que todas as peças se encaixam e produzem uma imagem inteira. O conteúdo do movimento, com o seu significado inerente, e o modo como os elementos de construção são empregados formam as peças do quebra-cabeça que, quando unidas, podem compor a harmonia da dança.

Smith-Artaud (2000) também apresenta uma reflexão sobre alguns modos de trabalhar a estrutura formal de uma dança, que podem colaborar com o estudo desenvolvido nesta dissertação. Segundo a autora, existem muitas maneiras de dar forma a uma composição e cada dança tem a sua própria estrutura. Por meio de um paralelo estabelecido com as estruturas formais da música e pela relação que esta arte teve, ao

longo da história, com as diferentes formas de composição coreográfica, Smith-Artaud (2000) apresenta noções de composição provenientes da música, definidas como forma binária, forma ternária, forma rondó, tema e variações e cânone ou fuga, para refletir sobre possibilidades de organização formal de uma composição em dança.

No que se refere à forma binária (que pode ser representada como sendo A.B), Smith-Artaud (2000) aponta que esta é caracterizada pela apresentação de uma seção A seguida por uma seção B contrastante. Segundo a autora, as duas seções têm traços comuns que vinculam uma à outra. Cada seção pode conter elementos contrastantes entre si, mas deve haver algo similar também em sua natureza. A autora exemplifica dizendo que se o movimento na seção A é, predominantemente, lento e suave e opostamente na seção B, rápido e forte, os padrões de ação ou forma espacial podem ser os mesmos ou similares, de modo a manter um tipo de vínculo entre uma seção e outra. Por outro lado, talvez apenas a ideia (ou tema) da dança seja o elemento de ligação entre uma seção e outra, podendo cada seção abordar um aspecto diferente da ideia, mas, também, neste caso, para manter a estrutura A.B, deve haver algo que relacione as diferentes seções, como, por exemplo, o estilo do movimento.

Em relação à forma ternária de composição (que pode ser representada como sendo A.B.A), Smith-Artaud (2000) afirma que, em geral, esta estrutura produz um sentimento agradável, algo como aquele pensamento “eu sabia o que ia acontecer” da parte do observador em relação à composição. O retorno a seção A pode ser trabalhado por meio da repetição exata da mesma ou pelo seu reverso, destacando partes, mudando alguns elementos e a ordem de apresentação destes elementos. Tanto a primeira, quanto a última seção devem ser parecidas, enquanto a seção B cria o contraste entre elas.

No que se refere à forma rondó, que pode ser representada pelo esquema A.B.A.C.A.D.A e assim por diante, Smith-Artaud (2000) afirma que ela fornece ao compositor uma estrutura, composta por verso e refrão (este último representado por A), que cria um lugar para a variação dentro dos versos e para o desenvolvimento dentro do refrão. Segundo a autora, o observador pode, rapidamente, identificar o movimento de refrão e desfrutar a sua repetição.

Sobre as noções tema e variação, Smith-Artaud (2000) destaca que esta é a mais livre e assimétrica forma de composição e que é, frequentemente, chamada de forma sequencial, em que a afirmação inicial é seguida por uma série de desenvolvimentos ou variações. A afirmação inicial não é feita novamente e cada variação se torna a base para a próxima, permitindo que a dança termine de um modo muito diferente do que foi apresentado no início. A autora aponta que, em geral, este é um tipo de composição estimulante, em que o compositor tem grande liberdade para a criação, porém, este deve estar atento para a conexão dos possíveis sentidos do início ao fim da obra. Mesmo que o movimento inicial da frase não seja repetido, algo de sua natureza deve permanecer na mente do observador para que quando ele reflita, possa apreciar a série de variações que emergiram da composição.

No que se refere à forma, denominada de cânone ou fuga, podemos dizer que se trata de uma composição em que um ou dois temas são repetidos ou iniciados sucessivamente pelos atores-dançarinos. Segundo Smith-Artaud (2000), os temas seriam desenvolvidos em um contínuo entrelaçamento das partes em uma única estrutura bem definida.

As reflexões sobre a elaboração formal, apresentadas por Dantas (1999) e Smith-Artaud (2000), nos guiam no desenvolvimento de nosso estudo acerca da composição como decomposição, dando-nos instrumentos para pensarmos sobre o *saber-cómo*, o *saber-porquê* e o *saber-fazer* (DANTAS, 1999, *passim*) na criação das danças dos processos aqui analisados. Diante dos possíveis elementos de construção e modos de estruturação formal, apresentados por Smith-Artaud (2000), podemos pensar em um processo de composição pela decomposição que se dá em relação criativa, perante estas formas de organização e apresentação do material coreográfico. A decomposição como um processo de investigação que se dá pela análise e recriação dos possíveis modos de elaboração formal dentro de uma composição.

A partir das referências trazidas por Dantas (1999) e Smith-Artaud (2000), identificamos e apresentamos quatro etapas a serem discutidas dentro desse trânsito entre composição e decomposição, sendo elas: observação dos materiais; a escolha dos

materiais; a decomposição e a composição. A utilização dessas etapas é aqui apresentada como uma estratégia para o desenvolvimento das análises e reflexões tecidas nesta pesquisa e tem o objetivo de identificar algumas especificidades que emergem dos procedimentos de composição em dança, discutidos a partir das entrevistas e dos processos criativos analisados.

Espaço 2: Vozes sobre composição

Neste espaço, apresentamos algumas reflexões trazidas pela análise das entrevistas¹⁸ realizadas com três dançarinas integrantes do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*: Helena Pikon, Julie Anne Stanzak e Morena Nascimento¹⁹. A realização destas entrevistas tinha como objetivo a ampliação da reflexão sobre composição como decomposição em dança.

A partir de diretrizes da metodologia experimental qualitativa, utilizamos entrevistas semiestruturadas, pois estas nos permitem “enumerar de forma mais abrangente possível as questões que o pesquisador quer abordar no campo, a partir de suas hipóteses ou pressupostos, advindos, obviamente, da definição do objeto de investigação” (MINAYO, 1994: 121). Considerando os aspectos que não podem ser quantificados ou reduzidos a determinados padrões de análise, a pesquisa qualitativa “trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 1994: 21). Neste contexto, apresentamos as entrevistas como vozes sobre composição, como um espaço que nos convida a refletir, considerando as sutilezas e as particularidades daquilo que se depreende dessas vozes, que nos falam sobre algumas de suas experiências relacionadas ao fazer em dança.

As entrevistas realizadas com Helena Pikon, Julie Anne Stanzak e Morena Nascimento criaram espaço para a discussão de diversos assuntos relacionados à

¹⁸ A transcrição das entrevistas realizadas com as artistas foi feita levando em consideração o caráter informal da conversa estabelecida nas entrevistas.

¹⁹ Helena Pikon é francesa e Julie Anne Stanzak é norte-americana. Ambas ingressaram na companhia em meados de 1980. A conversa com Helena Pikon e Julie Anne Stanzak foi realizada aqui no Brasil, quando a *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* apresentou o espetáculo “Ten Chi” (2004), em abril de 2011, no Teatro Alfa, em São Paulo. Morena Nascimento é brasileira e ingressou na companhia em 2007, atualmente atua como convidada em alguns espetáculos. A conversa com Morena Nascimento foi realizada na UNICAMP, em maio de 2011.

composição em dança e, portanto, tomamos a liberdade de estabelecer um recorte que permitisse maior proximidade com o que estamos discutindo ao longo desta dissertação. Assim, esse recorte traz, para este espaço, discussões sobre a questão da observação e das escolhas dos materiais em um processo criativo ou do que pode ser um estímulo para a elaboração de uma composição e também sobre alguns aspectos que as dançarinas consideram importantes para a construção de uma dança.

Sabemos que, dentre outros aspectos, o fato da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* ser composta por integrantes de diferentes nacionalidades permitia que Bausch explorasse criativamente essa diversidade cultural em seus espetáculos. Neste contexto, logo no início da entrevista com Helena Pikon e Julie Anne Stanzak, apresentamos uma questão relacionada ao modo como as individualidades ou singularidades de cada integrante foram consideradas e trabalhadas, por exemplo, durante o processo criativo de “Ten Chi”²⁰. Esta questão está relacionada aos possíveis modos de se trabalhar a partir da experiência como matéria para composição e, neste contexto, tanto Helena Pikon quanto Julie Anne Stanzak nos falam de uma sensibilidade ao momento presente, que se dá tanto no momento da pesquisa de campo para a criação (no caso aqui a visita ao Japão) quanto no momento do espetáculo. Julie Anne Stanzak nos diz:

Quem nós somos, quem foram os nossos pais e assim por diante... E somos de diferentes idades, por isso todos temos experiências diferentes, assim, chegando, por exemplo, em um lugar como o Japão você vem com todo o seu repertório de vida, você vem com sua própria personalidade e as coisas que você capta, de uma certa forma, estão refletindo você e eu acho que Pina amava isso, usava isso, e isso e era grande a essência do trabalho. Para permitir que cada um de nós criasse a partir da essência de nossas experiências, quer dizer, eu acho que isso reflete a nossa formação e a nossa individualidade. (...) Com base na minha realidade no momento, no que eu estou vivendo na minha idade, eu poderia ver isso dessa maneira... Como por exemplo, no Japão nós vemos o mangá... E as coisas relacionadas à animação são muito fortes. Talvez, eu encontre algo em relação às cores ou texturas, ou algo das tradições clássicas... Isso me tocou muito. Talvez isso possa

²⁰ Peça criada em coprodução com a prefeitura de Saitama, *Saitama Arts Foundation* e com o *Nippon Cultural Center*, que teve sua estreia em 8 de maio de 2004, em Schauspielhaus Wuppertal, Alemanha. Informações retiradas no site: http://www.pina-bausch.de/en/pieces/new_piece_2009.php (acessado em maio de 2012).

representar as diferenças... E isso é ótimo, porque nós vemos cada um de nós, e nos nutrimos disso. Nunca é um processo apenas individual, nunca devemos esquecer que este é um grupo bem misturado²¹.



Figura 1 Julie Anne Stanzak em “Vollmond”, fotografado por Laurent Philippe.

Como podemos ver, Julie Anne Stanzak destaca as experiências que se constroem na relação de troca com o outro, experiências e relações constituídas pelas referências pessoais, culturais, históricas (entre outras) de cada integrante envolvido no processo de criação. Uma composição a partir da experiência de cada dançarino que revela aspectos particulares relacionados ao como cada um capta os estímulos de determinado contexto. Julie Anne Stanzak nos levam a pensar nesse modo de olhar para a composição, ao considerar as singularidades, abre espaço para a manifestação das diferenças, ampliando o horizonte de associações e desdobramentos criativos acerca, no caso, de aspectos da cultura japonesa. Neste contexto, Julie Anne Stanzak cita, por exemplo, a observação do mangá e destaca aspectos que podem ser extraídos deste material, como por exemplo, as cores ou as texturas dos desenhos. A partir da fala de Julie Anne Stanzak,

²¹ Julie Anne Stanzak em entrevista a autora em 19/04/2011.

podemos dizer que o modo como cada dançarino se aproxima de aspectos de determinada cultura, ou, mais especificamente, daquilo que poderá ser um material a ser explorado, está intimamente ligado à sua experiência de vida e, assim, será muito diferente e pessoal o modo como cada um irá transformar, elaborar e relacionar o que é observado e vivido em um processo de pesquisa de campo, com a formalização de uma composição. A dançarina refere-se também ao olhar de Bausch, sempre atenta ao modo como os dançarinos expressavam suas percepções refletidas de suas personalidades e individualidades acerca de um lugar, de uma situação.

Sobre a sua experiência no Japão Helena Pikon nos diz:

Nós estivemos no Japão, aproximadamente... Quanto tempo? Seis semanas ou algo assim? Isso é... Foi muito longo, mas também foi bastante curto para estar em algum lugar e tentar 'captar as estações'... O cotidiano das pessoas e sentir isso... Por isso, é um curto e longo período ao mesmo tempo, mas você só... Você vê as pessoas na rua e talvez você não fale com elas, mas você já pode ter um sentimento... É o suficiente para... Em todo lugar é assim... É o suficiente para olhar alguém nos olhos... Às vezes, você simplesmente sente se a pessoa está triste ou feliz ou... Para entender algo mais... A maneira que você segue, o jeito de andar... (...) É difícil porque eles [os japoneses] não mostram [os sentimentos] como nós fazemos²².

²²

Helena Pikon em entrevista a autora em 19/04/2011.



Figura 2 Helena Píkon em “Sweet Mambo”, fotografado por Lioba Schoneck.

A partir desta fala de Helena Píkon, podemos refletir sobre a questão do tempo que se tem para apreender e sentir o cotidiano de uma determinada cultura, quando se trata de uma pesquisa de campo para criação cênica. Neste contexto, a dançarina nos levam a pensar na sensibilidade e abertura necessárias para aproveitar ao máximo esse tempo de experiência, sobretudo na cultura japonesa, em que as pessoas, em sua maioria, costumam ser mais reservadas com relação à expressão de sentimentos. Helena Píkon exemplifica pequenas, porém, significativas, relações de contato com o outro que se dão por meio de uma troca de olhares, ou pelo modo como eu observo o caminhar de uma pessoa na rua ou pela sensação ou impressão que tenho do outro. Ao falar de sua experiência na cultura japonesa, Helena Píkon revela como esse modo reservado de expressar os sentimentos foi para ela um estímulo para a composição de seu solo no espetáculo “Ten Chi”:

Eu falo por mim, mas eu penso que, mesmo nas minhas danças, a música é muito forte porque ela está falando de Hiroshima, da chuva... A ‘chuva metálica’, certo? E, é alguma coisa com a suavidade das músicas e o que parece, mas isso em minha dança, é que eu não sinto que seja o caso de

revelar muito... Seria errado, seria completamente errado... E acho que esta peça é muito importante para todo mundo... Toda as vezes que eu tenho que lembrar na criação... Não tem tanta expressão ou expressividade no rosto para mostrar os seus sentimentos... Nós adoramos o país, mas nós mostramos sentimentos diferentes. Isto tem a ver com as escolhas de movimentos de cada um²³.

Ao assistirmos ao solo de Helena Pikon, neste espetáculo, percebemos o quanto a coreografia que ela criou está neste território das sutilezas, em que o pouco que se mostra parece ser frágil e triste. Após esta entrevista, percebemos que a pesquisa feita pela dançarina e a sua sensibilidade perante alguns aspectos da cultura japonesa entrelaçam-se estética e poeticamente em uma criação em que as escolhas de movimento foram construídas a partir desta percepção do sutil, que se manifesta nesta cultura e, também, a partir da lembrança do trágico e triste desastre da bomba atômica na cidade de Hiroshima. Sobre esta última e triste referência, é interessante notar que, no momento em que ela realiza o seu solo neste espetáculo, já caía sobre o palco e, portanto, sobre ela e o cenário, uma chuva de pequeninos papéis de seda branco, compondo uma bela imagem que, por sua vez, pode ter a sua beleza ressignificada pela tristeza dessa “chuva metálica” que pairou sobre a cidade japonesa, como aponta sensivelmente a dançarina.

Se desdobrarmos a reflexão para os possíveis modos de se trabalhar os estímulos em uma composição em dança, nos aproximamos da noção de elaboração formal apresentada anteriormente no *Espaço 1. 1* desta dissertação, que se dá pelo entrelaçamento do *saber-como*, do *saber-porquê* e do *saber-fazer* apresentados por Dantas (1999). Neste contexto, Helena Pikon nos fala sobre alguns aspectos considerados importantes durante a elaboração de uma composição em dança:

Para mim, eu percorro um caminho muito estranho, porque eu não trabalho com os movimentos... Não me interessa tanto o trabalho com movimento e eu sempre gosto de ir para dentro das palavras... Eu tento caminhar a partir de uma questão de Pina... Em algum lugar... E as coisas vão, talvez, de uma forma completamente diferente, mas é o mesmo pensamento... É a mesma relação com a primeira questão e, assim, eu viajo muito antes de fazer uma

²³ Helena Pikon em entrevista a autora em 19/04/2011.

dança... Para mim, é o que mais me interessa. Claro, eu sei que isso depende da produção que fazemos. Eu sei o que eu quero para fazer um solo. Eu sei que, por exemplo, quando eu estava pensando sobre o Japão, eu não queria mostrar os sentimentos demais... Eu queria tentar encontrar movimentos com poética, e realizá-los, é claro, com tristeza também... Durante o processo de criação para a peça sobre o Japão nós perdemos um monte de pessoas queridas, algumas pessoas muito importantes, então, nós vivemos certos sentimentos. E para mim isto foi importante para expressar esses sentimentos e, para mim, nesta peça, eu me via muito pensando na Pina, porque eu, como muita gente, a conheço há muito tempo e, como você sabe, eu queria tentar expressar algo que não ela podia... Eu queria tentar captar o que ela queria que nós fizéssemos no palco... Porque ela estava lá e ela não estava no palco... E eu queria isso, para tentar expressar o que ela sente... Para tentar expressar em minha dança... De alguma forma²⁴.

Quando pensamos nas construções poéticas das obras de Pina Bausch, somos levados, como aponta Helena Pikon, a refletir sobre o seu procedimento de composição, guiado por perguntas, palavras, questionamentos, propostas de pensamento acerca de um determinado assunto, tema, ou situação. Para Helena Pikon, esse campo de imaginação despertado pelas questões propostas por Bausch permite uma viagem em um campo poético que antecede a criação de sua dança, uma viagem em que a dançarina transita primeiro pelas palavras e seus sentidos, depois pelos movimentos. Talvez, essa viagem a qual se refere Helena Pikon se aproxime da noção de decomposição que apresentamos nesta dissertação, no sentido de um processo de desconstrução, análise e desdobramento de um material (no caso, as palavras que Bausch traz), que, por vezes, permitem que as coisas caminhem de “uma forma completamente diferente”. A dançarina menciona a conexão dos sentimentos que permeiam este espetáculo com a pessoa de Pina Bausch e tudo o que ela representa para o grupo. Neste contexto, Helena Pikon também nos fala sobre um desejo, uma vontade de expressar, em sua dança, algo que Bausch sentia e não poderia expressar, por não estar ali dançando. Encontramos em Gil (2004) uma reflexão sobre o trabalho de Bausch que dialoga com esta relação sensível estabelecida entre a diretora alemã e seus dançarinos:

²⁴

Helena Pikon em entrevista a autora em 19/04/2011.

(...) Tudo se passa a um nível microscópico, o das pequenas percepções: todo o pensamento, e em particular o que entra numa relação afetiva, é acompanhado de gestos virtuais que o próprio pensamento não poderia pensar [expressar], e que exigem um corpo para se poderem dizer. Assim o não-verbal que em Pina Bausch espreita sob as frases é o do *impensável do pensamento* [não o seu impensado], impensável que só uma *géstica do pensamento* pode expressar. Já o dissemos acima: para Pina Bausch, as emoções são gestos. As emoções, mas também os sentimentos e todas as espécies de afetos: porque são forças, que de cada vez, compõem o mundo inteiro que a fala transporta consigo. E essas forças só têm um material concreto para as expressar, o corpo com seus gestos (GIL, 2004: 176, grifos do autor).

Ainda dentro da experiência de criação do espetáculo “Ten Chi”, Julie Anne Stanzak também nos fala sobre o modo como elaborou a composição de seu solo:

Eu, por outro lado, desde que eu era criança eu tenho uma bonequinha do Japão e eu era fascinada pelo Japão. Estudei haikai muitos anos, essa poesia do Japão, e tenho muitos, muitos, muitos livros. Então, eu estava sentada e às vezes... Mesmo em Wuppertal, antes desta produção e, aproveitando para tentar compreender, pois é muito complicada a tradução, é claro, em inglês ou francês ou português, pois sabemos que nunca você alcança a verdade, ou o que é exatamente, mas você chega perto, podemos chegar próximo deste momento e isso me emociona muito... Baisho ou Issa, os famosos poetas de haicais, a beleza disso, talvez, é porque eles ficaram em torno de cinco ou dez horas esperando por um momento, um momento de espontaneidade, um momento de imaginação para pular ou para ser tocado por algo... Então, eu trabalho muito nesta peça com a espontaneidade... Foi a questão que me tocou... Na verdade, também na essência de uma palavra ou estímulo dado por Pina, o que me comoveu, lá dentro, e que veio através de alguns movimentos, ou ideias... Esta foi uma linda experiência porque estava tão perto de mim, portanto, em meu solo, talvez venha um... Eu não sei, talvez tristeza ou um momento de profundidade... Uma profundidade... De sentido para mim, de novo, para mim, porque estamos na construção de muito do que você é... Quem nós somos durante um momento... Em um movimento... Na realidade do momento, talvez tentar não interpretar algo ou... É verdade que em cada momento estaremos dançando nós mesmos e vamos viver essa essência de cada tempo, o que talvez seja uma forma de comunicar algo muito humano²⁵.

Como vimos na citação acima, Julie Anne Stanzak encontra como estímulo para a composição de seu solo em “Ten Chi” os tradicionais poemas japoneses denominados haikai. Além de estarem vinculados à sua experiência pessoal, algo que permeia a sua vida

²⁵ Julie Anne Stanzak em entrevista a autora em 19/04/2011.

desde a sua infância, esses poemas levaram a dançarina a refletir sobre uma possível essência ou verdade das coisas, ou algo que, segundo ela, podemos chegar perto, porém, nunca saber ao certo o que significa, ou o que de fato é. A dançarina observa que o processo de composição de um haicai parece envolver, por exemplo, uma espera por um momento de “salto da imaginação”, por um momento de espontaneidade durante a criação e uma exploração da materialidade e da essência da palavra. A partir dessa observação, a dançarina traça e investiga um paralelo em sua composição com aquilo que pode emergir por meio da investigação da materialidade e da essência, contidas nas palavras ou frases apresentadas como estímulo por Bausch durante o processo de criação. Ao fim de sua fala, Julie Anne Stanzak nos leva a pensar na questão do que pode ser comunicado pelo sujeito que dança a si mesmo e que manifesta o que ele é naquele momento através do movimento. Neste contexto e reiterando a ideia de que o haicai dá margem para refletirmos sobre algo que não é passível de tradução e que não somos capazes de explicar todas as coisas, Helena Pikon nos diz:

Nós somos os mesmos, o público e nós no palco, o público que está sentado é o mesmo, para mim não há nenhuma diferença. É o mesmo ser humano, é o mesmo sentimento, é o mesmo... Amor... Então, a coisa que importa para mim é a comunicação através dos corações. (...) E isso para Pina foi o mais importante. Para reconhecer as coisas sem as palavras ou para rir juntos, ou para poder sermos felizes juntos... Com o público... Para fazer algo que compartilhem... Compartilhamento²⁶.

Na citação acima, Helena Pikon enfatiza uma das questões importantes para ela e, sobretudo, para Bausch, que está relacionada à comunicação “através do coração”, aquilo que, por vezes, está além da compreensão das palavras ou de uma compreensão mais intelectualizada das coisas. Tanto Julie Anne Stanzak e Helena Pikon nos levam a pensar sobre a experiência como material de uma composição em que se dança o que se é, o que, por vezes, permite um espaço de reconhecimento e abertura em que se compartilha algo com o público que é comum a todos nós.

²⁶ Helena Pikon em entrevista a autora em 19/04/2011.

Ao falar da sua experiência como dançarina no processo de criação de “...como *el musguito en la piedra, ay si, si, si ...*”, a última peça criada²⁷ por Pina Bausch, Morena Nascimento nos apresenta aspectos particulares relacionados ao *saber-como* e ao *saber-fazer* (DANTAS, 1999, *passim*) desenvolvidos pela diretora alemã:

A gente foi passar um mês no Chile, viajando de norte a sul, conhecendo lugares incríveis, bebendo de várias fontes de inspiração e conhecendo pessoas... Conhecendo pessoas de várias classes sociais e visitando lugares... Tanto lugares turísticos como lugares também nada turísticos. (...) A Pina trabalha basicamente com essa coleção de perguntas... Sobre os lugares por onde a gente passou... São perguntas que são respondidas por nós bailarinos da maneira que você quiser. Não são respostas necessariamente verbais. As perguntas são verbais, mas não necessariamente com um ponto de interrogação. São questões, são temas. Às vezes, uma palavra que ela joga e a gente tem que saber, de repente, como essa palavra te instiga a criar alguma coisa. (...) Você pode responder a mesma pergunta várias vezes e de várias maneiras se você quiser. Você pode, de repente, não querer responder, se você não encontrou a resposta. (...) E aí tudo o que a gente responde é filmado, cada um tem um DVD, um arquivo seu. (...) Depois a Pina assiste esse DVD com você e ela vai por um processo que eu acho muito interessante... Como um processo de edição. Ela assiste com você aquilo que foi gravado e ela pede para você editar aquele material de acordo com o que ela diz ou direciona, então, por exemplo: uma coisa que ela quer que se repita; coisas que ela quer que você abandone ou outras coisas ela quer que você faça interagindo com outros bailarinos em determinados momentos deles. Então, ela vai fazendo essa edição, essa colcha de retalhos, vai criando um quebra-cabeça, um grande quebra-cabeça com todo esse material que os bailarinos apresentam. (...) Então, vai se criando uma estética bem parecida com uma colagem e é impressionante como o material de um ressignifica o que o outro está fazendo. Então, às vezes, ela coloca junto coisas inusitadas, por exemplo, um bailarino fazendo um solo, um outro bailarino fazendo coisas como falando um texto, manipulando um objeto ou fazendo uma variação do tema... Aquilo junto cria um novo significado. (...) Então, tem uma liberdade de criação em relação aos movimentos dançados pela gente e que depois são elaborados a partir das orientações da Pina²⁸.

²⁷ Peça criada em coprodução com o *Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil in Chile* e com o apoio do *Goethe-Institut Chile*. Teve sua estreia em 12 de junho de 2009, na Operahouse Wuppertal, Alemanha. Informações retiradas no site: http://www.pina-bausch.de/en/pieces/new_piece_2009.php (acessado em maio de 2012).

²⁸ Morena Nascimento em entrevista a autora em 20/04/2011.



Figura 3 Morena Nascimento (a primeira da direita para esquerda) em “...como el musguito en la piedra, ay si, si, si ...”, fotografado por Jochen Viehoff.

Assim como Helena Pikon e Julie Anne Santanzak nos falam sobre experiência da viagem ao Japão, Morena Nascimento também destaca aspectos relacionados à experiência proporcionada pela viagem de pesquisa de campo ao Chile, que se relacionam às diversas maneiras de apreender aquilo que se vive e que se revela pelos lugares, pelas pessoas e pela cultura local de um determinado ambiente. Identificamos na fala de Morena Nascimento alguns aspectos relacionados ao *saber-como* e ao *saber-fazer* (DANTAS, 1999, *passim*) desenvolvidos por Pina Bausch, principalmente o que se refere aos estímulos lançados pelas perguntas feitas pela diretora alemã e ao processo de registro, observação e análise do material criado pelos dançarinos, em parceria com Bausch, através dessas perguntas. Como aponta Morena Nascimento, essa ideia de edição e “colagem” nos revela alguns dos elementos de construção utilizados por Bausch para a composição coreográfica e nos fazem pensar neste *saber-fazer* (DANTAS, 1999, *passim*) específico desenvolvido por esta diretora que, por um constante processo de experimentação, em

parceria com seus atores-dançarinos, ressignificava os materiais por eles criados. Uma ressignificação dos movimentos, das ações, dos gestos e das palavras que, através desse processo de “colagem”, gera um espaço de criação em que o público é convidado a imaginar também e, assim, construir os possíveis sentidos junto com quem dança.

Dentre os inúmeros elementos de construção utilizados por Bausch, sabemos que a repetição era usada pela diretora alemã como recurso técnico-expressivo, tanto no processo de criação quanto na cena, potencializando a poética de suas obras, revelando momentos em que a diferença aparece singularizando cada instante ou cada indivíduo que dança. Neste contexto, perguntamos a Helena Pikon e a Julie Anne Stanzak de que modo a exploração da repetição poderia gerar diferenças ou mudanças que recriam o espaço-tempo, por exemplo, em uma obra como “Café Müller” (1978). Segundo Helena Pikon, nesta obra:

A repetição também tem um efeito dramático, e tem um aspecto interessante que, em países diferentes, a repetição tem outro efeito. Em alguns países, as pessoas riem muito, é um medo, porque talvez eles não saibam como reagir. Em outro país, é muito sério e eu acho isso muito interessante.²⁹

Ainda sobre o emprego da repetição em “Café Müller” Julie Anne Stanzak nos diz:

Eu acho que a repetição, para mim, representa o desejo humano, o desejo, talvez, para tentar novamente, para não desistir, até mesmo para confiar, para continuar tentando... E você continua amando alguém, mesmo sabendo que não é o melhor pessoa em sua vida... Através da impossibilidade, continuar tentando³⁰

As falas de Helena Pikon e de Julie Anne Stanzak nos levam a pensar neste efeito dramático³¹ criado pela exploração da repetição, que traz variação e contraste para as

²⁹ Helena Pikon em entrevista a autora em 19/04/2011.

³⁰ Julie Anne Stanzak em entrevista a autora em 19/04/2011.

³¹ Uma referência para os estudos sobre a noção de dramaturgia, é a tese de doutorado de Lígia Losada Tourinho, “Dramaturgias do corpo – Protocolos de criação das artes da cena” (2009). Nela, a autora apresenta uma detalhada pesquisa acerca do surgimento e evolução do termo dramaturgia e identifica três momentos de significativas transições estéticas na história das artes do ocidente: Das primeiras civilizações ao fim da sociedade greco-romana; o início do cristianismo, seu período de instauração e o surgimento e desenvolvimento do drama moderno e da dança cênica e, por último, as duas grandes guerras mundiais, a

cenar de “Café Müller” e também no modo como a repetição está atrelada, nesta obra, a um desejo humano de eterna tentativa perante algumas situações. Uma tentativa que, por vezes, revela a força e a potência que têm os atos humanos e, paradoxalmente, em outros momentos, a impotência que o homem tem diante das coisas e, neste sentido, como aponta Helena Pikon, as pessoas, por vezes, talvez não saibam como reagir diante de “Café Müller”.

Podemos dizer que estas vozes sobre composição enriquecem e ampliam as reflexões tecidas nesta dissertação, acerca das inúmeras formas possíveis de trabalhar a composição em dança, considerando o modo com cada dançarino capta os estímulos de determinados contextos e como cada um desenvolve seus procedimentos para iniciar uma elaboração formal a partir de tais estímulos. Helena Pikon, Julie Anne Satanzak e Morena Nascimento nos fazem olhar para as sutilezas presentes nos processos criativos por elas vivenciados na *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e nos revelam algumas particularidades desse espaço de entrelaçamento de saberes, em que a experiência é material para as composições e decomposições. Sutilezas captadas, estimuladas e exploradas por Bausch em seu procedimento de pesquisa, análise, decomposição, recriação e edição de movimentos, ações e gestos em diálogo com as composições elaboradas pelos dançarinos e, sobretudo, em relação às singularidades de cada dançarino que ali dança o que ele é.

corrida tecnológica e o início da pós-modernidade. Tourinho (2009) nos levam a refletir sobre o entendimento da noção de dramaturgia nos dias de hoje ao apontar questões sobre a ampliação dos modos de fazer que, ao ultrapassarem o estudo do drama e do texto, abrem espaço para outras abordagens tais como dramaturgias do corpo, dramaturgia do ator, dramaturgia do espaço, dramaturgia da dança, dramaturgia da forma etc.

Espaço 3: A composição como decomposição nos processos criativos do “Era... Uma vez?”, “Narrativa e poética no processo de elaboração de dança para o vídeo” e “Impressões”

(...) Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. **Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções.** Gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografia ou imagens plásticas. **Gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições** (SALLES, 2009: 30, grifos nossos).

Neste espaço, pretendemos apresentar e discutir aspectos relacionados ao *saber-cómo*, o *saber-porquê* e o *saber-fazer* (DANTAS, 1999, *passim*) de cada processo criativo escolhido como objeto de estudo. Para tanto, as análises são guiadas por um roteiro que compreende os pontos de partida, a rotina de trabalho, o percurso, a criação de seres ficcionais, os pontos de encontro e desencontros destes processos de criação. No que se refere, especificamente, à criação dos seres ficcionais, apresentamos as etapas nomeadas de observação dos materiais; escolhas dos materiais; decomposição dos materiais e composição como um instrumento para revelar características específicas de cada processo de criação analisado. Como dissemos anteriormente, estas etapas se depreenderam das referências sobre composição em dança trazidas por Dantas (1999) e Smith-Artaud (2000) e também podem ser identificadas em inúmeros processos de composição em dança.

2.1 Sobre o processo de criação do espetáculo “Era... Uma vez?” da Companhia Terraço Teatro: pontos de partida, rotina de trabalho, percurso, pontos de encontro e desencontros



Figura 4 Cena do espetáculo “Era... Uma vez?”. Marina Elias. Fotografado por Alexandre Caetano.

2.1.1 Pontos de partida

Em 2005, Marina Elias³² e Daniel Dalberto³³, integrantes fundadores da companhia Terraço Teatro, convidaram cinco artistas³⁴ para iniciar um processo de criação: Alexandre Caetano³⁵ – para atuar como diretor, Paula Andrade³⁶ e eu³⁷, para integrarmos o elenco. A

³² Atriz, Diretora e Coreógrafa. Doutora e Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP. Integrante do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo da UFRJ. Diretora artística da Cia SeisAcessos. Concebeu e sistematizou o jogo Zona do Improviso, com o qual vem trabalhando desde 2003, e com o qual recebeu o Prêmio Funarte Klauss Vianna em 2009.

³³ Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP, integrante da companhia Terraço Teatro, com a qual recebeu o prêmio de melhor ator no “V Festival de Teatro de Mogi Mirim”. Participou do prêmio “Criação Teatral Volkswagen em 2004”. No grupo “Bartores” desenvolveu sua pesquisa em improvisação. Participou e dirigiu inúmeras peças. Seus últimos trabalhos, como diretor, são os musicais: “Entrando Numa Suja”, “Shrek” e “O Rei Leão”.

³⁴ Além dos artistas citados acima, também foram convidadas Daniela Scopin e Talita Cardoso que participaram apenas do primeiro mês de trabalho.

³⁵ Bacharel em Artes Cênicas e Mestre em Artes pela UNICAMP. Ator, dramaturgo, percussionista e encenador, integra o elenco da “Boa Companhia” desde 1993, onde desenvolve pesquisa sobre o ritmo como fundamento de organização da cena espetacular. Desde 2009, passa a integrar o corpo docente do curso de Teatro da Faculdade de Comunicação, Artes e Design do CEUNSP, na cidade de Salto/SP. Atualmente é coordenador do curso e professor titular das cadeiras de Música/Ritmo, Expressão Corporal e Improvisação/Interpretação.

³⁶ Bacharel em Dança pela UNICAMP, atualmente vive em Londres e atua como colaboradora com a companhia polonesa de teatro *Song of the Goat*. Paula Andrade também trabalha como instrutora de pilates no *Physical Mind Institute*.

proposta inicial era levantar um material cênico inspirado no livro “O homem que confundiu sua mulher com um chapéu”³⁸, do neurologista britânico Oliver Sacks. Em seus ensaios, Sacks (1997) transforma intencionalmente os relatos clínicos em textos literários, mostrando, através da forma narrativa, com suas nuances imprevisíveis, seus detalhes dramáticos, os sofrimentos e experiências de indivíduos singulares – um aspecto mais humano da doença, mais sutil, revelando novas realidades para a investigação científica – e, *por que não, artística?* – ao problematizar os limites entre o físico e o psíquico.

Ter tido, como ponto de partida para a criação cênica, a citada obra de Sacks (1997) nos lançou em um território imaginativo muito potente, que abriu conexões, encontros e associações com pensamentos relacionados às invisibilidades presentes nos relacionamentos que estabelecemos com os outros corpos, sobre o universo do não dito. Esses pensamentos nos impulsionavam a buscar criações relacionadas às particularidades inventadas e incrustadas no comportamento humano, mais especificamente aquelas que se referem a um transtorno psiquiátrico.

O campo de patologias apresentadas por Sacks (1997) revela indivíduos com as mais variadas obsessões e compulsões, que sofrem de ideias e comportamentos que podem parecer absurdos ou ridículos para a própria pessoa e para os outros, mesmo assim, são incontrolláveis, repetitivas e persistentes. A Síndrome de Tourette e o Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC) foram as patologias sobre as quais nos debruçamos para investir em uma pesquisa bibliográfica e de campo. Nessas patologias, o indivíduo é dominado por pensamentos obsessivos e comportamentos compulsivos desagradáveis que podem possuir conteúdo sexual, trágico, escatológico, entre outros, que são difíceis de afastar de sua mente, parecem sem sentido e são aliviados, temporariamente, por determinados comportamentos desenvolvidos pelo próprio indivíduo. De acordo com Sacks (1997):

Em 1885, Gilles de la Tourette, discípulo de Charcot, descreveu a espantosa

³⁷

Na época, eu estava concluindo o bacharelado e a licenciatura em Dança, na UNICAMP.

³⁸

O. W. Sacks. *The man who mistook his wife for a hat and other clinical tales*, ISBN 85-7164-689-9.

síndrome que hoje leva seu nome. A síndrome de ‘Tourette’, como passou a ser chamada, caracteriza-se por um excesso de energia nervosa e uma grande produção e extravagância de movimentos e ideias estranhas: tiques, contrações espasmódicas, maneirismos, caretas, ruídos, imprecizações, imitações involuntárias e compulsões de todo o tipo (...). Em suas ‘formas superiores’, a síndrome de Tourette abrange todos os aspectos da vida afetiva, instintiva e imaginativa; nas formas ‘inferiores’, e talvez mais comuns, podem ocorrer pouco mais do que movimentos anormais e impulsividade, embora mesmo nestes casos haja um elemento de estranheza (SACKS, 1997: 108).

À medida que se davam as primeiras investigações sobre este tema, sentimos a necessidade de nos aprofundarmos mais no campo da Síndrome de Tourette e do TOC, pois acreditávamos que, somente após um aprofundamento, poderíamos estabelecer com mais segurança e poética os paralelos com outras relações humanas, sem restringirmos o tema do espetáculo a estas patologias comportamentais. A partir do momento em que começamos a nos perguntar sobre o que iria ser este espetáculo, e qual seria a sua função como tal, sentimos a necessidade de entrar em contato com profissionais que abordavam, em seus trabalhos e pesquisas, questões que fizessem fronteira com a psicologia comportamental, com a Síndrome de Tourette ou com o TOC. As professoras Maria Emília Tormena Elias³⁹ e Elisabeth Bauch Zimmermann⁴⁰, o ator e psiquiatra Eduardo Santhiago⁴¹ e a Dra. Ana Gabriela Hounie⁴² foram nossos principais colaboradores no início do processo.

Hounie nos apresentou a ASTOC⁴³, instituição que nos disponibilizou uma bibliografia especializada sobre as patologias investigadas, e também diversos depoimentos e documentários que abordavam o assunto. Os vídeos a que assistimos na ASTOC foram

³⁹ Psicóloga Clínica, Bacharel e Mestre em Psicologia pela PUCC – Campinas/SP, onde foi professora durante 35 anos nos cursos de Psicologia, Fonaudiologia e Terapia Comportamental, com ênfase nas disciplinas: Avaliação Clínica, Psicodiagnóstico e Psicologia do Desenvolvimento.

⁴⁰ Professora Doutora do Departamento de Artes Corporais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, especialista em Psicologia Analítica, pela *C. G Jung Institut Zürich*.

⁴¹ Ator, diretor, dramaturgo, professor de teatro e médico psiquiatra graduado pela PUCC – Campinas/SP.

⁴² Dra. Ana Gabriela Hounie é médica, doutora em Psiquiatria pelo Instituto de Psiquiatria da USP.

⁴³ “Associação de Portadores de Síndrome de Tourette, Tiques e Transtorno Obsessivo Compulsivo” localizado no setor de psiquiatria da Faculdade de Medicina da USP, em São Paulo. Fundada em 1996, a associação é pioneira no estudo e na pesquisa sobre o TOC.

fundamentais para que nos aproximássemos do universo pesquisado, mais especificamente do repertório de movimentos⁴⁴, pensamentos, gestos e ações criados pelos portadores de Síndrome de Tourette e TOC.

A partir deste momento, adentramos em uma fase da pesquisa que envolvia a criação de possíveis seres ficcionais (BONFITTO, 2009, *passim*), através de jogos de improvisação⁴⁵ em que a busca de materiais criativos cênicos, através de construções/associações intuitivas, dialogava com o universo apresentado por Sacks (1997) e com outras referências coletadas sobre as patologias. Sobre a noção de seres ficcionais Bonfitto (2009) diz:

(...) quando pensamos em seres ficcionais, podemos considerar a possibilidade de lidar com ‘seres’ que não são simplesmente indivíduos ou tipos, mas também com criações-composições poéticas que são funcionais às estruturas narrativas produzidas em cada processo criativo. Bastaria escolher como referência, por exemplo, fragmentos de textos dramáticos produzidos pelo dadaísmo, surrealismo ou pelo expressionismo para constatar tal fato. Ou poderíamos ainda considerar exemplos extraídos de uma grande variedade de manifestações cênicas contemporâneas, do teatro experimental ao teatro-dança e à performance (BONFITTO, 2009: 22).

Nesta fase inicial de investigação, um ponto importante foi o trabalho desenvolvido através da *mímese corpórea* em que os atores-dançarinos foram orientados por Marcelo Pinta⁴⁶ em uma investigação de (de)composições através da qual a própria corporeidade

⁴⁴ Além dos contextos que se referem ao campo temático das pesquisas acerca do TOC, passamos a nos referir também a contextos particulares de observação e criação de movimento, ação e gesto. Neste sentido, apoiamos-nos nas referências de Laban (1978). Para este autor, o movimento é uma expressão humana que envolve uma atitude integrada, em que não há separação entre corpo, mente e espírito. O movimento abrange o tangível e o intangível da expressão humana e está vinculado a um impulso interno (*effort*) e a sua forma e seu ritmo revelam características do indivíduo e, da mesma forma, podem revelar características do contexto em que se dá a sua ocorrência. Segundo Laban (1978), a ação é constituída por uma frase de movimento, que, por sua vez, está sempre vinculada a um impulso interno, que imprime no espaço-tempo diferentes qualidades de movimento. Já os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte de peso. Os gestos podem se dar em direção ao corpo, longe ou perto dele. Laban (1978: 60) analisa os gestos por meio de ações sucessivas e simultâneas.

⁴⁵ Tais como “Campo de visão” (LAZZARATTO, 2011) e “Zona de improviso” (ELIAS, 2007), entre outros.

⁴⁶ Bacharel e Mestre em Artes Cênicas pela UNICAMP e pesquisador/educador do Hospital Psiquiátrico Cândido Ferreira, em Campinas/SP.

dos atores-dançarinos se relacionava com um processo de (des)construção e (re)criação de ações, gestos e movimentos, a partir do material observado e coletado das imagens em vídeo.

Dentro desse contexto, as experimentações aconteciam no campo de uma pesquisa que investigava a poética da cena e dos seres ficcionais, transitando em um território de intersecção entre teatro, música, canto e dança, sem desconsiderar o trabalho específico que existe em cada uma dessas áreas. Neste sentido, à medida que uma canção surgia em uma experimentação, percebíamos a necessidade de trabalhar, mais especificamente, a palavra cantada com seu ritmo, notas, timbres, melodia etc; quando experimentávamos um texto, percebíamos a necessidade de trabalhar mais a palavra falada, com suas entonações, variação de ritmo, dicção, volume etc e quando surgiam movimentos, ações ou gestos percebíamos a necessidade de investigar seus impulsos, as suas qualidades⁴⁷ e dinâmicas em relação ao espaço-tempo etc. A exploração desses materiais permitiu que criássemos uma seleção daquilo que, a partir de nossas referências, era potencialmente mais criativo e poético. Neste contexto, os materiais eram repetidos, fixados e passavam a integrar o processo de treinamento dos atores-dançarinos. A prática desse treinamento era realizada como um espaço possível de investigações, criações, recriações desses materiais e era

⁴⁷ As experimentações práticas dos processos de criação analisados se relacionam às investigações dos elementos constitutivos das qualidades e dinâmicas básicas do movimento humano, identificadas por Laban (1978) como os quatro fatores de movimento, Fluência, Espaço, Peso e Tempo. Laban (1978), em seus estudos, percebeu que estes fatores têm possibilidades infinitas de nuances e combinações entre si e nunca se encontram isoladamente. Nesta dissertação, quando nos referirmos às questões relacionadas ao estudo dos movimentos do corpo no espaço (definidos por Laban como Corêutica), estaremos nos referindo aos estudos que envolveram a exploração da cinesfera; das direções e dos níveis espaciais; das progressões ou caminhos do movimento e também das projeções ou extensões. De maneira simples, a cinesfera pode ser definida como um espaço que se refere ao alcance dos membros, ou outras partes do corpo, quando projetadas para longe do centro do corpo, em qualquer direção espacial. A direção de um movimento é relativa à posição imediatamente precedente, podendo ocorrer nas direções: frente, trás, direita, direita frente, direita atrás, esquerda, esquerda frente e esquerda atrás. O nível espacial é uma relação de altura podendo ser alto, médio ou baixo. Os movimentos que ocorrem no nível baixo envolvem ações como deitar, rastejar, rolar, sentar, agachar, ajoelhar, dentre outras. No nível médio, podemos nos movimentar envolvendo deslocamentos em apoios, como por exemplo, em quatro (4) ou três (3) apoios, dentro outros. O nível alto envolve movimentos como transferências de peso entre dois (2) apoios e um (1) apoio, saltos e elevações. As progressões ou caminhos espaciais se referem ao desenho ou a trajetória desenvolvida pelo deslocamento do corpo no espaço e podem ser direto, angular ou curvo. As projeções ou extensões espaciais se referem ao alcance que um movimento possui e, portanto, está relacionada à noção de cinesfera. Segundo Laban (1978), as extensões podem ser perto, normal, longe ou pequena, normal e grande.

conduzida ora pelo diretor, ora pelos atores-dançarinos.

2.1.2 Rotina de trabalho

(...) a produção da obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos e, ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de o artista trabalhar. São leis de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes envoltos em um clima ritualístico (SALLES, 2009: 63).

Nos dois primeiros anos de trabalho (2005 e 2006), os ensaios tinham quatro horas de duração e aconteciam três vezes por semana. De 2005 até 2006 foram dez meses de estudos teóricos, pesquisas de campo e laboratórios práticos, durante os quais, elenco e direção dedicaram-se à construção de uma dramaturgia a partir do tema. O espetáculo teve sua pré-estreia em 27 de abril de 2006, na sede do LUME, em Barão Geraldo (Campinas/SP) e, em junho do mesmo ano, a companhia fez a estreia nacional da peça, seguida de curta temporada no Teatro do Centro de Convivência Cultural de Campinas/SP. Depois da estreia do espetáculo, os ensaios foram reduzidos a um encontro por semana, com quatro horas de duração⁴⁸. Porém, de acordo com a necessidade de atualização e constante investigação do espetáculo, a quantidade de encontros semanais sofria alterações. Neste aspecto, podemos citar alguns fatores que implicavam em alterações na rotina de trabalho, como a saída e entrada de novos integrantes⁴⁹ e a turnê de circulação do

⁴⁸ A partir daí, a companhia Terraço Teatro seguiu com apresentações deste espetáculo nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, incluindo participações e premiações em diversos festivais.

⁴⁹ Paula Andrade deixou de participar da companhia em 2006. Para dar continuidade ao trabalho, convidamos para participar do projeto a atriz-dançarina Thaís Brandeburgo, também graduada em Artes Cênicas pela UNICAMP. Thaís Brandeburgo cursou oito anos de balé clássico, quatro de balé moderno e atualmente faz parte da Cia. Zero Zero. Como atriz, participou dos espetáculos “O Caderno da Morte”, “O Doente Imaginário”, “Intersecções - peças curtas de Harold Pinter”, “Linhas de Rumo”, “Catléia”, dentre outros. Integrou o Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI-SP em 2011. Thaís Brandeburgo permaneceu no projeto até 2008. Em 2009, após sua saída, convidamos a atriz-dançarina Camila Biondan para integrar o elenco. Camila Biondan é graduada em Artes Cênicas pelo Centro Universitário Barão de Mauá. Entre seus trabalhos como atriz destacam-se os espetáculos “Brincadeira de Quintal” do Caxote Coletivo, “A Viagem da Estrela”, da Cia. Via Certa Teatral, “Complexo Sistema de enfraquecimento da Sensibilidade”, da Cia. Antro Exposto, entre outros, e também o curta-metragem “Fim”, de Peppe Siffredi e

espetáculo.

Os ensaios eram iniciados com práticas corporais que proporcionavam o alongamento da musculatura, a soltura das articulações e o aquecimento vocal. Dando continuidade a essa prática corporal, a investigação técnico-poética era estimulada de modo que potencializasse este espaço, como um momento de criação de material expressivo. Esses momentos de investigação aconteciam ora por jogos cênicos, ora por momentos em que o próprio material criado para o espetáculo pedia uma revisitação, uma reestruturação, um espaço de treinamento como investigação, a partir do material criado. Neste sentido, podemos citar como exemplo o trabalho específico de uma canção intitulada “40”⁵⁰, que em um processo de revisitação, por meio do treinamento, sofreu reestruturações, recriações: abertura de novas vozes, cânones, alterações de melodia etc. Outro exemplo é uma coreografia em que as três mulheres saltavam incessantemente sob o ator-dançarino Daniel Dalberto. Por ser uma coreografia de execução técnica complexa, passamos por treinamentos que ajudassem o elenco e também o diretor a compreender melhor esta dança e os principais elementos que a compunham: a repetição exaustiva de saltos sobre outro corpo; o controle dos impulsos e as tensões e intencionalidades que passavam pelos corpos; a relação dessas ações com uma trilha sonora⁵¹ já carregada de sentidos e significados; essas ações em relação ao espaço cênico; o controle do peso do corpo e do ritmo gerado entre um salto e outro, as progressões e os caminhos dos movimentos etc. Podemos dizer que o processo de composição desta dança envolveu a ideia de decomposição dos elementos que a constituíam inicialmente, no sentido de reduzi-los aos seus possíveis elementos mais simples. Em outras palavras, uma composição que inicialmente era constituída por ações de contato físico, por meio de inúmeros saltos, decompôs-se em pequenas ações de contato como abraços e contatos de pressão entre as mãos das atrizes-dançarinas e as de Daniel Dalberto.

Com o caminhar do processo de criação percebemos que – assim como nos contos

Marcelo Mesquita, e o longa metragem “Chat” de Matheus Sarmento. Atualmente, Camila Biondan também trabalha como apresentadora no Discovery Channel e atua também em filmes publicitários.

⁵⁰ Música composta pelo grupo U2 e lançada no álbum “War” de 1983.

⁵¹ Missa em Dó menor, “Grosse Messe” K.427/417, de Mozart.

de Sacks (1997) –, as ações dos seres ficcionais que surgiram durante os ensaios não precisavam seguir nenhum princípio de causa e efeito convencionais. Essa “não lógica” permitiu que nos lançássemos numa busca por padrões fora dos padrões, por ações, gestos, pensamentos, palavras, canções, músicas e espaços que, de alguma forma, potencializassem essa subversão do convencional, do que já é catalogado, do modelo. Sequências de pensamentos não lineares, ações sobrepostas, partituras corporais repetidas à saturação, gestos antecipados, repetidos ou modificados, ou ações simples, como acordar, abrir os olhos, levantar da cama, calçar um chinelo, o outro chinelo, caminhar, lavar as mãos, deixaram de ser simples hábitos, à medida que adquiriram outros sentidos gerados pelo processo de repetição e recriação trabalhado através de uma lógica e contexto próprios.

2.1.3 Percurso

Os laboratórios de criação permitiram o surgimento e a identificação de associações entre a vida cotidiana do homem contemporâneo e os transtornos comportamentais, como o TOC e a Síndrome de Tourette. Percebemos que o modo (por vezes automatizado) do homem se relacionar com o outro e com as tarefas do seu dia, a quantidade de ações repetitivas que realizamos não só no cotidiano, mas também durante o próprio ato de criação do ator-dançarino, que envolve, em muitos casos, um treinamento refinado e preciso, potencializado pela repetição, eram questões que nos ofereciam um material criativo a ser trabalhado. Dentre estes materiais criativos podemos citar, por exemplo, o movimento mecanizado de carimbar sucessivamente muitos papéis ou a ação de abrir uma porta várias vezes, ou ainda uma sequência de movimentos da Biomecânica de Meyerhold (1874 – 1940), que, quando explorados pela repetição, desdobravam-se em outros movimentos, ações e gestos. A ação de abrir uma porta, inúmeras vezes, permitia que cada ator-dançarino desenvolvesse uma precisão sobre essa ação, conhecesse a amplitude dos movimentos e explorasse as suas qualidades em relação ao espaço-tempo,

de modo que a variação da dinâmica e do ritmo desta ação durante uma coreografia pudesse revelar um estranhamento gerado pelo próprio modo repetitivo de agir.

As composições das cenas deste espetáculo nos levam a pensar em um processo que produz, (re)inventa, (re)constrói diferentes partes de movimentos, ações, gestos e sentidos em uma determinada ordem, de um determinado jeito. Um processo composição pela decomposição que envolvia uma constante análise e reconstrução acerca do que era criado. Neste processo, o diretor Alexandre Caetano atuava como a figura responsável pela seleção, edição e combinação dos materiais e a dramaturgia era trabalhada como um processo de elaborações de sentidos que se davam por meio das escolhas dos materiais utilizados nas composições. Neste contexto, as escolhas de determinados objetos cênicos, a concepção dos figurinos e do cenário, foram guiadas por aspectos relacionados aos TOCs abordados no espetáculo. Como exemplo, podemos citar a pesquisa e coleta de inúmeros objetos, tais como jornais velhos, revistas, latas, embalagens, garrafas, caixas de papelão, entre outros, que se relacionavam com aspectos observados no TOC de acumulação de objetos e que, posteriormente, compuseram uma parte do cenário. Esse processo de seleção, edição e combinação dos materiais relacionados aos TOCs abordados no espetáculo também nos lançou em um espaço de desafio, no que diz respeito à criação dos modos de agir, pensar, falar, gesticular, vestir-se dos seres ficcionais que estavam surgindo. Percebemos que seria necessário nos lançar em uma investigação que permitisse que as criações caminhassem em uma busca “tentada pela exceção: a imagem nova enxertada numa imagem antiga” (BACHELARD, 1989: 17).

2.1.3.1 Os seres ficcionais de “Era... Uma vez?”

(...) podemos respirar pesada ou excitadamente enquanto buscamos demonstrar uma calma exterior. Faz parte do drama a luta dos impulsos em nosso interior. Quase que todas as nossas decisões são o resultado de uma luta interior que pode se tornar visível até mesmo numa postura corporal imóvel. Uma posição corporal sempre é resultado de movimentos prévios ou a antecipação de futuros movimentos, que tanto deixam sua marca impressa na postura do corpo, como anunciam a próxima (LABAN, 1978: 176).

Para refletirmos sobre a ideia apresentada anteriormente em “1.1 Composição como decomposição”, de que nos processos de composição, aqui analisados, a decomposição se faz presente, tomaremos como exemplo o processo de criação dos seres ficcionais deste espetáculo.

Em um processo de experimentação composto pelo olhar e participação de cada integrante do espetáculo, cada movimento, cada ação, gesto, palavra e som era questionado no sentido de gerar um espaço de recriação, trabalhada através de uma lógica e contexto próprios: O que me move? Como me movo? De onde vem o impulso desse movimento? O que me leva a agir? Que tom tem a minha voz? Como realizar cada partitura de movimento, ação e gesto com precisão e, ao mesmo tempo, manter a organicidade, a qualidade de estar “vivo”, não esvaziado de sentidos? Essa lógica e contextos próprios foram observados na realização das ações, gestos e movimentos de alguns TOCs pesquisados. Neste contexto, podemos citar a observação de um vídeo assistido na ASTOC, em que uma pessoa (portadora de TOC) realizava ações como girar, abaixar e tocar o chão com a mão direita, de um modo muito preciso, como parte de um ritual realizado por ela todas as vezes que determinado pensamento surgisse, não importando o lugar em que ela estivesse. A observação desse e outros vídeos assistidos na ASTOC ampliou as possibilidades de pesquisa e criação dos movimentos, ações e gestos dos seres ficcionais deste espetáculo, permitindo que os atores-dançarinos desenvolvessem as composições a partir de uma lógica própria estabelecida em relação a determinado TOC. Podemos citar uma coreografia criada a partir do estudo de aspectos do TOC, relacionado à simetria, em que todos movimentos e ações eram realizados de modo simétrico, tanto no que se refere às partes do corpo envolvidas quanto aos níveis e percursos espaciais explorados em sua elaboração. Laban (1978) nos apresenta uma reflexão acerca da elaboração do movimento no espaço-tempo que dialoga com nosso estudo:

Os movimentos isolados são evidentemente apenas semelhantes às palavras ou às letras de uma língua, não dando nenhuma impressão definida, nem tampouco um fluir coerente de ideias. A fluência de ideias deve ser expressa

em sentenças. As seqüências de movimento são como as sentenças da fala, as reais portadoras das mensagens emergentes do mundo do silêncio (LABAN, 1978: 141).

Esse “fluir coerente de ideias” a que se refere Laban (1978) nos levam a pensar nesta elaboração de seqüências de movimentos que compõem uma coreografia, nestas escolhas dos movimentos que a compõem e naquilo que se quer dizer através dela. No contexto das composições das danças deste espetáculo, essas escolhas dos movimentos, essa “fluência de ideias” se dava através das construções poéticas realizadas a partir de aspectos observados em determinados TOCs. Construções e desconstruções, composições e decomposições que, paradoxalmente, estruturavam a composição de cada dança. Segundo Salles (2009):

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, pode-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um ‘texto’ em permanente revisão (SALLES, 2009: 29).

Essa fala de Salles (2009) nos faz pensar nessa processualidade do ato de criação atrelada a um espaço constante de experimentação em que esse “emoldurar o transitório” se relaciona a determinadas escolhas que guiam a composição em dança em sua “fluência de ideias”. Escolhas que se dão pelo entrelaçamento do *saber-como*, *saber-porquê* e do *saber-fazer* (DANTAS, 1999, *passim*) relacionados, por exemplo, à exploração de determinados elementos de construção (SMITH-ARTAUD, 2000, *passim*) e de determinados materiais em uma composição.

Bonfitto (2009) propõe, a partir da noção de *actante*, tudo aquilo que age, atua, três diferentes categorias de seres ficcionais: actante-máscara, actante-estado e actante texto. A nosso ver, a referência trazida por Bonfitto (2009) se aproxima dos procedimentos de criação vivenciados na elaboração de “Era... Uma Vez?”, já que os seres ficcionais deste

espetáculo transitam por essas três categorias.

A reflexão, a seguir, sobre a elaboração dos seres ficcionais neste processo de criação se dá a partir do olhar para quatro etapas: **observação; escolha de materiais; decomposição dos materiais** observados e, por fim, a elaboração do que foi trabalhado em uma **composição**.

Etapa 1: observação: Podemos dizer que a observação consiste em um olhar atento para os materiais apreendidos do estudo da bibliografia sobre o TOC; dos vídeos assistidos; dos depoimentos dos portadores das patologias e dos contextos (sociais, culturais, históricos e políticos) em que se insere o tema escolhido. De acordo com as referências sobre composição em dança, trazidas por Smith-Artaud (2000), podemos dizer que, neste processo de criação, os estímulos foram dos tipos visuais, cinestésicos e ideacionais.

Etapa 2: A escolha dos materiais: Se refere àquilo que intuitivamente os atores-dançarinos escolheram como material a ser lapidado e aprofundado, ou melhor, uma escolha que se deu pela interação entre intuição e racionalização, mas com predomínio da primeira. Acreditamos que essa escolha possa acontecer por afinidades com o material; por oposições que apresentam (por exemplo, criar um ser ficcional que explore e apresente uma forma de falar diferente daquela do ator-dançarino); pela abertura que o material oferece, no sentido de inúmeras possibilidades de conexão com outros contextos etc. De acordo com Fayga Ostrower (1978):

Cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem questões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas (OSTROWER, 1978: 32).

Neste processo criativo analisado, podemos citar, como exemplo de escolha dos materiais, a opção de trabalhar um TOC relacionado à assepsia ou de trazer para

experimentação prática-criativa uma canção infantil que apresentava elementos que davam margem a associações e recriações poéticas para as composições que estavam sendo desenvolvidas.

Etapa 3: decomposição dos materiais: Se refere a uma desconstrução, uma reelaboração daquilo que foi visto ou coletado. Acreditamos que essa desconstrução e reelaboração se dão por meio de (des)construções e associações poéticas que agregaram diferentes sentidos e sensações ao material inicial, no caso, o TOC. Nesta etapa, foram necessários uma investigação que envolveu uma maior aproximação com o recorte realizado em termos de bibliografia e também na criação de pensamentos, movimentos, ações e gestos dos seres ficcionais que estavam surgindo. A decomposição é vista, aqui, como um processo de experimentação dos materiais escolhidos que visa à elaboração de uma composição.

A cantiga popular “Pezinho” é um exemplo de decomposição dos materiais realizada neste processo. A canção foi trabalhada de modo que trouxesse para cena um tom de provocação e desafio, um tanto quanto sinistros, construído pela aceleração do ritmo e pela própria atuação dos atores-dançarinos, características estas que não estão presentes na versão original.

Etapa 4: composição: Esta etapa é apresentada como um processo que dá forma à decomposição dos materiais. Um processo que produz sentidos pelo encadeamento dos pensamentos, movimentos, ações e gestos, a partir das escolhas que são feitas e que permitem a criação de dramaturgias. Uma elaboração formal que envolve o modo de exploração de elementos como a repetição, a variação e o contraste, o clímax ou os pontos altos da cena, a proporção, a transição, o desenvolvimento lógico, as trajetórias espaciais, o ritmo e o refinamento das qualidades das ações, dos gestos e movimentos.

No processo de criação deste espetáculo, no que se refere à questão da exploração da repetição como um elemento de construção, esse rigor, esse alto nível de precisão diante da realização dos rituais identificados nos portadores de TOC criou um paradoxo:

inspirados pela repetição compulsiva do território potencialmente poético do TOC, movimentos repetidos à exaustão, rigorosamente medidos e comedidos, adentraram na rotina dos ensaios. Em outras palavras, a utilização da repetição, em alguns casos, se distanciava da recriação, ou, ainda, da variação do material de movimento, como menciona Smith-Artaud (2000), aproximando-se da ideia de tentar fazer exatamente “o mesmo”, mais uma vez, e outra vez. O próprio nome do espetáculo, “Era... Uma vez?”, além de traçar também um paralelo com a ideia da fábula, faz alusão a esta questão da repetição, no sentido de questionar a quantidade de vezes que algo é realizado.

No que se refere especificamente à composição de seres ficcionais Bonfitto (2009) diz que a categoria actante-máscara:

(...) envolve o que podemos chamar de personagem-indivíduo e personagem-tipo, as quais têm como característica o fato de serem referencializadas e temporalizadas. Ou seja, tais personagens são claramente situadas e oferecem parâmetros contextuais, psicológicos e sociológicos de reconhecimento (BONFITTO, 2009: 22).

Neste espetáculo, os seres ficcionais que compõem a cena, constituída por depoimentos curtos, realizados no meio do público e, também, os que são apresentados como Joana, Clara, Anna e Maurício⁵² (que permanecem compondo as cenas até o fim do espetáculo) são exemplos de actantes-máscara: Joana apresentava um TOC relacionado a cores, mais especificamente ao contorno das imagens coloridas; Clara se enquadrava no espectro das obsessões e compulsões com assepsia e também tricotilomania⁵³; Anna apresentava TOC relacionado à simetria e Maurício com relação à acumulação de diversos objetos com ou sem sentidos aleatórios.

A seguir, trechos de textos elaborados pelos atores-dançarinos, em parceria com o diretor Caetano, a partir de depoimentos encontrado em vídeos, livros e *sites* de internet.

⁵² Respectivamente criados por Marina Elias, Karina Almeida, Paula Andrade e Daniel Dalberto.

⁵³ A tricotilomania é o nome dado para a ação compulsiva de arrancar os próprios fios de cabelo, após enrolá-los no dedo. Essa ação compulsiva por vezes pode também envolver a ação de comer o cabelo arrancado.

Trecho de texto elaborado por Marina Elias para o actante-máscara Joana:

De repente um pensamento invadiu a minha cabeça... vermelho, vermelho, preto, azul. E eu não podia mais me mover enquanto não contornasse com os olhos e recitasse todas as cores das casas, das roupas e das árvores. Verde, verde, verde, marrom. Eu pensei “se eu não fizer isso agora, posso morrer”.(...) Comecei também a desenvolver a necessidade de lembrar de tudo que fiz no dia anterior antes de sair da cama. Tem dias que passo horas deitada fazendo isso e outros em que nem me levanto. Minha vida se resume hoje a realizar um elenco de rituais que se multiplicam e a cada dia adquirem linguagem própria⁵⁴.

Trecho de texto elaborado por Karina Almeida para o actante-máscara Clara:

Deitada na cama depois do banho, ainda enrolada na toalha, sentia as minhas pálpebras pesarem, enquanto olhava um raio de sol que escapava por uma fresta da cortina. Saindo dali, fui invadida por um medo estranho ao observar pequenas partículas suspensas no ar, tornadas visíveis pela luz do sol. Comecei a pensar na quantidade de micróbios e bactérias que eu poderia estar respirando sem saber. Corri pra debaixo do chuveiro e fiquei lá por, pelo menos, umas duas horas. (...) Não consigo me imaginar abraçando uma pessoa sem me sentir seriamente incomodada com o fato de não saber por onde ela andou. Me sinto só. Às vezes, penso em casamento⁵⁵.

Trecho de texto elaborado por Paula Andrade para o actante-máscara Anna:

Em uma refeição, eu tinha que triturar todo o alimento primeiro com os dentes da frente para depois dividi-lo com a língua exatamente metade pra cada lado e continuava a mastigação dos dois lados da boca, sincronizadamente. Tinha a certeza de que se eu não controlasse dessa maneira, um lado ia se desenvolver mais do que o outro e eu ficaria com o rosto deformado. (...) Todas as minhas roupas e acessórios precisam ser idênticos de um lado e de outro, senão um lado fica mais pesado do que o outro e deforma. Da mesma maneira, não posso ser tocada de um lado só⁵⁶.

Trecho de texto elaborado por Daniel Dalberto para o actante-máscara Maurício:

Quando tinha doze anos, comecei, sem motivo algum, a me perguntar de

⁵⁴ Trecho de texto elaborado por Marina Elias para o actante-máscara Joana.

⁵⁵ Trecho de texto elaborado por Karina Almeida para o actante-máscara Clara.

⁵⁶ Trecho de texto elaborado por Paula Andrade para o actante-máscara Anna.

onde vim, para onde vou e tudo começou a ficar confuso. Na escola aprendia sobre hipóteses da origem da vida, enquanto que na igreja se dizia que tudo era originado de Adão e Eva. Cada vez mais me infiltrava em perguntas sem respostas, que me deixavam aflito. Os anos passaram e eu comecei a desenvolver alguns rituais que me tranquilizavam: atravessar a rua várias vezes; abrir e fechar portas repetidamente, mas esses rituais me escravizaram. (...) A partir de um certo momento eram tantos rituais que eu não conseguia mais sair de casa. Foi nessa época que eu comecei a guardar tudo que eu achava (jornais velhos, papéis de bala, potes de vidro). Eram tantos objetos sem utilidade no meu quarto que eu mal achava um espaço para dormir⁵⁷.

Considerando os fatores subjetivos presentes em todo processo de criação e com a proposta de abrir possibilidades de utilização de diferentes elementos, procedimentos e matrizes, no que se refere ao processo de construção de seres ficcionais, Bonfitto (2009) examina as categorias actante-máscara, actante-estado e actante-texto e diz:

(...) no actante-estado e no actante-texto, as ações executadas pelo ator, em muitos casos, são o ponto de partida para a construção do sentido do texto. **Ou seja, o sentido é produzido a partir da execução das ações físicas e vocais do ator. Nesse caso, o ator deve ser capaz de preencher e justificar as próprias ações e transições a partir da ‘materialidade’ de tais ações físicas e vocais.** Na construção do actante-máscara existe uma conexão entre intenção e sentido. **Na construção do actante-estado e do actante-texto, existe uma conexão entre corporeidade e sentido.** A unidade do actante-estado e do actante-texto, assim, encontra-se não na coerência psicológica, mas na partitura de ações (BONFITTO, 2009: 141, grifos nossos).

Ao olhar para as cenas que compõem o espetáculo “Era... Uma vez?” e ao pensar nos procedimentos utilizados para as suas composições, é possível identificar além da já mencionada actante-máscara, as categorias actante-texto e actante-estado. No que se refere a categoria actante-texto, podemos tomar como exemplo uma cena composta a partir de um texto de Arnaldo Antunes⁵⁸, que permitiu a composição de uma partitura de ações em que os sentidos surgiam e eram trabalhados de forma a criar conexões com possíveis imagens trazidas pelo texto. Um texto que não apresenta uma estrutura dialógica e que traz

⁵⁷ Trecho de texto elaborado por Daniel Dalberto para o actante-máscara Maurício.

⁵⁸ ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

associações diretas com ações e com os possíveis significados das coisas que nos cercam:

Cama deitar, cadeira sentar. Camisa braço, calça perna. Teto parede chão. Porta janela. Leite branco, café preto, manteiga pão. Prato comer, copo beber. Carro ir, carro vir. Orelha entrar, boca sair. Gesto mão braço, perna pé passo. Luz em cima, cena embaixo. De noite lâ, sol de manhã. Direito, certo, ok, perfeito. Pau sperma, leite peito. Cadeira acento, cama leito. Um por si, cem por cento⁵⁹.

Na cena criada, a partir do texto acima citado, os atores-dançarinos realizavam ações dentro de um espaço limitado e que não tinham relações diretas (no sentido de “ilustrar”) com o que era dito pelo texto. A construção de sentidos se dava pela coerência estabelecida pelas próprias ações em relação ao espaço-tempo. Duas atrizes-dançarinas (Paula Andrade e eu) compunham a cena e cada uma criou a sua respectiva dança a partir deste material textual. Cada dança era realizada simultaneamente e repetida duas vezes. Na primeira vez, o texto era dividido entre as atrizes-dançarinas criando um ritmo e um jogo entre os dois seres ficcionais. Na segunda vez, ainda simultaneamente, cada atriz-dançarina falava o texto com as suas próprias entonações, dando ênfase a determinadas partes, variando o volume e o ritmo da fala. A repetição, nesta coreografia, foi explorada de modo a gerar um espaço em que esses seres ficcionais se vissem aprisionados a certas sensações ou condições, mas que não estivessem diretamente relacionadas aos indivíduos portadores de TOC. Era, portanto, um momento mais aberto do espetáculo, no que se refere aos possíveis sentidos e conexões associados aos diversos tipos de comportamento humano, não se restringindo assim ao transtorno comportamental pesquisado.

⁵⁹

ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1996



Figura 5. Karina Almeida na cena criada a partir do texto de Arnaldo Antunes. Fotografado por Alexandre Caetano.

No que se refere à categoria actante-estado, Bonfitto (2009) afirma que:

(...) não encontramos ações passíveis de serem definidas do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da intriga, nem é possível identificar em tal ser ficcional uma estrutura lógico-temporal (BONFITTO, 2009: 134).

Neste sentido, podemos citar inúmeros gestos e movimentos que os atores-dançarinos realizavam, ora coletivamente, ora individualmente, e que não estavam vinculados a uma lógica específica de desenvolvimento do espetáculo ou a características particulares de um ser ficcional.

2.1.4 Pontos de encontro

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

traz para um ensaio quatro paralelepípedos bem pesados e ásperos e diz:

- Pronto! Está tudo resolvido.

Os quatro atores-dançarinos não entendem muito bem o que ele quer dizer com essa ação, mas ele explica:

- Durante o espetáculo todo, vocês vão carregar esses paralelepípedos – cada um a sua maneira –, assim como Sísifo carregava o seu rochedo, assim como o portador de TOC carrega consigo a sua doença, assim como no meio do caminho sempre tem uma pedra etc... etc. Assim, houve um determinado momento do processo de criação em que o convívio com a pedra extrapolou os estudos de sala de ensaio, por exemplo, momentos em que os atores-dançarinos levaram o paralelepípedo para casa e a partir desta prática, puderam perceber, materialmente o peso e o incômodo de lidar com uma pesada pedra no meio do caminho, diante das tarefas do cotidiano.

Este material pedra trouxe para nossos seres ficcionais inúmeras possibilidades de criação e criou dramaturgias do corpo, da cena, do espaço, do som, dos objetos em relação à referência textual de Camus (1989), aos seres ficcionais construídos com inspiração nos portadores de TOC e em relação às referências extraídas do cotidiano alienante do homem contemporâneo.

O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista (SALLES, 2009: 41).

Outro ponto de encontro importante, dentro deste processo criativo, foi o projeto realizado em parceria com o SESC Campinas em 2009 e que foi idealizado pelo grupo ao longo de todo o processo de criação. O projeto intitulado de “Semana SE TOC” tinha por objetivo promover um espaço para discussão e informação sobre os Transtornos Psiquiátricos, especificamente o TOC e suas possibilidades de diálogo com a arte e o artista. Para tanto, o projeto subdividiu-se em três etapas distintas, porém interligadas:

Ciclo de palestras e debates⁶⁰ com profissionais da área da saúde e artistas ligados à pesquisa de transtornos de convívio social, convidados a palestrar acerca do universo do TOC, seus desdobramentos na arte, na filosofia e sua relação com o modo de vida contemporâneo; Vivências artísticas em que os integrantes da companhia Terraço Teatro ministraram oficinas, tanto de iniciação como de aperfeiçoamento, abrangendo as linguagens utilizadas na criação do espetáculo e, por fim, as apresentações da peça.

2.1.4.1 Concepção de cenário, figurinos, iluminação e trilha sonora

Cenário

Um ponto de encontro deste processo de criação foi o estabelecimento do que chamávamos na cenografia de: espaço privado e espaço público.

No espaço privado, que compreendia a casa dos seres ficcionais Joana, Clara, Ana e Maurício, cada actante-máscara tinha as características relacionadas ao seu TOC, impressas nos elementos que constituíam este ambiente (porta, banco e uma pequena estante de livros).

⁶⁰ Compuseram esta etapa: Mesa redonda: Filosofia, Arte e Psicologia: epidermes de contaminação criativa. Debatedores: Renato Ferracini, Marcelo Pinta, Paulo Dalgarrondo e Karina Almeida. Mediador: Alexandre Caetano; Mesa redonda: A Cena Sã: os transtornos e seus contornos poéticos. Debatedores: Marcelo Lazzaratto, Gabriel Miziara e Marina Elias. Mediador: Alexandre Caetano e Mesa redonda: O Cativo Evolutivo: processos de pesquisa e observação científica na fronteira entre Natureza e Cultura. Debatedores: Ana Gabriela Hounie, Maria Isabel Fabrini e Daniel Dalberto. Mediador: Alexandre Caetano.



Figura 6 Espaço público com duas portas. Paula Andrade e Karina Almeida. Fotografado por Alexandre Caetano.



Figura 7 Espaço público com manipulação das placas. Daniel Dalberto, Marina Elias, Paula Andrade e Karina Almeida. Fotografado por Alexandre Caetano.



Figura 8 Detalhe da porta à esquerda que revela aspectos do TOC do actante-máscara Joana. Karina Almeida e Marina Elias. Fotografado por Alexandre Caetano.

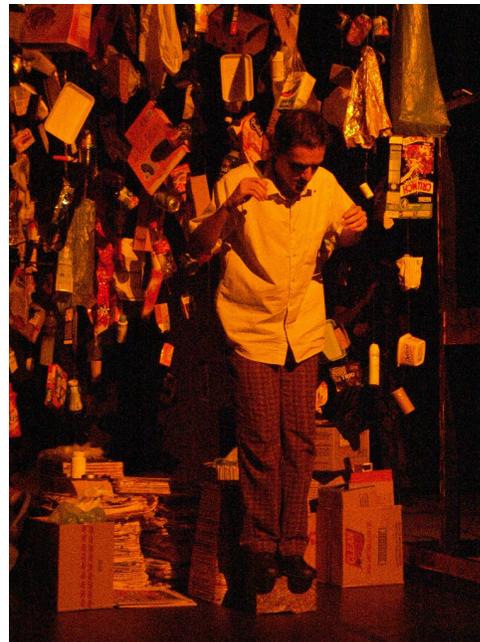


Figura 9 Espaço privado que compreende a casa do actante-máscara Maurício e que revela aspectos do seu TOC. Daniel Dalberto. Fotografado por Alexandre Caetano.

Cada casa tinha um batente de porta, com maçaneta e rodinhas. Cada porta, em seu exterior (lado que se comunica com o espaço público), apresentava o mesmo aspecto: pintadas de preto e com a mesma textura. Porém, o seu lado interior (espaço privado) revelava aquilo que era particular, íntimo de cada actante-máscara: cores e texturas que refletiam o transtorno pelo qual cada indivíduo passava.

O espaço público era composto por uma delimitação no chão, dada por linóleo branco e sete placas pretas móveis, que, além de destacar o contraste entre o preto e o branco, permitiam delimitações e recriações de espaço, através do deslocamento dessas placas ao longo da encenação. O espaço público era o lugar de trânsito livre dos seres ficcionais, trânsito este que era, muitas vezes, interrompido por situações em que, por exemplo, o percurso de determinado ser ficcional era alterado para se evitar pisar na parte preta do chão (placas pretas móveis). Neste espaço, os seres ficcionais traziam consigo suas características relacionadas ao seu TOC, em diálogo criativo com outros TOCs e outros comportamentos não necessariamente patológicos.

Cada ser ficcional carregava um paralelepípedo, que simbolizava a sua respectiva “pedra no meio do caminho”, ou seja, o seu TOC e também traçava um paralelo poético com a tarefa de Sísifo de carregar o rochedo até o cume da montanha.

A concepção cenográfica se deu priorizando uma proximidade do público em relação às cenas. Desta forma, a plateia ficava sempre ao lado de uma casa, como se estivesse acompanhando o cotidiano de um desconhecido. Por um lado, era possível ver de perto, com riqueza de detalhes, a casa de determinado ser ficcional. Por outro, ter uma visão mais distanciada de outra casa, de outras particularidades, de outros rituais. Desta forma, cada sessão do espetáculo apresentava a possibilidade de se olhar literalmente para as cenas de um ponto de vista específico. A concepção do cenário foi feita por Paula Dalgalarondo, em parceria com os integrantes da Terraço Teatro.

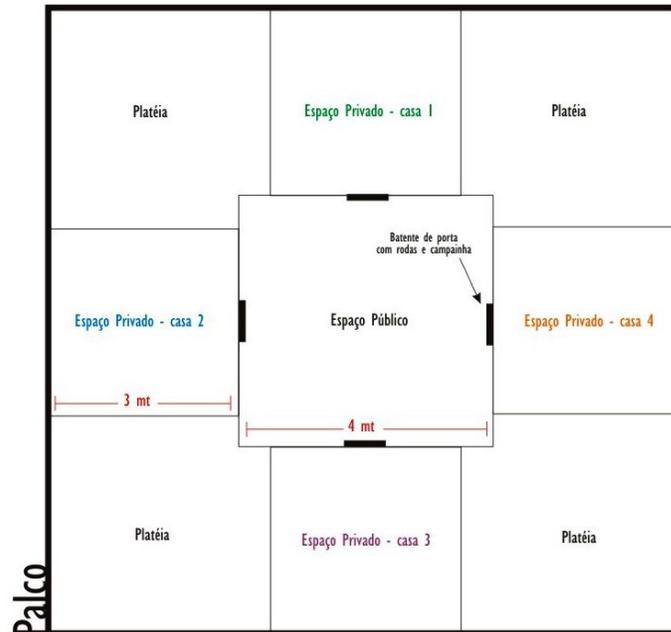


Figura 10 Mapa de palco do espetáculo “Era... Uma vez?”

Figurinos

Os figurinos deste espetáculo foram criados em relação às características dos TOCs de cada ser ficcional e, ao longo do processo, sofreram diversas alterações. A concepção inicial foi feita por Paula Andrade e por mim, no ano de 2005, e envolvia a metáfora do portador de TOC como uma marionete de si mesmo. Dentro deste contexto, as mulheres usavam, como roupa de base, uma segunda pele que apresentava as costuras com bastante destaque, fazendo referência às costuras de um boneco de pano; saias e blusas que de alguma forma remetiam aos seus respectivos TOCs (ou pela cor, ou pela simetria) e botas pretas. O homem, inicialmente, usava calças, camisa de manga comprida e suspensórios. Com o passar do tempo, a ideia do homem como marionete de si mesmo deixou de ser explicitada nos figurinos, que foram reestruturados, no ano de 2009, por Marina Elias e por

mim, preservando ainda algumas particularidades do TOC de cada ser ficcional.



Figura 11 Primeira elaboração de figurinos. Daniel Dalberto, Paula Andrade, Karina Almeida e Marina Elias. Fotografado por Alexandre Caetano.



Figura 12 Segunda elaboração de figurinos. Marina Elias, Karina Almeida e Camila Biondam. Fotografado por Alexandre Caetano.

Iluminação

A concepção de luz deste espetáculo foi desenvolvida pelo diretor Alexandre Caetano, de modo a revelar e delimitar com precisão as casas dos seres ficcionais (espaços privados) e o centro do palco (espaço público). Quatro feixes de luz delimitavam o percurso de cada indivíduo ao carregar suas pedras no início do espetáculo e no meio da plateia, uma cadeira era iluminada para que acontecesse a cena chamada de “depoimentos curtos”, em que os atores-dançarinos transitavam por diversos seres ficcionais e com duas ou três frases contavam rapidamente suas experiências, em meio ao público.



Figura 13 Feixes de luz que delimitavam o percurso dos seres ficcionais no início do espetáculo. Marina Elias e Paula Andrade. Fotografado por Alexandre Caetano.



Figura 14 Feixe de luz para a cena denominada de “depoimentos curtos”. Karina Almeida. Fotografado por Alexandre Caetano.

Trilha sonora

A trilha sonora de “Era... Uma vez?” foi desenvolvida com o *Trio mas non Troppo*⁶¹ que realizou o trabalho de composição musical através de observações de alguns ensaios e também em parceria com o ator-dançarino Daniel Dalberto, compositor de grande parte dos arranjos. Trechos da “Missa em Dó Menor”, de Mozart, da cantiga popular “Se Essa Rua Fosse Minha”, “*You know my name*”, dos Beatles, “40”, do U2 e trechos de composições de Laurie Anderson, Martine Viard são algumas referências musicais que foram reelaboradas para o contexto do espetáculo e que compõem a sonoplastia do espetáculo.

É importante dizer que a trilha sonora também passou por muitos momentos de experimentações e revisitações até se consolidar como material cênico permanente.

⁶¹ Composto pelos integrantes, graduados em Música pela UNICAMP, Fábio dos Santos (violino), Mauro Braga (violoncelo) e Pedro Assad (piano).

2.1.5 Pontos de desencontro

Passar pela experiência de criação deste espetáculo nos faz pensar na importância que tem o processo constante de revisitação e atualização do material cênico. Esse processo de revisitação, de recriação, nos levam a questionar se as escolhas, que são feitas em um processo criativo, geram um espaço de criação de território de latências, vibrações e experiência. Mais do que encontrar uma resposta para esta pergunta, os desdobramentos que ela gera são, a nosso ver, vitais para o trabalho do ator-dançarino.

Olhar para o material criado, ensaiado e, também, para aquele que foi criado e não utilizado, descartado, em função de uma determinada estruturação, nos permitiu gerar outros pontos de vistas, outras possibilidades de conexões, que, a princípio, parecem desencontros (entre o tema gerador da composição e seus desdobramentos; entre os atuadores e o diretor; entre os figurinos e os seres ficcionais; entre os seres ficcionais e as referências textuais etc).

Arriscamos dizer que algumas escolhas referentes à estruturação do material cênico, deste processo de criação, acabaram por “enrijecer” o espetáculo, que, em alguns momentos, acabou por restringir os desdobramentos possíveis, consequentes da própria prática de experimentação, do momento de apresentação. Esse “enrijecimento” pode ser considerado um ponto de desencontro, se comparado ao tipo de processo vivenciado pelos integrantes, principalmente nos três primeiros anos de trabalho (2005, 2006 e 2007).

A reflexão sobre este possível “enrijecimento” do espetáculo nos levam ao paralelo, estabelecido por Bonfitto (2009), entre o trabalho do artista, no processo de composição, e os conceitos de práxis e *poiesis*. Segundo o autor:

(...) Apesar dos dois conceitos estarem relacionados com atividades humanas, no primeiro caso [práxis] objetivos são estabelecidos *a priori*. Em outras palavras, no desenvolvimento de ações enquanto práxis os objetivos são guiados pelos seus fins. Já o desenvolvimento de ações como *poiesis* não envolve uma busca determinada por uma finalidade preestabelecida; sua função emerge do processo de seu fazer. Sendo assim, enquanto ações produzidas como práxis podem ser vistas como parte de uma estrutura ou sistema, ações produzidas como *poiesis* são percebidas através de suas

qualidades específicas, cada vez que elas se manifestam (BONFITTO, 2009: 37).

A partir da reflexão estabelecida por Bonfitto (2009), arriscamos tecer um paralelo entre as noções de práxis e *poiesis* e a prática da composição, neste processo criativo, uma vez que, a nosso ver, as ações desenvolvidas no espaço de investigação destes três primeiros anos de trabalho se deram, em sua maior parte, como *poiesis* e, com o passar dos anos, a estruturação do espetáculo diminuiu a sua articulação como *poiesis* e os desencontros geraram articulações de ações como práxis que “enrijeceram” o espetáculo. Porém, é necessário dizer que esta conexão estabelecida entre o trabalho do ator-dançarino e os conceitos de práxis e *poiesis* não devem gerar pensamentos de validação ou atribuições qualitativas sobre um ou outro. Em outras palavras, a potência de vida pode se dar tanto em ações desenvolvidas, enquanto práxis, quanto em *poiesis*.

Depois dos três primeiros anos de trabalho, parecia ser muito difícil fissurar, ou até mesmo implodir, as estruturas dramáticas do espetáculo. Parecia que toda a potência criativa gerada nas relações entre os seres ficcionais pedia um outro espaço, um outro encadeamento dramático, um espaço de invenção e de recriação. Um espaço de recriação que se refere, por exemplo, ao modo como os seres ficcionais Joana, Anna, Clara e Maurício se apresentavam durante o espetáculo, à estrutura formal de composição utilizada para estes momentos em que cada ser ficcional revelava o seu TOC e os comprometimentos causados por ele. Uma recriação que envolvesse uma nova investigação acerca da utilização do espaço, da iluminação e da relação entre os próprios atores-dançarinos.

Acreditamos que esta necessidade de revisitar a dramaturgia se deu, pois o próprio “passar do tempo” traz outros contextos (culturais, históricos, sociais e estéticos) que constituem o terreno atual em que estamos. Neste sentido, a partir de um determinado momento e já tendo experimentado a circulação do espetáculo por diversos festivais e mostras de teatro, nos parecia perfeitamente plausível e necessária uma revisitação de determinadas composições que pareciam estar tecidas como práxis, como parte de uma

estrutura enrijecida em outro tempo-espaco e que pedia uma reconstrução que, talvez, se apoiasse nas relações estabelecidas entre os próprios seres ficcionais, ou seja, em ações que poderiam emergir como *poiesis*, e que poderiam ser “percebidas através de suas qualidades específicas, cada vez que elas se manifestam” (BONFITTO, 2009: 37). Porém, dentro deste paralelo e no contexto específico da análise deste processo criativo, a escolha de uma revisitação que envolvesse ações e articulações como *poiesis* parecia envolver mais riscos e mais instabilidades e, por inúmeras questões, optamos por não dar continuidade ao processo, mesmo que parte dos integrantes ainda tenha uma inquietação e um desejo de reembarcar neste projeto.

Por fim, podemos dizer que a análise deste processo de criação nos levou a pensar a questão da composição pela decomposição também em relação à estrutura formal do todo que compõe o espetáculo. Um processo de decomposição que pede uma experimentação acerca da estrutura formal, que pode ser analisada e investigada por meio da própria prática dos ensaios e também pela prática da apresentação do espetáculo. Uma experimentação que nos guiam acerca das escolhas dos possíveis modos de elaboração formal de uma composição e que pode gerar outros desdobramentos e associações poéticas para o desenvolvimento lógico do todo.

2.2 Sobre o processo de criação de danças no projeto “Narrativa e poética no processo de elaboração de dança para o vídeo”.

2.2.2 Pontos de partida

O projeto “Narrativa e poética no processo de elaboração de dança para o vídeo” surge da vontade de trazer, para esta pesquisa, a análise sobre a experiência de participar de um projeto de residência artística em dança, em que a criação se deu em um momento intensivo e pontual: durante um mês, artistas da área da dança e do cinema se envolveriam em um processo de criação de uma videodança, mais especificamente nas etapas de

elaboração de roteiro, criação coreográfica e captação de imagem e som. As etapas de elaboração/edição de trilha sonora, edição e montagem do filme foram desenvolvidas após essa etapa de criação coletiva, de duração de um mês, e, portanto, não serão objeto de análise desta pesquisa.

O desejo de participar de uma residência artística, no formato acima descrito, se uniu ao desejo de um reencontro (de parcerias criativas já anteriormente estabelecidas) que foi compartilhado com Gabriela Trópia⁶², Mariana Camiloti⁶³ e Paula Andrade⁶⁴, que, após concluírem o curso de graduação em Dança na UNICAMP, espaço em que nos conhecemos e desenvolvemos trabalhos juntas, seguiram para Londres, Reino Unido, para desenvolverem projetos específicos.

2.2.3. Rotina de trabalho

O planejamento deste processo de criação teve início em reuniões, realizadas por meio de encontros virtuais, viabilizados por videoconferência pela internet. Este procedimento de planejamento inicial foi adotado, tendo em vista a distância geográfica dos integrantes do projeto e com o objetivo de promover discussões sobre o processo criativo que pudessem otimizar o encontro presencial, que seria condensado num período de um mês. Nesta primeira etapa, foram discutidas questões referentes ao cronograma dos ensaios e algumas ideias propostas por Gabriela Trópia para o roteiro da videodança.

Nestes primeiros encontros, Gabriela Trópia propôs a criação de uma videodança

⁶² Graduada em Dança pela UNICAMP em 2005 e Mestre em Artes na área de Videodança pela *The Place – London Contemporary Dance School (Master of Arts in Dance for the Screen)*, onde atualmente é professora na área de Dança e Tecnologia. Atuou como diretora de vídeos, criados para a *T.H.E Dance Company* (Cingapura), para a *Edge Dance Company* (Londres), entre outros.

⁶³ Mariana Camiloti também se graduou em Dança pela UNICAMP em 2005 e é pós-graduada em performance pela *The Place – London Contemporary Dance School (Post Graduate Diploma in Performance at LCDS, EDge08)*. Atualmente trabalha com Riccardo Buscarini e Antonio de la Fe e também na companhia *Fevered Sleep*.

⁶⁴ Paula Andrade também foi integrante do espetáculo “Era... Uma vez?”, analisado nesta dissertação (vide currículo na p. 40).

que envolvesse uma investigação entre dança e narrativa⁶⁵, mais especificamente o desenvolvimento de um projeto cujo objetivo fosse pesquisar como a materialidade do movimento poderia ser elaborada especificamente para o vídeo, explorando a forma narrativa como um meio para gerar poética. Neste contexto, Gabriela Trópia propôs que a construção da videodança se desse em torno de uma narrativa que envolvesse a relação entre três irmãs e suas experiências em determinadas épocas de suas vidas e que os momentos de diálogos naturalistas fossem alternados com cenas abstratas que mantivessem a fisicalidade como principal meio de comunicação. Podemos dizer que, nesta composição, a ideia que nos motivava era a de que a dança surgisse como um modo de dizer algo, quando a palavra falada já não pudesse mais exprimir as sensações e aquilo que queria ser dito.

Após essa etapa de planejamento virtual, o processo de criação no formato de residência artística teve início na cidade de Londres, na *The Place – London Contemporary Dance School*. Esta escola apoiou o projeto, oferecendo os estúdios para os ensaios e também equipamentos necessários para as gravações das cenas.

Nos primeiros ensaios, Gabriela Trópia apresentou para cada uma das atrizes-dançarinas apenas algumas características dos seres ficcionais que comporiam a narrativa, deixando assim, um grande espaço e, ao mesmo tempo, uma curiosidade que motivava a descoberta de outras nuances e qualidades pertencentes a cada uma das três irmãs, Olga, Eve e Nina. Cada uma das atrizes-dançarinas recebeu um papel que continha algumas características do seu respectivo ser ficcional, em sua maioria, em forma de adjetivos, fato que, a nosso ver, abria ainda mais espaço para nossa construção imaginativa. Depois, Trópia chamava cada uma de nós para o lado de fora da sala de ensaio, para que pudéssemos fazer algumas perguntas sobre como poderia ser este ser ficcional. Algumas perguntas eram respondidas, outras, não. Acreditamos que ideia de Gabriela Trópia era criar uma abertura para que as próprias experimentações práticas e as futuras relações

⁶⁵ Nesta pesquisa, adota-se o conceito mais aberto de narrativa apresentado por Pavis como sendo a “maneira pela qual os fatos são relatados por um sistema, linguístico, na maioria das vezes, ocasionalmente por uma sucessão de gestos ou imagens cênicas” (PAVIS, 2008: 257).

entre os seres ficcionais revelassem mais aspectos sobre as características de cada uma das três irmãs. Em outras palavras, a partir da própria ação física, iriam emergir os sentidos e contextos pertencentes a cada ser ficcional.

Assim, Gabriela Trópia nos guiou por meio de improvisações iniciais em que, cada uma das três irmãs, experimentava diferentes ações, gestos e movimentos em contextos variados, porém sem contato direto entre elas. O contato entre Olga, Eve e Nina foi sendo estabelecido aos poucos, à medida que aconteciam os ensaios. Assim, aquilo que era observado durante as improvisações e cultivado pelo universo do não dito se tornava mais latente, à medida que se criavam espaços de troca, em que se desejava conhecer o outro.

É possível dizer que, quando se trata da composição de uma videodança, onde o espaço de ensaio não é o mesmo espaço em que acontecerá a filmagem, grande parte do que é dançado se (re)cria, se modifica, pela interação com o espaço da locação. Neste contexto, algumas coreografias foram criadas em sala de ensaio e outras só foram possíveis de serem criadas na própria locação, dias antes da filmagem. Dentre as cenas, três foram desenvolvidas em sala de ensaio (as denominadas de “*She is my sister*”, “*Falling*”, e “*Iglu*”) e três na própria locação (as denominadas de “*Playground*”, “*Bedroom*”, “*Canal*”).

As composições das cenas, acima mencionadas, nos permitiram refletir sobre alguns aspectos particulares, pertencentes a este processo de criação coreográfica em videodança. Quando se investiga a relação entre a dança e o vídeo, é importante entender e saber como explorar os modos como a lente da câmera captura o movimento. A câmera revela o ponto de vista da cena, em outras palavras, ela é o olho através do qual o espectador vê a cena. Segundo McPherson (2006):

Através do uso de fotografias [*shots*] e ângulos diferentes, a câmera pode levar os espectadores a lugares que normalmente não poderiam alcançar. A lente pode entrar cinesfera dos dançarinos - o espaço pessoal em torno deles que se move com eles enquanto dançam - focando em um detalhe de movimento e permitindo uma intimidade que seria inalcançável em um contexto de performance ao vivo (MCPHERSON, 2006: 24. Tradução nossa).

McPherson (2006) nos dá algumas referências para pensarmos acerca da reconsideração do espaço na composição em videodança, em que a imagem apresentada pelo ponto de vista da câmera não se refere, necessariamente, a uma “frente” específica (como acontece em um palco italiano, por exemplo). A câmera pode estar em qualquer lugar em relação à dança, captá-la de inúmeros pontos de vista e, assim, pode permitir tanto ao espectador quanto ao ator-dançarino outras formas de exploração de espaços, em que a experiência da tridimensionalidade e a relação de distância se modificam. Considerando que é a câmera que conduz o olhar do espectador pela dança, o modo como o ator-dançarino se relaciona com ela é muito importante. Neste processo de exploração criativa, é fundamental o papel do diretor, que em parceria com o ator-dançarino investiga quais as possibilidades de relação que serão estabelecidas com a câmera dentro da composição.

McPherson (2006) também se refere à reconsideração do tempo na composição em videodança e aponta que a maioria das pessoas tem a sensação que as imagens observadas na tela são absorvidas mais rapidamente, fato que, segundo a autora, pode relevar uma impressão que na videodança o tempo passa mais rápido: “Um evento que no palco pode causar uma sensação de duração razoável, em uma videodança pode causar uma sensação de estar longo demais” (MCPHERSON, 2006: 13. Tradução nossa).

Segundo McPherson (2006), em alguns casos, durante o processo de edição do material filmado, aquilo que é “deixado de fora” de uma sequência coreográfica pode despertar o interesse do espectador e também criar um ritmo que dialoga com a manipulação do tempo e do espaço. Em outras palavras, a videodança, ao permitir que o diretor revele ao espectador apenas alguns fragmentos de uma frase coreográfica, recombina e reelaboraando o espaço e o tempo de acordo com os recursos tecnológicos específicos do trabalho com o vídeo, também cria e proporciona ao espectador uma manipulação e abordagem do espaço e do tempo, únicas para a tela. Segundo McPherson (2006), o processo de montagem e edição da videodança permite que o diretor deixe espaços na obra para que o espectador possa imaginar: “(...) a imaginação do espectador

entra em jogo e na tela a energia é criada” (MCPHERSON, 2006: 13. Tradução nossa).

Outro fator importante, quando se trata de uma composição em videodança, é a questão do enquadramento da imagem captada pela câmera. O espaço captado pela câmera é apresentado para o espectador dentro de uma moldura (*frame*) que tem um formato retangular. Assim, a exploração coreográfica, feita em relação ao enquadramento, convida o espectador a imaginar o contexto da cena, ou, ainda, a imaginar como se movimentam as outras partes do corpo que não aparecem no enquadramento, entre outras possibilidades. McPherson (2006) aponta que se o ator-dançarino conhece espaço de enquadramento da cena, ele pode explorar criativamente a sua movimentação em relação a este novo espaço, que é estabelecido e delimitado pela área de alcance da câmera.

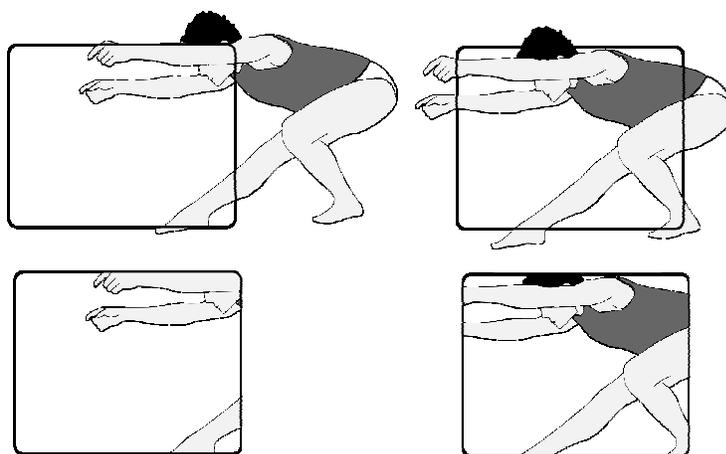


Figura 15 Exemplo de como o enquadramento pode revelar aspectos do movimento, convidando o observador a imaginar o contexto que é movimento é criado. A imagem foi baseada na “Figura 2.1” de McPherson (2006) p. 25. Desenho criado por Rodrigo Sauri Lavieri.

Neste contexto, podemos citar as primeiras experimentações, relacionadas ao processo de criação da cena “*She is my sister*”, que foram desenvolvidas em sala de ensaio e dentro de um espaço de atuação delimitado pela área de alcance da câmera, que, por sua vez, estava fixa em um tripé. Depois de escolher um ponto de fixação da câmera na sala de ensaio, a diretora Gabriela Trópia observou, através da lente, qual era a área de alcance de

captação da imagem e quando as atrizes-dançarinas entravam ou saíam do enquadramento. Então, demarcou com uma fita adesiva duas linhas que foram afixadas no chão (perto de um dos apoios do tripé) e que seguiam até o fundo da sala de ensaio. A partir do momento que começamos a explorar a movimentação dentro deste espaço demarcado, Gabriela Trópia nos mostrou que, quanto mais perto chegássemos da câmera, menos o nosso corpo ficaria visível no enquadramento e quanto mais nos afastássemos da câmera, mais visível o nosso corpo ficaria, até o ponto em que todo o nosso corpo seria visto no enquadramento.

Segundo McPherson (2006), esta percepção espacial do enquadramento é chamada de “efeito-cone” (“*cone-effect*”) e permite o entendimento de como a lente da câmera funciona, no que se refere à zona de alcance daquilo que se quer filmar. Segundo a autora, “uma compreensão dessa característica das lentes e seus efeitos sobre o movimento dentro e através do enquadramento deve comunicar como a coreografia é criada para a câmera e como a câmera é posicionada em relação à dança” (MCPHERSON, 2006: 27. Tradução nossa). Uma exploração criativa em composição coreográfica na videodança, que envolva duas ou mais câmeras que captam simultaneamente os movimentos de diferentes pontos fixos, trará outras possibilidades de experimentação dessa zona de alcance determinada pelo “efeito-cone”, possibilidades estas que podem ser trabalhadas no processo de edição.

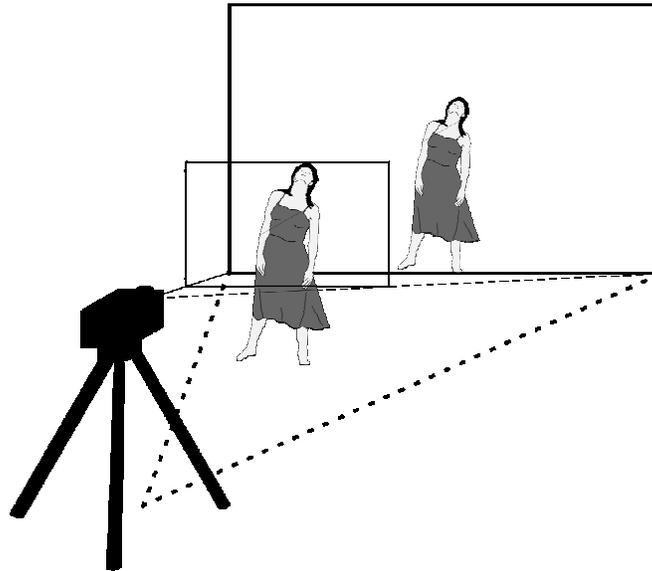


Figura 16 “Efeito-cone” ou zona de alcance de captação de imagem com a câmera fixa. A imagem foi baseada na “Figura 2.2” de McPherson (2006) p. 27. Desenho criado por Rodrigo Sauri Lavieri.

O processo de criação da cena “*She is my sister*” permitiu que experimentássemos a criação de ações, gestos e movimentos em relação criativa com esta zona de alcance da câmera: sabíamos que, por exemplo, se quiséssemos mostrar algo em que todo o nosso corpo compusesse a imagem da tela, teríamos que dançar no espaço mais longe da câmera, ou se quiséssemos brincar com a fragmentação das partes do corpo, teríamos que nos aproximar da câmera. Neste contexto, Gabriela Trópia conduziu algumas improvisações e partir das relações que surgiam nas composições.

Ainda no que se refere à captura do movimento para a tela, podemos pensar também na câmera em movimento, acompanhando, de diferentes formas, aquilo que é dançado. Neste sentido, podemos citar o processo de criação da cena denominada de “*Iglu*”, em que as primeiras experimentações também foram realizadas em sala de ensaio. Desde o início dos ensaios, sabíamos que a cena aconteceria ao redor de um banco de madeira, embaixo da copa de uma árvore que se assemelhava a um iglu, e revelaria um momento de reencontro das três irmãs.



Figura 17 Locação escolhida para a filmagem da cena “Iglu”. *Kew Gardens*, Londres, Reino Unido. Fotografado por Mariana Camiloti.

Para a criação desta coreografia, Gabriela Trópia nos deu apenas algumas imagens referentes àquilo que ela já havia pensado como um possível enquadramento, enquanto criava o *storyboard*⁶⁶ dessa videodança. Desta forma, à medida que experimentávamos, nos ensaios, as combinações das sequências de movimento, Gabriela Trópia já observava atentamente os possíveis pontos de vista desta cena e, ora com a câmera fixa, ora em movimento, podia experimentar diferentes formas de enquadrar a coreografia. Segundo McPherson (2006):

Pelo fato do tema do enquadramento ser o movimento humano, a videodança convida - até mesmo exige -, que a câmera esteja em movimento. O modo como a câmera se move em relação ao dançarino ou dançarinos, e o espaço em que estão, tem grande impacto na experiência de movimento do espectador (MCPHERSON, 2006: 27. Tradução nossa).

À medida que as improvisações ocorriam, Gabriela Trópia nos apresentava partes do roteiro que estava sendo elaborado e que era constituído por uma sucessão de cenas, falas e imagens, que revelavam as características de cada uma das três irmãs – Olga, Eve e

⁶⁶ Podemos dizer que o *storyboard* é um registro feito através de imagens (desenhadas ou fotografadas) que auxiliam no planejamento, elaboração e pré-visualização do filme.

Niva –, assim como as relações entre elas.

A rotina de trabalho também envolveu uma pesquisa acerca dos figurinos que seriam utilizados pelos seres ficcionais nas diferentes cenas e também o contato com o diretor de fotografia Arek Chrusciel⁶⁷ e o captador de som Nathaniel Kastoryano⁶⁸, convidados para participar do projeto.

2.2.4 Percurso

A rotina de trabalho, deste processo de criação, permitiu que as atrizes-dançarinas criassem seus movimentos, suas ações e gestos, a partir de um diálogo com questões particulares ao campo da videodança, colocando-as em contato com novos saberes e novas formas de criação, diferentes de um processo criativo que visa à apresentação ao vivo.

Durante o processo de composição do roteiro, Gabriela Trópia já tinha iniciado uma busca por possíveis locações para a gravação das cenas. Podemos dizer que, neste caso, essa busca teve início a partir daquilo que se imaginava como uma locação; seguido de uma pesquisa acerca dos possíveis lugares que se aproximavam daquilo que foi imaginado, e se encerrou com o encontro do espaço e os ajustes necessários para a gravação (a escolha da locação será discutida no item 2.2.5.1). A partir das experimentações realizadas em sala de ensaio, das imagens e informações contidas no roteiro elaborado por Gabriela Trópia, a composição dos seres ficcionais dessa videodança passou a ser lapidada de um modo mais pontual.

2.2.4.1 Os seres ficcionais

O roteiro elaborado por Gabriela Trópia apresentava características de cada ser ficcional que, por sua vez, eram materializadas por meio do modo de falar de cada actante-

⁶⁷ Diretor de fotografia polonês que reside em Liverpool, Reino Unido.

⁶⁸ Captador e gravador de som inglês que reside e desenvolve seus projetos em Londres, Reino Unido.

máscara (construção sintática, presença ou não de gírias, tamanho das frases, complexidade de vocabulário, ritmo, tom de voz etc); das qualidades de movimento predominantemente mais fortes em cada um; dos tipos de roupas utilizadas e por cenas específicas, que tinham como tema central uma experiência marcante na vida de determinado ser ficcional.

Como já foi dito anteriormente, a criação dos actantes-máscara desta videodança foi construída a partir da relação entre as imagens apresentadas pela diretora Trópia e as experimentações práticas, que criavam um espaço para que, a partir da própria ação física, emergissem os sentidos e contextos pertencentes a cada cena.

Logo nos primeiros ensaios, Gabriela Trópia nos apresentou os contextos imaginados para o desenvolvimento da narrativa e para a relação de cada actante-máscara com as cenas criadas. Desta forma, sabíamos, desde o início do processo, que a cena denominada de “*Playground*” teria como tema central uma experiência marcante na vida de Olga, que, entre as três, era a irmã mais velha, de personalidade mais séria e racional. Por sua vez, a cena “*Falling*” teria como tema central uma experiência marcante na vida de Eve, que era a irmã do meio, de personalidade mais emocional e extrovertida. Já a cena denominada de “*Bedroom*” teria como tema central uma experiência marcante na vida de Nina, que era a mais nova e de personalidade mais introspectiva e séria.

A partir desse mapa inicial, mas ainda sem saber ao certo quais eram os motivos que causavam as transformações em cada actante-máscara em cada cena, cada uma das atrizes-dançarinas experimentava ações, gestos, falas e movimentos, ora partilhando de uma mesma improvisação, conduzida por Gabriela Trópia, ora individualmente, em sala de ensaio, elaborando pequenas partituras coreográficas a partir dos contextos apresentados e das experimentações práticas. Neste processo, explorávamos a materialidade do texto, dos monólogos e diálogos que constituiriam a narrativa e que foram criados e trabalhados em inglês. Durante esta primeira etapa de explorações realizadas em sala de ensaio, muitos aspectos das locações eram imaginados e criados, de uma forma adaptada, para que pudessemos construir as cenas. No que se refere especialmente às cenas “*Playground*” e “*Bedroom*”, podemos dizer que a maioria das ações, gestos e movimentos foram criadas

nas próprias locações, dias antes das filmagens.

Com o objetivo de identificar algumas especificidades do processo de criação dos seres ficcionais, iremos tecer reflexões a partir do olhar para as quatro etapas já apresentadas anteriormente, que consistem em: **observação; escolha de materiais; decomposição dos materiais** observados e, por fim, a elaboração do que foi trabalhado em uma **composição**.

Etapa 1: observação: Na criação dessa videodança, podemos dizer que o processo de observação compreendeu um olhar atento para os materiais apresentados pela diretora Gabriela Trópia, depreendidos das primeiras imagens e características relacionadas aos contextos das cenas e aos actantes-máscaras contidas no roteiro. A partir das referências apresentadas por Smith-Artaud (2000), podemos dizer que os estímulos predominantes, nesta etapa do processo de criação, foram estímulos do tipo visual e ideacional, no que se refere ao roteiro, e também cinestésicos, já que, a partir da própria ação física, mais materiais eram criados e (re)elaborados.

Etapa 2: A escolha dos materiais: O processo de escolha de materiais aconteceu por uma seleção intuitiva daquilo que emergia das improvisações realizadas, a partir das imagens e características relacionadas aos contextos das cenas e aos actantes-máscaras apresentadas pela diretora e experimentada pelas atrizes-dançarinas. Nesta etapa, por meio de conversas com o grupo, e, às vezes, por observação de registro de improvisações feitas em vídeo, discutíamos as dinâmicas e as variadas qualidades de movimento que cada uma de nós desenvolvia para cada actante-máscara, em determinadas cenas. Através dessas conversas, era possível delimitar um repertório daquilo que nos parecia criativamente mais potente e que deveria ser explorado.

Etapa 3: decomposição dos materiais: Esta etapa é identificada como o momento em que se deu a reelaboração, as desconstruções e associações poéticas do material depreendido das improvisações iniciais. Neste momento, cada uma das atrizes-dançarinas

já tinha mais clareza das características, nuances, dinâmicas e qualidades de movimento que compunham o seu actante-máscara e, assim, cada ação, gesto e movimento que surgia já carregavam uma lógica e um contexto próprio, particular a cada universo criado.

A elaboração da coreografia da cena denominada “*Falling*” é um exemplo de decomposição dos materiais. A actante-máscara Eve compartilhava com as irmãs o fato de ter se apaixonado por alguém. Nesta cena, experimentamos, literalmente, muitas formas de “cair de amores” por alguém, realizando inúmeras quedas, variando suas direções espaciais, o tempo, a velocidade e o ritmo, as partes do corpo que tocavam o chão, antes e depois da queda, as diferentes formas de apoio e níveis etc. Durante estas experimentações, já tínhamos elementos suficientes para olharmos a cena do ponto de vista desse ser ficcional e, assim, trabalhar, por exemplo, as qualidades de abandono de peso, associando-as, não somente aos princípios cinestésicos do movimento, mas também à ideia de entrega, de leveza e suspensão, de deixar-se jogar em uma situação.



Figura 18 Storyboard de “*Falling*”. Karina Almeida e Paula Andrade. Fotografado por Gabriela Trópia.

Etapa 4: composição: No processo de elaboração dessa videodança, a
80

composição, que dá forma ao que foi criado, que cria dramaturgias como produção de sentidos, a partir do encadeamento dos pensamentos, movimentos, ações e gestos, se deu pelo diálogo existente entre três frentes: a primeira, que se refere à interação e relação das coreografias com as locações; a segunda, que se refere à captação das coreografias pelo olhar da câmera (definido pela diretora e pelo diretor de fotografia) e a terceira, à poética criada pelo processo de edição e montagem de todo o material filmado.

Como dissemos, anteriormente, a experiência deste processo de criação trouxe para as atrizes-dançarinas outra percepção, no que se refere à atuação. A nosso ver, essas mudanças compreendem fatores como, por exemplo, a ideia de que tudo o que dançamos pode ser observado (captado pela câmera) por todos os lados, como se estivéssemos realizando uma apresentação em uma arena, porém, com a diferença de que tudo o que dançamos pode ser observado de muito perto, com uma riqueza de detalhes. Outro aspecto é o momento de atuação, que se condensa no momento de captação das imagens, no momento de gravação da cena. Uma mesma cena é gravada de inúmeros ângulos e repetida inúmeras vezes, alterando as variações de luz e explorando a relação com os elementos da locação e com a captação do som. Essas repetições, às vezes, se davam de um modo contínuo, com um curto espaço de intervalo entre uma gravação e outra. Podemos dizer que esse fator despertava, nas atrizes-dançarinas, uma qualidade de atenção e intencionalidades diferentes das experiências de atuação anteriores. Em outras palavras, quando o intervalo de tempo, entre as inúmeras gravações de uma mesma cena, era curto, precisávamos encontrar uma forma de sustentar ou então recriar rapidamente as nuances e as qualidades técnico-expressivas da cena, precisávamos ter a intensidade (não no sentido de força, mas de presença cênica, de atenção e intencionalidades) de atuação, para construir junto com a equipe de filmagem a melhor captação possível da cena.

Por outro lado, quando uma mesma cena era gravada inúmeras vezes durante o dia e com um grande espaço de tempo entre uma gravação e outra (tempo necessário para os ajustes de iluminação, som e luz, ou para a captação de uma cena em que nem todas as atrizes-dançarinas estavam envolvidas) tínhamos que manter um nível de concentração e também de aquecimento corporal para que, quando a gravação fosse retomada,

estivéssemos prontas para a atuação. De acordo com McPherson (2006):

A filmagem é o momento da performance. É agora que os dançarinos vão criar a emoção, personagem, forma e energia que estarão no coração de seu videodança e, finalmente, o modo como eles atuam diante das câmeras irá determinar o sucesso de seu trabalho (MCPHERSON, 2006: 128. Tradução nossa).

Outro fator, relacionado especialmente à criação coreográfica em videodança, é o fato desta linguagem envolver um trabalho muito detalhado em relação ao espaço, o que demanda um nível de precisão ainda maior na realização dos movimentos do ator-dançarino quando dança. Esta precisão se deve ao fato de que, como mencionamos acima, frequentemente é necessário filmar a mesma cena por várias vezes seguidas. Durante a filmagem é necessário que o ator-dançarino mantenha a espontaneidade e a fluência da coreografia considerando o espaço do enquadramento delimitado pela câmera. De acordo com McPherson (2006):

Embora a capacidade de atingir um determinado ‘lugar’ no palco seja uma habilidade que qualquer artista de teatro deve aprender, na filmagem de uma videodança, os desafios são ainda maiores. Quando os requisitos de um enquadramento específico são combinados com as exigências da iluminação e, muitas vezes, com uma locação pouco amigável para a dança, a habilidade do dançarino, em termos de atuação é, muitas vezes, severamente comprometida (MCPHERSON, 2006: 49. Tradução nossa).

Durante este processo, após um dia intenso de gravação (por volta de 14 horas de trabalho), estávamos discutindo com Gabriela Trópia essas particularidades, que se referem ao processo de atuação que se dá em uma videodança, e ela nos disse o quanto era importante aproveitarmos ao máximo as locações e as outras possibilidades que surgem durante a gravação e que, quando se trata de videodança, é como se concentrássemos a temporada de um mês de espetáculo em dois dias e, em questões de minutos, entrássemos e saíssemos de cena. Porém, a diferença é que a poética que se constrói nesta composição

se fixa no espaço-tempo por meio da dialogia⁶⁹ da dança com a tecnologia do vídeo. Uma inscrição poética no espaço-tempo que se diferencia e se distancia da efemeridade de uma composição coreográfica dançada e construída na relação entre espaço cênico e público. Em outras palavras, ou poeticamente, uma inscrição no espaço-tempo que em relação ao par “imagem e fruição estética”, transita entre a efemeridade e a posteridade. Segundo McPherson (2006):

Mesmo a coreografia mais simples se torna fisicamente desafiadora quando é realizada e repetida muitas vezes na locação. Para a maioria dos dançarinos, a sua experiência terá sido a da performance ao vivo em um teatro, o que tem exigências muito diferentes em termos do modo como a energia é utilizada. Eles geralmente têm uma (ou talvez duas) apresentações por dia e suas rotinas serão construídas para que estejam prontos para atuar em uma explosão energética, algo que dure alguns minutos ou algumas horas. Em contraste, na filmagem de uma videodança, o dançarino deve estar pronto para se movimentar o dia todo e atuar, repetidas vezes, em curtos espaços de tempo. Inevitavelmente, a filmagem envolve muita espera ao redor da cena, como quando iluminação e outros aspectos técnicos da produção são ajustados. Isto pode ser extremamente difícil para um dançarino, que não só tem que manter o seu corpo aquecido, mas também deve manter o foco da performance vivo (MCPHERSON, 2006: 128. Tradução nossa).

2.2.5 Pontos de encontro

Podemos dizer que os principais pontos de encontro deste processo de criação foram o reencontro criativo dos integrantes do trabalho e também a relação estabelecida com o diretor de fotografia Arek Chrusciel e o captador de som Nathaniel Kastoryano.

Sabemos que muitas são as dificuldades que surgem em um processo criativo e que o tempo que se tem para trabalhar e construir uma rotina de ensaios é um dos principais fatores para a realização de um projeto.

Logo nos primeiros encontros, pudemos perceber que, mesmo depois de muito tempo sem trabalharmos juntas (o último ano de trabalho foi 2005), tínhamos em comum o interesse e a afinidade pela proposta do projeto e pelas relações criativas que se estabeleceriam neste espaço. Podemos dizer que este interesse e esta afinidade se referem à

⁶⁹ Acerca desse conceito ver “Introdução ao pensamento complexo” (1990) de Edgar Morin.

um espaço de entrelaçamento de aspectos técnicos-estéticos com aspectos afetivos e subjetivos, que permitiram que o trabalho se construísse com uma intensidade criativa que nos mobilizava. Aspectos visíveis e formais, invisíveis e sem formas definidas, que guiavam nossas discussões sobre o tema, nossas experimentações criativas, nossas escolhas estéticas, nosso desejo de criação. Neste contexto, as participações de Chrusciel e Kastoryano também foram importantes, pois suas experiências com produções em vídeo foram fundamentais para a realização do trabalho neste formato de residência artística.

2.2.5.1 Escolha da locação, figurinos e iluminação

Como dissemos anteriormente, a busca por possíveis locações para a gravação das cenas já tinha sido iniciada por Gabriela Trópia antes do encontro presencial e transitou entre aquilo que se imaginava como uma locação para a cena; seguido de uma pesquisa acerca dos possíveis lugares que se aproximavam daquilo que foi imaginado, e se encerrou com o encontro do espaço e os ajustes necessários para a gravação.

A busca pela locação da cena denominada “*Playground*” é um exemplo deste espaço entre aquilo que se imagina e aquilo que se adapta e se molda de acordo com as possibilidades e as necessidades criativas do trabalho. Inicialmente, Trópia imaginava um *playground* que tivesse um brinquedo do tipo “trepá-trepá”, aquele que contém várias traves de madeira ou metal, horizontais e verticais, por onde as crianças escalam, sobem e descem, se penduram pelos braços, ou de cabeça para baixo etc. Além de permitir uma exploração de movimentos bastante dinâmica e ser uma referência comum do universo infantil, o interesse por este brinquedo também se dava pelo fato de que ele permitiria a construção de movimentos e imagens relacionadas com as ideias de ver as coisas de um outro ponto de vista, como acontece quando nos colocamos, por exemplo, de cabeça para baixo, e isto dialogava diretamente com a temática desta cena. Então, saímos a campo pela cidade de Londres em busca de um *playground* que tivesse esse brinquedo, porém, a

maioria dos espaços que encontrávamos eram muito modernizados – feitos de metais coloridos e de aspecto muito tecnológico – e não apresentavam as possibilidades de exploração de movimentos que imaginávamos fazer. Outros que se aproximavam do que Trópia tinha imaginado, ficavam dentro de um parque e o acesso e permissão para realizar as gravações eram muito difíceis de serem concedidos.

Assim, visitamos um *playground* perto da casa de Paula Andrade para realizarmos algumas experimentações, com o objetivo de avaliar as possibilidades de movimentação e também de enquadramento e posicionamento da câmera. Esta locação não era a ideal, tendo em vista aquilo que se imaginava na concepção inicial da cena, porém, apresentava possibilidades interessantes de exploração criativa e oferecia a casa de Paula Andrade como uma base de apoio para o elenco e a equipe técnica. Este último fator tornou-se muito importante, quando percebemos que a gravação desta cena não seria tão simples, tanto por se tratar de uma locação externa, exposta às variações climáticas, como por ser uma cena longa, com todos do elenco envolvidos ao mesmo tempo na maior parte de sua captação.

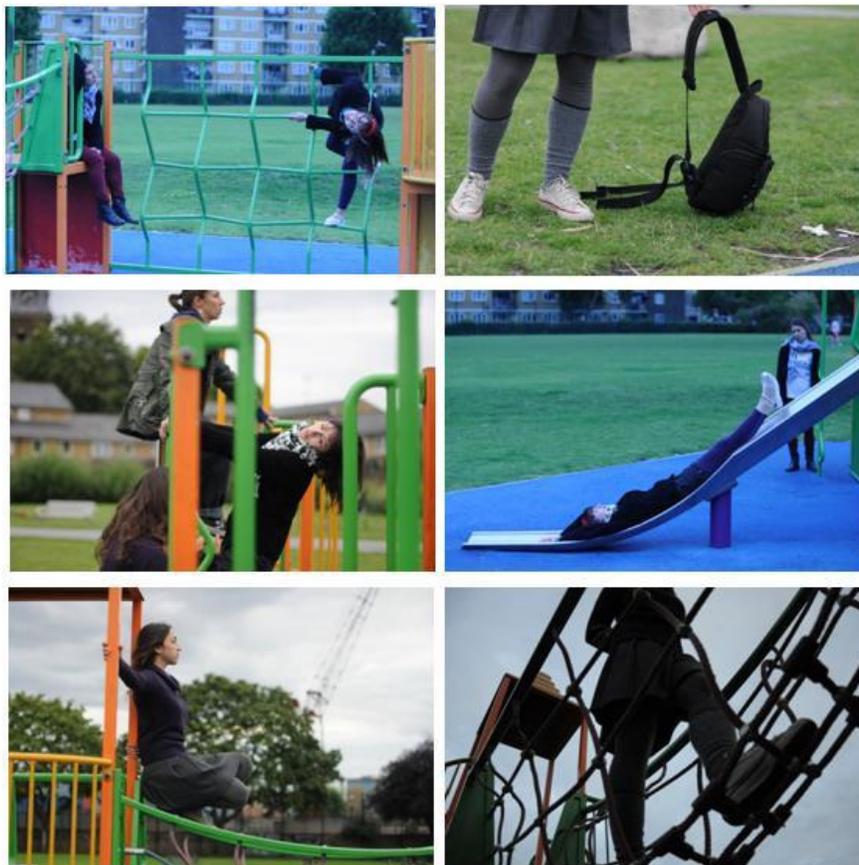


Figura 19 *Storyboard* de “*Playground*”. Mariana Camiloti, Karina Almeida e Paula Andrade. Fotografado por Gabriela Trópia.

Como dissemos anteriormente, muito do que se constrói coreograficamente em uma videodança se dá pela interação com a locação e, neste sentido, a coreografia desta cena foi totalmente criada em relação a este *playground* e ao espaço em torno dele. Dias antes da filmagem começar, o elenco e a diretora se encontraram para ensaiar nesta locação e, assim, experimentamos as movimentações e o texto, em diálogo com os possíveis enquadramentos já fotografados por Gabriela Trópia. Sobre esse processo de criação coreográfica em videodança que se dá em relação à locação, a coreógrafa e diretora romena Laura Taler diz:

Frequentemente você não sabe o quê e como realmente vai ser até que você esteja na locação. (...) Tudo muda o tempo todo quando você trabalha na locação e acho isso extremamente frustrante, mas também mágico. Acho que a mudança é inerente à produção de filmes e faz parte da minha vida o desafio para descobrir como lidar com ela (TALER citada por McPHERSON, 2006: 47. Tradução nossa).

Neste processo de criação, os figurinos foram definidos de modo que pudessem, de alguma forma, destacar as características de cada ser ficcional e todas as peças foram encontradas já prontas no próprio acervo pessoal de cada uma do grupo e também em lojas do tipo brechó e em lojas de departamento. Assim, os figurinos de Olga transitam entre os tons de cinza, branco e preto e revelam um aspecto formal. Os figurinos de Eve são, em grande parte, vestidos e possuem diversas variações de cores e estampas. Já os figurinos de Nina são uma composição de calça e camiseta, as cores transitam entre preto, azul marinho e branco e na estampa predomina o xadrez.

No que se refere à iluminação, apenas as cenas realizadas em locações internas foram filmadas com iluminação artificial e são as que denominamos de “*Falling*”, “*Bedroom*” e “*She is my sister*”. Para as cenas “*Falling*” e “*Bedroom*”, Trópia teve a colaboração de Chrusciel na elaboração do desenho e da montagem de luz, que foi concebida de modo a valorizar as cores já predominantes nas locações.



Figura 20 *Storyboard* de “*Bedroom*”. Mariana Camiloti, Paula Andrade e Karina Almeida. Fotografado por Gabriela Trópia.

2.2.5.2 A edição e a montagem como construção de dramaturgias

Durante o processo de criação de uma videodança, as etapas de edição e montagem do material filmado são as que determinam os sentidos que se desejam oferecer ao material captado, em outras palavras, permitem a construção da dramaturgia que vai guiar o espectador durante a obra.

A edição e a montagem cria possibilidades de manipulação técnico-estética das ações, gestos, e movimentos que compõem as coreografias, reconsiderando o tempo e o espaço, e, desta forma, geram os conteúdos e os contextos que se querem dar à videodança. Segundo McPherson (2006):

No momento da montagem para a edição, qualquer sentido do que aconteceu ‘de verdade’ é abandonado, pois o material que foi filmado é reordenado, criando a coreografia da videodança que é exclusiva para a tela. (...) Como espectadores, o nosso cérebro cria os sentidos das imagens que nos são dadas, preenchendo os espaços entre elas, e assim podemos imaginar a sequência de

eventos entre eles. Na verdade, se nos fosse mostrado cada momento dessa ação, em tempo real, a sua visualização seria muito maçante (MCPHERSON, 2006: 37. Tradução nossa).

Assim, dentro de um vasto campo de experimentações, a dialogia entre dança e vídeo e, portanto, corpo e câmera, traz inúmeras possibilidades de enquadramentos, planos, cortes, justaposições, edições e montagens, abrindo espaço para a criação de obras esteticamente diferenciadas, que, ao reconsiderar as relações entre a dança e o espaço-tempo e, também, entre dança e tecnologia, convidam o espectador a experimentar outras formas de imaginar e perceber a arte do movimento.

No que se refere à composição cinematográfica, mais especificamente ao procedimento de montagem, encontramos, nos pensamentos e nas obras do cineasta russo Eisenstein (1898 – 1948), reflexões que colaboram com o estudo aqui apresentado. Segundo o cineasta, a montagem consiste em um “componente tão indispensável da produção cinematográfica quanto qualquer outro elemento eficaz do cinema” (EISENSTEIN, 2002: 13). Eisenstein, ao refletir sobre um período do cinema soviético em que a montagem é desvalorizada, afirma que, alguns cineastas, ao descartarem este processo de composição, esqueceram-se de questões fundamentais: “O papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (Idem, *Ibidem*). Ao longo de suas reflexões sobre o processo de justaposição na montagem, Eisenstein nos levam a pensar em uma questão de fundamental importância, quando se pensa em composição em arte: a análise do material com o qual se trabalha. O cineasta critica a pouca atenção que, por vezes, é dada à análise do que ele chama de “natureza real” dos fragmentos utilizados em uma justaposição e revela o seu interesse em especular, principalmente, as potencialidades deste recurso.

Assim, é possível estabelecer uma aproximação entre as reflexões de Eisenstein e as que se referem à exploração dos materiais, quando se trata de um processo de composição em dança (seja este uma videodança ou um espetáculo): a exploração da própria materialidade da corporeidade do ator-dançarino em relação criativa às

materialidades do outro ator-dançarino, do espaço-tempo, do objeto cênico, do som, da palavra, do figurino, da iluminação, entre outros elementos.

Acreditamos que algumas noções pertencentes ao campo do cinema, mais especificamente o que se refere ao processo de exploração criativo na montagem em um filme, podem ampliar o repertório técnico-estético de um processo de criação das cenas em um espetáculo, se pensarmos no processo de montagem cinematográfico como sendo uma construção de dramaturgias. Assim, como em um espetáculo cênico, cada quadro (*frame*) de um filme compõe os sentidos que emergirão aos olhos do espectador que olha para o todo da obra. A elaboração dramaturgica de Grotowski é um exemplo de paralelo entre o princípio de montagem de Eisenstein e a composição cênica. Segundo Belém (2011)⁷⁰, no processo de criação da peça “O Príncipe Constante”, Grotowski utilizou-se do “ ‘princípio da montagem’, desenvolvido no cinema por Eisenstein e usado anteriormente no teatro por Meyerhold, professor de Eisenstein. O ‘princípio da montagem’ cinematográfica, explicado de forma simplificada, une imagens de significações independentes, uma após a outra, gerando um sentido associativo”. Sobre a noção de montagem, Eisenstein (2002) diz:

O que essa compreensão da montagem implica essencialmente? Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (EISENSTEIN, 2002: 18, grifos do autor).

Assim, podemos pensar a edição e a montagem como um processo de construção de dramaturgias que, ao gerar uma articulação entre a poética, o discurso e a materialidade dos corpos que dançam e a poética, o discurso e a materialidade relacionadas ao processo tecnológico de edição e montagem – que corta, fragmenta, cola, justapõe e manipula as imagens –, tece uma rede de sentidos próprios da linguagem da videodança.

⁷⁰ BELÉM, Elisa. *A noção de embodiment e questões sobre atuação*. Artigo 7. Sala Preta. Volume 11, Ed. número 11, 2011.

2.2.7 Pontos de desencontro

Quando olhamos para o processo de criação desta videodança, podemos pensar que, a princípio, o fator tempo, ou melhor, o pouco tempo (em comparação aos outros processos aqui analisados) destinado aos ensaios e às composições, talvez fosse um dos pontos de desencontros deste projeto. Porém, se olharmos para o fator tempo dentro deste contexto de criação aqui analisado, não seria ele um fator potencializador, no sentido de otimizar cada instante do processo de composição para se extrair dele o máximo de cada integrante? A reflexão sobre esta pergunta nos levam a pensar em aspectos que inicialmente são vistos como pontos de desencontro – aspectos relacionados ao tempo que se tem para criar, à distância geográfica dos integrantes do processo criativo, às diferentes culturas e, por vezes, nacionalidades, entre outros –, que podem, paradoxalmente, esclarecer os pontos de encontro do processo criativo. Longe da ideia de que “apesar dos pesares, obtivemos sucesso”, os pontos de desencontro são aqui levantados para que possamos, na verdade, refletir sobre como, em alguns casos, a instabilidade em um processo de criação nos move a buscar outras saídas, outras estratégias, que nos aproximem da potência de criação. Uma instabilidade que, por vezes, gera outras formas de elaboração e associações criativas, nem melhores, nem piores, mas diferentes das habituais. De certa forma, os aspectos mencionados acima nos colocam em um processo de questionamento que prioriza a reflexão de como aproveitar o tempo e os materiais que se têm como materiais potencializadores que nos permitam criar procedimentos criativos particulares a cada projeto estético-poético.

Por fim, podemos dizer que a análise sobre este processo de criação traz para esta dissertação algumas considerações sobre as possibilidades de composição coreográfica em videodança, ao refletir sobre o trabalho investigativo dos movimentos, ações e gestos desenvolvido pelo ator-dançarino, que se dá em relação criativa com a câmera e com o espaço da locação. Esta análise nos faz pensar nas possibilidades de manipulação do tempo, que se dá pelo processo de edição, e, também, neste como uma construção de

dramaturgias, em que a decomposição e a composição se dão pela dialogia estabelecida entre a dança e as tecnologias do vídeo.

2.3 Sobre o processo de criação do espetáculo “Impressões” da Seis + 1 Cia. de dança

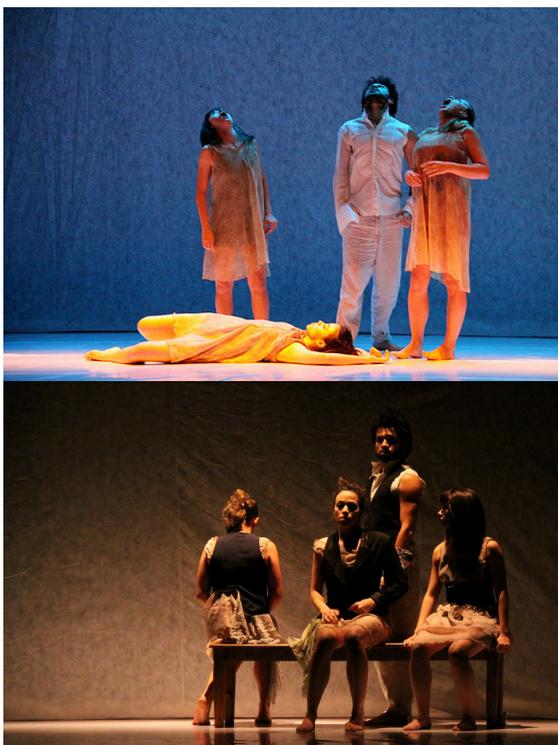


Figura 21 Ana C. Bueno, Juliana Hadler, Karina Almeida e Bruno de Castro. Fotografado por Juliana Hilal.

2.3.1 Pontos de partida

Durante os anos de 2008 e 2009, os integrantes⁷¹ da Seis + 1 Cia. de Dança

⁷¹ Nesta etapa inicial o elenco era composto por Ana Carolina Bueno de Oliveira e Bianca Alves, Raissa Cintra e eu. Ana Carolina iniciou seus estudos de dança em 1987, na Escola Dançarte, em Goiânia/GO,

iniciaram um processo de criação em dança contemporânea, em parceria com a coreógrafa Érica Bearlz⁷², que trouxe para a companhia a proposta de desenvolver experimentações coreográficas a partir de algumas obras do movimento impressionista, surgido no final do século XIX. Nesta etapa inicial, duas características do movimento impressionista nos chamavam a atenção: a primeira, o fato dos pintores impressionistas buscarem exprimir, através da imagem, a sensação visual de um determinado instante, de um determinado lugar, e a segunda, a detalhada pesquisa sobre a luz e as cores que, aliada ao movimento gerado pelas pinceladas, tornam-se o principal elemento da pintura. Sabemos que essa busca por expressar a sensação visual de um instante levou os impressionistas a pesquisarem a produção pictórica, não mais interessados em temáticas nobres ou no retrato fiel da realidade, mas em ver o quadro como obra em si.

As obras selecionadas como estímulo visual para iniciarmos o processo de criação foram:

sob a direção de Gisela Vaz. Em 1994, ingressou na Quasar Cia. De Dança, onde permaneceu até 2002. Nesta companhia participou dos espetáculos “Versus”, “Registro”, “Divíduo”, “Mulheres”, “Coreografia para Ouvir” e “Empresta-me teus Olhos”, com os quais se apresentou em festivais no Brasil e no exterior. Integrou também o Ballet do Estado de Goiás em 1999 e 2000. Atualmente, dança na Seis + 1 Cia. de Dança e trabalha como instrutora de Pilates. Bianca Alves iniciou seus estudos em dança (jazz, balé clássico e dança contemporânea) ainda na infância, em Itu/SP. Participou da Alongue-se Cia. de Dança, com a qual participou de diversos espetáculos e também de festivais e mostras de dança. É graduada em Fisioterapia pela PUC-Campinas. Atualmente trabalha como fisioterapeuta e também como atriz-dançarina na Seis + 1 Cia. de Dança. Raissa Cintra iniciou seus estudos em dança (balé clássico e dança contemporânea) ainda na infância na cidade de Itu/SP. De 1997 a 2001 integrou o Corpo de Baile Cidade de Salto/SP, onde participou do duo “Trilhos” e foi solista no trabalho “O Quarto”. Trabalha como professora, coreógrafa e atriz-dançarina e é graduada em História pela UNICAMP.

⁷²

Graduada em Dança pela UNICAMP e integrante da Quasar Cia. de Dança.



Figura 22 Impressão, Sol Nascente. Claude Monet.



Figura 23 Etretat - *The end of the day*. Claude Monet.



Figura 24 O tanque das ninfeias. Claude Monet



Figura 25 Campo de tulipas. Claude Monet.



Figura 26 Paisagem com tempestade. Claude Monet.



Figura 27 *Getting out of bed*. Berthe Morisot.



Figura 28 *The luncheon*. Claude Monet



Figura 29 Rosa e azul. Renoir



Figura 30 Mulher com sombrinha. Claude Monet.



Figura 31 *Ballet dancers*. Edgar Degas.

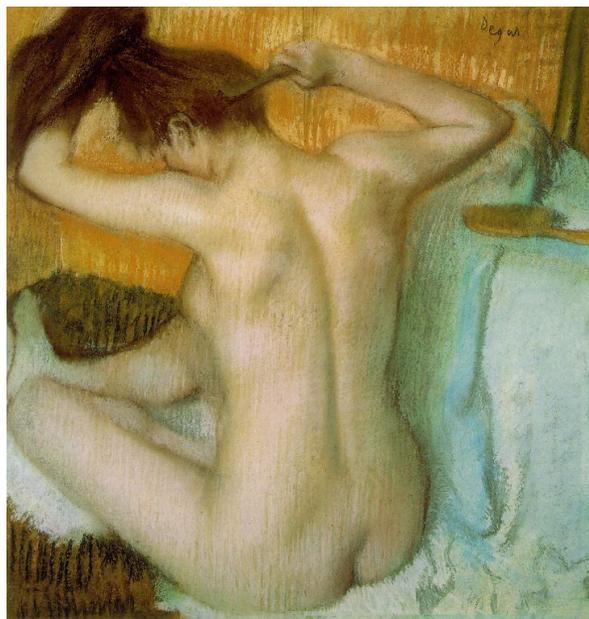


Figura 32 *Woman combing her hair*. Edgar Degas.

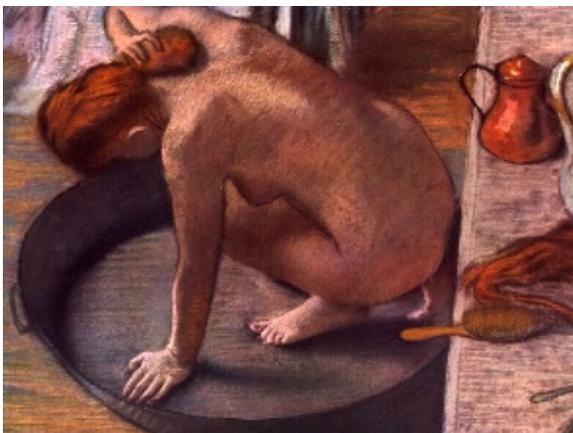


Figura 33 *Girl in the bath*. Edgar Degas.



Figura 34 *Damas em Giverny*. Washington Maguetas.

Logo no início do processo de criação com Érica Bearlz, percebemos que seria muito complicado tecer uma dramaturgia cênico-espetacular sem a visão de um diretor que pudesse nos auxiliar a olhar para este material coreográfico e perceber os possíveis encadeamentos de sentidos para estas construções poéticas, logo, no ano de 2009, convidamos Alexandre Ferreira⁷³ e Silvana Nascimento⁷⁴ para atuarem como diretores deste processo criativo. A chegada de Alexandre Ferreira e de Silvana Nascimento abriu espaços para que iniciássemos um processo de investigação a partir dos materiais que se depreendiam das propostas coreográficas de Érica Bearlz e resultaram na elaboração de uma videodança intitulada “Impressões”. No ano de 2010, a parceria com estes diretores foi interrompida e no fim desde mesmo ano, convidamos a Profa. Dra. Daniela Gatti⁷⁵ para

⁷³ Alexandre Ferreira iniciou seus estudos em dança com Henrique Rodovalho em 1994, com quem trabalhou até 1997, atuando em diversos espetáculos sob sua direção. Trabalhou como pesquisador intérprete da Cia. de Dança Domínio Público (Campinas), de 1998 a 2003, sob direção de Holly Cavrell, onde atuou em vários espetáculos. Atualmente leciona na UFG no curso de Graduação em Dança.

⁷⁴ Silvana Nascimento nasceu em Belo Horizonte e iniciou sua formação em Dança em 1969. Seus mestres nesta arte foram: Klauss Vianna, Bettina Belomo, Rodrigo Pederneiras, Ivaldo Bertazzo, Eusébio Lobo, Graziela Figueiroa, Rolf Gelewisky, Hugo Travers, entre outros. Ao longo de sua carreira Nascimento trabalhou também como preparadora corporal, figurinista, poetisa e diretora.

⁷⁵ Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP e graduada em Artes Cênicas pela UDESC. Daniela Gatti iniciou seus estudos em dança por meio do balé clássico e, posteriormente, dança moderna e contemporânea, atuando como dançarina em diversos trabalhos coreográficos de companhias e grupos de São

atuar como diretora em um projeto de montagem de um espetáculo a partir deste material já existente. Sem desconsiderar as etapas de investigação criativa experimentadas antes da chegada de Daniela Gatti, iremos concentrar a nossa análise neste período de criação, ocorrido durante o ano de 2011, considerando que este foi o processo de elaboração formal que permitiu a estreia do espetáculo em dezembro do mesmo ano.

2.3.2 Rotina de trabalho

Neste processo de criação, desenvolvido durante o ano de 2011, os ensaios tinham em média três horas de duração e aconteciam duas vezes por semana. Os ensaios tinham início com práticas corporais que envolviam o alongamento da musculatura, a soltura das articulações e se desdobravam para exercícios de improvisação, que eram articulados de forma a guiar os integrantes⁷⁶ do processo a uma investigação técnico-poética dentro da temática do trabalho. Esta investigação gerava outros olhares para o material coreográfico já existente, permitindo o surgimento de recriações estéticas e poéticas, à medida que experimentávamos outras possibilidades de situações, contextos e relações entre as corporeidades.

Para refletirmos sobre esta questão das experimentações criativas que geraram

Paulo. De 1990 a 1992, residiu na Holanda, onde ingressou na *Rotterdamse Dansacademie*. Desde 2002 faz parte do corpo docente do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

⁷⁶ Durante o ano de 2011, Raissa Cintra se afastou do processo criativo e, então, Juliana Hadler e Bruno de Castro Silva foram convidados para integrar o projeto. Juliana Hadler é graduada em Dança pela UNICAMP e trabalha como professora, coreógrafa, atriz-dançarina e figurinista. Na área de dança, participou da Cia. Arranhacéus, do Uoco Grupo de Dança e da Packer Cia. de Dança, companhia em que participou dos espetáculos “Até onde você vai quando anoitece?”, “Mel, açúcar e limão” e “Eleva teus olhos e caminha”. Como figurinista, vem realizando a criação de seus próprios figurinos, dos grupos dos quais participa e também de grupos como Excaravelhas e Sonidos e de artistas independentes tais como Patrícia Leal, Felipe Chepkasoff, entre outros. Bruno de Castro Silva iniciou seus estudos em dança em 1997, em São Paulo, frequentando aulas e cursos de jazz, balé clássico, canto e artes plásticas. Teve como primeiros mestres Roseli Rodrigues, Graciela Visidório, Elaine Silva e Edilton Gomes. É graduado em Dança pela UNICAMP e trabalha como professor, coreógrafo e ator-dançarino. Participou da Cia. de Dança Lina Penteadado e da Packer Cia. de Dança, nas quais participou de diversos espetáculos e também participou como ator-dançarino do musical “Aladdin”, dirigido por Paulo Ribeiro e Amélia Gumes Portela e coreografado por Fernanda Chamma.

recriações para este processo de composição em dança, podemos citar como exemplo o trabalho específico de decomposição desenvolvido em torno de uma coreografia, em que o material coreográfico havia sido criado inicialmente por Érica Bearlz, a partir do quadro “Impressão, Sol Nascente” de Monet. Esta coreografia, criada partir deste estímulo visual, apresentava como motivo coreográfico a exploração de movimentos relacionados à ideia de um despertar, um corpo que, ao espreguiçar, abre e reconhece espaços. Em um processo de decomposição deste material coreográfico, Daniela Gatti nos conduziu por improvisações que nos estimulavam a olhar, de outras formas, para essa paisagem trazida pelo quadro “Impressão, Sol Nascente”. Um processo de decomposição em que cada ator-dançarino passou a investigar esse motivo coreográfico, relacionado à ideia de despertar, ou a ideia de abrir e reconhecer espaços de um modo pessoal e específico. Essas investigações também envolviam conversas acerca das transformações sofridas pelos materiais coreográficos e também daquilo que emergia nas improvisações. Em uma dessas conversas, a atriz-dançarina Ana C. Bueno, ao descrever uma paisagem que se formou em sua imaginação enquanto dançava, nos descreveu a aparição de garças, como mais um elemento desse lugar imaginado. Intuindo que essa imagem poderia abrir um campo diversificado de exploração criativa de movimentos, ações e gestos, Daniela Gatti sugeriu que cada um dos atores-dançarinos experimentasse, durante uma improvisação, o que poderia ser um “corpo-garça”, que qualidades de movimento, que variações de dinâmica, que explorações de cinesferas⁷⁷, que tipos de relações entre os atores-dançarinos poderiam ser construídas a partir da imagem metafórica deste “corpo-garça”.

Os laboratórios de criação, realizados com orientação de Daniela Gatti, estimulavam os atores-dançarinos a explorar de que forma aquilo que se depreendia da

⁷⁷ Segundo Rengel: “Cinesfera é a esfera pessoal de movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. Cada agente tem a sua própria cinesfera, a qual se relaciona somente a ele. (...) Ela determina o limite natural do espaço pessoal. A cinesfera se mantém constante em relação ao corpo; se o agente se move, mudando sua posição, ele “leva” consigo sua cinesfera e suas mesmas relações de localização. Assim, ele transfere sua esfera pessoal para um novo ponto de apoio” (RENGEL, 2003: 33). Esta autora aponta que, atualmente, existem outras formas de se pensar o conceito de cinesfera, como por exemplo, a atualização do conceito desenvolvida pelo coreógrafo William Forsythe que trabalha propondo o conceito de múltiplas cinesferas, em diferentes partes do corpo.

observação de determinadas obras impressionistas – mais especificamente a composição das cores, as camadas das pinceladas, os possíveis contextos criados, entre outros –, poderia ser trabalhado pela materialidade da dança. Um trabalho de decomposição dos materiais que passou a recriar o material coreográfico que já existia, despertando um desejo de implodir as suas estruturas formais.



Figura 35 Ana C. Bueno, Juliana Hadler, Karina Almeida e Bruno de Castro Silva. “Corpos-garças”. Fotografado por Juliana Hilal.

2.3.3 Percurso

O percurso de decomposição dos materiais coreográficos existentes abriram outras possibilidades de investigação acerca da temática impressionista, como, por exemplo, a pesquisa em torno dos sentidos da palavra impressão. Esta pesquisa nos fizeram refletir sobre as inúmeras possibilidades de interpretação que a palavra impressão abre no universo das relações cotidianas, incitando um processo criativo em que, por exemplo, o ato de impressionar, pressionar, imprimir uma marca, um registro, causar uma impressão no outro ou em si mesmo, possibilitaram a abertura de um amplo campo imagético que, a nosso ver, trouxe aos atores-dançarinos uma fisicalidade acessada e construída através de um contexto próprio.

Estas possibilidades de apropriação, ressignificação, distorção, recriação dos sentidos e significados que teve início a partir da investigação da palavra impressão e que

passaram a ser trabalhadas nas composições dos movimentos, das ações e dos gestos nos remeteram a alguns textos do escritor brasileiro Manoel de Barros, constituintes da sua trilogia sobre a infância: *Memórias Inventadas: a infância* (2003), *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006) e *Memórias inventadas: a terceira infância* (2008). Este percurso de improvisações, guiado por Daniela Gatti, criou espaço para que pudéssemos experimentar associações criativas entre movimento, ação, gesto e palavra a partir do entrelaçamento dos materiais acima citados, permitindo o surgimento dos seres ficcionais que comporiam o espetáculo. Outro fator importante, no percurso deste processo criativo, foi o contato estabelecido com o músico Divan⁷⁸, responsável pela criação da trilha sonora do espetáculo (as referências sobre como se deu esta parceria criativa são apresentadas nos itens 2.3.3.1 e 2.3.4.1).

2.3.3.1 Os seres ficcionais de “Impressões”

Neste espetáculo, a composição dos seres ficcionais se deu principalmente dentro da categoria actante-estado, uma vez que, a nosso ver, as construções de sentidos estão diretamente vinculadas à exploração da própria materialidade dos movimentos, ações, gestos e palavras que compõem as cenas. Em outras palavras, o desenvolvimento lógico (SMITH-ARTAUD, 2000, *passim*), ou o fio condutor do espetáculo, foi construído a partir das conexões resultantes entre as próprias coreografias e as corporeidades que as constituíam. Assim, os seres ficcionais eram compostos por três actantes-estado femininas e um masculino. Além das cenas coletivas, cada actante-estado explorou uma particularidade, em relação ao tema pesquisado, e esta exploração gerou um solo para cada ser ficcional. Todos os solos do espetáculo apresentam uma estrutura coreográfica que, a partir de um determinado momento, é alterada pela entrada de outro ser ficcional, resignificando o que estava sendo dançado.

⁷⁸ Formado em Saxofone pela Escola Nova Música de São Paulo e Pedagogia pela Ulbra, Universidade Luterana do Brasil. Músico do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP desde 1985.

Com o objetivo de identificar algumas especificidades do processo de criação dos seres ficcionais de “Impressões”, iremos tecer reflexões a partir do olhar para as quatro etapas já apresentadas anteriormente que consistem em: **observação; escolha de materiais; decomposição dos materiais** observados e, por fim, a elaboração do que foi trabalhado em uma **composição**.

Etapa 1: observação: Neste processo de criação, a etapa de observação se refere à pesquisa acerca das obras impressionistas. Podemos dizer que a escolha de determinadas obras foi baseada em percepções intuitivas e estéticas, que pareciam apontar as potencialidades de criação de material cênico a partir das citadas obras. Como já dissemos anteriormente, a partir deste estímulo visual proporcionado pelos quadros impressionistas, Érica Bearlz compôs uma série de coreografias. Podemos dizer que estas coreografias também se transformaram em material de observação para os processos criativos desenvolvidos tanto com Alexandre Ferreira e Silvana Nascimento quanto com Daniela Gatti. Então, na parceria estabelecida com Daniela Gatti, que permitiu a estreia do espetáculo, a etapa de observação abarcou tanto os estímulos visuais das obras impressionistas quanto os estímulos cinestésicos do material coreográfico já existente.

Etapa 2: A escolha dos materiais: Ao olhar para as obras impressionistas selecionadas, escolhemos explorar inicialmente aspectos relacionados à estrutura formal das obras, como, por exemplo, o trabalho com as cores, com a luminosidade e com as camadas e as quantidades de pinceladas. A partir do material coreográfico, criado em parceria com Érica Bearlz, escolhemos aquilo que, a nosso ver, abriria mais possibilidades de desconstruções, ou ainda, aquilo que se aproximava das corporeidades dos atores-dançarinos, aquilo que já havia sido apropriado e, então, transformado, de acordo com a singularidade de cada sujeito que ali dançava. Entre estas escolhas dos materiais, podemos citar uma escolha que se refere ao cenário, que consistiu em manter a utilização de um banco de madeira (proposto inicialmente por Érica Bearlz) durante o processo de criação com Daniela Gatti.

Etapa 3: decomposição dos materiais: Esta etapa pode ser identificada em dois momentos: 1) No processo de escolha dos materiais plásticos (estrutura formal) das obras selecionadas, em que criamos laboratórios de improvisação que despertassem em nossas corporeidades associações e registros de determinadas cores, explorando as reações, relações, sensações e construções no campo cênico. Assim, exploramos que tipo de movimentos, ações, gestos e palavras eram despertados, por exemplo, pela cor vermelha, que tipo de fluência, de peso, densidade, velocidade, utilização do espaço-tempo poderia representar a materialidade desta cor nas corporeidades que dançavam. 2) No processo de desconstrução e reelaboração de algumas coreografias de Érica Bearlz, que envolveu inicialmente questionamentos acerca do tema e do motivo coreográfico, com a intenção de extrair desse material cinestésico aquilo que, a nosso ver, era considerado essencial. Em outras palavras, uma etapa que envolveu um recorte e uma investigação maior acerca deste tema e deste motivo identificados. Esta investigação acerca do tema e do motivo coreográfico nos conduziram para a pesquisa acerca dos sentidos da palavra impressão e nos remeteram a alguns textos de Manoel de Barros. Um exemplo de pesquisa criativa acerca dos sentidos da palavra impressão é o poema elaborado pela atriz-dançarina Juliana Hadler, que compôs esse poema por um processo de decomposição em que apenas as letras contidas na palavra “impressão” foram utilizadas:

IMPRESSÃO
 SÃO
 SAPO EM PRESSA
 PRÉ SER
 PIRO
 MAS É ASSIM
 SOMA ISSO MAIS ESSA
 IMPAR
 PAR
 PARE POR AÍ
 REMA O PESAR
 E O PESO
 OS PÉS
 RIMA SOME
 AROS PÁS IMÃS PRIMAS PRIMOS
 IRMÃS E IRMÃOS
 SÃO PAIS E MÃES
 RÃS
 SOAM
 SIM
 SEM
 AR
 E ASSIM O RIM SAI.

Figura 36 Poema de Juliana Hadler feito em laboratório de criação.

Etapa 4: composição: Neste espetáculo, o processo de composição se deu pelo encadeamento das cenas, dos sentidos e conexões que delas se depreendiam, a partir de escolhas intuitivas que nos guiavam na elaboração de um fio condutor, que nos faziam elaborar perguntas e reflexões acerca do desenvolvimento lógico do todo da composição. Neste momento, a partir das coreografias reestruturadas, criávamos as cenas que comporiam o espetáculo e, em um processo de constante atualização, discutíamos sobre as transições e os contextos que pretendíamos trazer para obra.

O processo de elaboração coreográfica de “Impressões” nos dá a possibilidade de refletir sobre alguns modos de organizar a estrutura formal de uma dança que se relacionam com as referências sobre composição apresentadas por Smith-Artaud (2000).

Com objetivo de refletir sobre o *saber-como* e o *saber-fazer* (DANTAS, 1999, *passim*), vinculados a elaboração formal, tomaremos como exemplo a composição de um dueto do espetáculo dançado por Bruno de Castro Silva e por mim, e que se apoia na estrutura ternária (A.B.A).

Podemos dizer que nesta composição, a seção A corresponde a uma espécie de introdução ao dueto, um momento que a atriz-dançarina Juliana Hadler coloca em mim um vestido e me conduz para o banco em que o dueto se realiza. Neste banco, o ator-dançarino Bruno de Castro Silva está sentado de costas usando um paletó e um chapéu. A coreografia na seção A, dançada por mim, tem, como tema, uma constante entrega ao peso, aliada à fluência livre, que é contrastada por momentos de suspensão aliada à fluência controlada. O contexto coreográfico apresenta a imagem de uma menina que parece descobrir alguns espaços do seu corpo e os limites desse corpo com o do outro, que está sentado ao seu lado. A dança transita entre momentos de fragilidade e densidade, criando uma textura marcada por momentos de encanto e desencanto perante a realização do próprio movimento. A percepção desses espaços fronteiros, entre o próprio corpo e o do outro, revelam também uma tentativa de aproximação, de diálogo com essa figura masculina que está sentada ao lado. A seção B tem início com a reação desta figura masculina a esta proposta de conversa apresentada pela menina. Esse homem apresenta características de movimento bem contrastantes com as qualidades de movimento da figura feminina mencionada e cria com ela um relacionamento confuso, que mistura, por exemplo, ideias contrastantes, como a de convidar e impor, dar algo e retirar algo, entre outras. Esse ser ficcional, representado por esta figura masculina, explora, principalmente, como tema de sua composição a ideia de impressionar o outro com os seus movimentos e as associações poéticas que determinadas cores incitam em seus movimentos e na sua voz. O retorno a seção A se dá com a mesma ação de colocar uma roupa nesta menina, porém, esta ação é desta vez recriada pela figura masculina que, ao invés de um vestido, lhe oferece um casaco e uma cartola colocada de um modo um tanto agressivo e debochado.



Figura 37 Karina Almeida e Juliana Hadler. Início da seção A do dueto. Fotografado por Juliana Hilal.



Figura 38 Karina Almeida e Bruno de Castro. Início da seção B do dueto. Fotografado por Juliana Hilal.



Figura 22 Karina Almeida e Bruno de Castro. Desenvolvimento da seção A do dueto. Fotografado por Juliana Hilal.



Figura 39 Bruno de Castro, Ana C. Bueno, Karina Almeida e Juliana Hadler. Retorno com modificações da seção A do dueto. Fotografado por Juliana Hilal.

Conforme já mencionamos anteriormente no item 2.3.3, o processo de criação desenvolvido com Daniela Gatti permitiu também a parceria com o músico Divan. Assim, podemos citar como exemplo da parceria estabelecida o processo de composição da trilha sonora deste dueto. Divan, após assistir a alguns ensaios, em que discutíamos as sensações, as imagens e os contextos que emergiam durante a realização desta dança, apresentou para o grupo uma composição baseada na relação existente entre estes dois seres ficcionais, agregando outras referências poéticas à coreografia: uma atmosfera construída por uma música minimalista que, aos poucos, dialoga com a questão da entrega ao peso e a suspensão, temas da seção coreográfica A; a exploração de características sonoras do tango, que dialogam com as movimentações apresentadas na seção B e a retomada de uma

atmosfera minimalista com o retorno da seção A modificada.

2.3.4 Pontos de encontro

Invenção

Inventei um menino levado da breca para me ser.
Ele tinha gosto elevado para chão.
Do seu olhar vazava uma nobreza de árvore.
Tinha desapetite para obedecer a arrumação das coisas.
Passarinhos botavam primaveras nas suas palavras.
Morava em maneira de pedra na aba de um morro.
O amanhecer fazia glória em seu estar.
Trabalhava sem tréguas como os pardais bicam as tardes.
Aprendeu a dialogar com as águas ainda que não soubesse
nem as letras que uma palavra tem.
Contudo que soletrasse rãs melhor que mim!
Era beato de sapos.
Falava coisinhas seráficas para os sapos
como se namorasse com eles.
De manhã pegava o regador e ia regar os peixes.
Achava arrulos antigos nas estradas abandonadas.
Havia um dom de traste atravessado nele.
Moscas botavam ovo no seu ornamento de trapo.
As garças pensavam que ele fosse árvore e faziam
sobre ele suas brancas bostas.
Porém o menino levado da breca ao fim me falou
que ele não fora inventado por esse cara poeta
Porque fui eu que inventei nele.

(BARROS, 2003).

Podemos dizer que o processo de criação deste espetáculo teve como principais pontos de encontro a trilogia de Manoel de Barros sobre a infância, a criação dos figurinos, por Juliana Hadler, e composição da trilha sonora, por Divan.

Os textos de Manoel de Barros sobre a infância criam paisagens pelos seus conteúdos repletos de imagens e situações, que nos transportaram para ambientes que dialogaram com as investigações cênicas desenvolvidas neste espetáculo, agregando poesia e devaneios, que abriram caminhos para diversas conexões (estéticas, sensíveis, corporais etc). O apelo ao universo imaginário é declarado, logo no início de cada um dos livros desta trilogia, por meio da frase “Tudo o que não invento é falso”. Assim, em seus

textos, aquilo que nos é contado, transita entre o lembrado e o inventado, numa via de mão dupla. Nesta via, podemos dizer que a veracidade dos fatos e a elaboração poética e estética são tecidas pela ótica do próprio autor que conta as histórias. Por meio da sua escrita, Manoel de Barros nos mostra que a compreensão do mundo não se dá apenas por associações objetivas, mas também por meio de elaborações imaginativas que revelam aspectos do modo de vida de um sujeito, aspectos de sua própria experiência de contato com a realidade que o cerca. Essas características referidas, pertencentes aos textos de Manoel de Barros, estimularam laboratórios criativos em que, por meio da dança, experimentávamos criações acerca deste universo imaginativo que, por vezes, subverte, desconstrói e, assim, constrói uma realidade particular aos sujeitos que ali estão. Experimentamos também a invenção, a exploração de frases que subvertiam o emprego ou o contexto dados como real ou convencional, em determinadas situações, como por exemplo, “dar dois passos para o céu”, ou a ação de barbear-se em um contexto não usual, entre outros, e iniciamos uma investigação acerca destes desdobramentos criativos.

Apresentaremos a seguir as reflexões sobre o processo de criação dos figurinos e da trilha sonora e também do cenário e da iluminação.

2.3.4.1 Concepção de cenário, figurinos, iluminação e trilha sonora

O cenário deste espetáculo foi concebido pelo próprio grupo e revela um espaço em branco (ciclorama e linóleo brancos) composto, inicialmente, apenas por um banco de madeira. À medida que os atores-dançarinos entram em cena, este espaço começa a ser moldado, preenchido e colorido, tanto pelos figurinos como pelas cores utilizadas na iluminação. A proposta é estabelecer um paralelo com uma tela em branco, em que as pinceladas, suas cores e camadas, são representadas pela materialidade dos seres ficcionais que compõem os quadros.

O processo de concepção e criação dos figurinos deste espetáculo, feito por Juliana Hadler, aconteceu paralelamente ao processo de criação das cenas. Para tanto, Juliana

Hadler conduziu uma pesquisa histórica a respeito da indumentária usada no final do século XIX, época em que foram feitas as obras impressionistas que serviram como estímulo inicial para a criação de “Impressões”. Observamos, através das pinturas e referências bibliográficas, o tipo de ambiente em que os artistas impressionistas viviam, trabalhavam, criavam, e onde buscavam suas inspirações, assim como a estética dessa época, incluindo a moda e as diversas texturas que compunham os quadros, como cores, trabalho de luz e sombra, profundidade e o acúmulo e o uso das pinceladas.

Sabemos que, na estética impressionista, as telas quando são vistas de perto revelam uma profusão de cores e texturas sobrepostas, em forma de pinceladas largas e borradas, porém, a uma certa distância, tudo fica mais claro, uma vez que cada pincelada e borrão compõe o todo que forma a imagem do quadro. Assim, podemos dizer que a concepção dos figurinos se aproximou da estética impressionista, no sentido da composição da imagem, uma vez que, neste processo de criação, os figurinos foram compostos também de pincelada em pincelada, de pedaço de tecido em pedaço de tecido e, depois de construídos, quando olhados, à certa distância, proporcionavam uma visão do todo que comporiam futuramente.

Para a construção das roupas, Juliana Hadler utilizou a técnica da *moulage*, que consiste em uma modelagem tridimensional diretamente sobre o manequim, com o objetivo de visualizar as linhas gerais do modelo que vai sendo criado. Neste processo, a figurinista não se apoiou na fita métrica, mas sim num olhar, em que cada pedaço de tecido, renda, aviamento era equivalente a uma cor, um borrão, uma pincelada. O tecido era jogado sobre o manequim e aquela roupa, significando o prolongamento do corpo de cada ser ficcional, surgia diante do manusear de cada prega, de cada alfinete colocado.

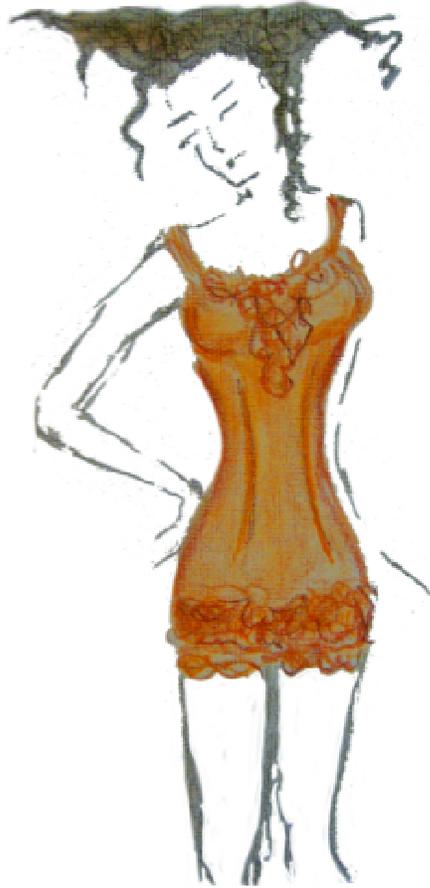


Figura 40 Desenho feito por Juliana Hadler para as *lingeries* das mulheres.



Figura 41 Juliana Hadler. Colete, manga e gola reconstruídos em cima de túnica transparente e *lingerie* personalizada. Fotografado por Juliana Hilal.



Figura 42 Ana C. Bueno. “Mulher-vermelho”. Fotografado por Juliana Hilal.



Figura 43 Juliana Hadler. “Mulher-azul”. Fotografado por Juliana Hilal.



Figura 44 Ana C. Bueno e Karina Almeida. Colete e corpete reconstruídos em cima de túnica transparente e *lingerie* personalizada de acordo com cada ser ficcional. Fotografado por Juliana Hilal.

A iluminação e a trilha sonora foram desenvolvidas de modo que pudessem criar uma ambientação para as construções corporais poéticas de cada cena, transportando, tanto o espectador quanto os seres ficcionais, para outras paisagens, outros contextos. Neste sentido, no que se refere à iluminação, cada cena envolve uma pesquisa e uma experimentação de uma mistura de cores, intensidades e recortes. Com relação à trilha sonora, a pesquisa sobre o som que determinado instrumento traz para a música, o arranjo e também a investigação da palavra como mais um elemento sonoro foram aspectos importantes, considerados pelo compositor Divan, durante a elaboração de seu trabalho.

2.3.5 Pontos de desencontro

Neste processo de criação, podemos identificar dois pontos de desencontros que

permearam o seu percurso: a dificuldade em reelaborar, aprofundar e atualizar o material coreográfico criado inicialmente por Érica Bearlz e a entrada e saída de alguns artistas.

No que se refere à dificuldade em trabalhar com o material coreográfico elaborado por Érica Bearlz, podemos associá-la ao fato de que esta etapa inicial do processo de criação não envolveu muita participação criativa dos atores-dançarinos, fato que gerou, a nosso ver, um distanciamento entre o material dançado e as singularidades daqueles que o dançavam. Durante o percurso deste processo criativo, nas parcerias estabelecidas com Alexandre Ferreira, Silvana Nascimento e posteriormente com Daniela Gatti, essa recriação do material coreográfico inicial envolvia um questionamento relacionado àquilo que se dança, ou àquilo que se quer dançar.

Esse questionamento só foi aprofundado com a chegada de Daniela Gatti e dos atores-dançarinos Bruno de Castro Silva e Juliana Hadler. A nosso ver, esse aprofundamento se deu pelo próprio tempo de distanciamento necessário do material criado, pelas inúmeras tentativas de recriação realizadas anteriormente que, por sua vez, geraram uma abertura para a chegada desses três artistas, uma abertura que visava uma diluição da estética anterior e, talvez, o encontro de uma própria. Sabemos que em dança contemporânea, a questão do estilo de movimento é um fenômeno complexo, que passa por uma rede também complexa de referências estéticas, técnicas/poéticas e, portanto, encontrar uma própria estética não está relacionado (pelo menos neste processo criativo) ao encontro de uma estética exclusiva, ou ainda inovadora, mas a uma estética criada a partir da própria experiência dos atores-dançarinos envolvidos no trabalho. Em outras palavras, uma experiência de criação em dança que elabora as composições a partir das singularidades das corporeidades envolvidas no processo, bem como da relação estabelecida entre elas.

Assim, podemos dizer que os pontos de desencontro deste processo de criação esclareceram as escolhas a serem feitas, as decisões a serem tomadas e nos guiaram em uma pesquisa que envolvia uma necessidade e um desejo de aprofundamento e desprendimento do material coreográfico inicial, bem como do encontro de outras parcerias artísticas que renovassem e desestabilizassem a forma como o grupo vinha

trabalhando. Podemos dizer que este processo de criação também reitera a ideia investigada nesta dissertação de que quando o espaço de elaboração criativa se aproxima de ou se abre para diversos tipos de experiências, outras conexões e associações poéticas são estabelecidas. Conexões e associações nem melhores ou piores, esteticamente falando, mas certamente mais próximas das particularidades e corporeidades envolvidas em cada processo de criação.

Considerações finais

Considerando as referências conceituais e práticas adotadas para este estudo, podemos dizer que a composição como decomposição em dança está associada a um processo de elaboração formal, que envolve um espaço de experimentações dos movimentos, das ações e dos gestos, que são a matéria da dança. Diante dos possíveis elementos de construção e modos de estruturação formal, apresentados neste estudo, podemos pensar a composição pela decomposição em dança como um processo de investigações criativas acerca das formas de organização e apresentação do material coreográfico. Uma investigação criativa que pode envolver a decomposição de determinados estímulos, do motivo coreográfico, da repetição, da variação e do contraste, da proporção e do equilíbrio, da transição, do desenvolvimento lógico e da harmonia, entre outros elementos, que poderão constituir a composição de uma dança. Entendemos a decomposição, portanto, como um espaço de análise, experimentação e recriação desses possíveis elementos de construção utilizados em uma elaboração formal que considera, sobretudo, a corporeidade do ator-dançarino e, portanto, a própria experiência do ator-dançarino que ali está, que ali dança o que ele é.

A partir das análises das entrevistas e dos processos de criação, verificamos que este trânsito entre composição e decomposição em dança se dá em relação às particularidades de cada processo criativo que desenvolve seus próprios modos de elaboração formal. Verificamos, também, que os estímulos para a elaboração de uma composição são inúmeros e muito variados e, da mesma forma, o modo como cada ator-dançarino pode observar, escolher, decompor e compor os materiais utilizados para a elaboração de sua dança. Estas análises permitiram que olhássemos para a criação em dança como um espaço de experimentações acerca da sua materialidade, considerando a corporeidade do ator-dançarino e a sua abertura e receptividade ao outro: o outro ator-dançarino, o diretor, os objetos cênicos, o espaço cênico etc.

Por fim, podemos dizer que este estudo, ao refletir sobre a questão da experiência como material de decomposição e composição, nos faz olhar para o desafio que acompanha o trabalho do ator-dançarino que, ao elaborar a composição de movimentos, ações e gestos, também busque criar possíveis espaços de abertura (de sentidos, contextos, associações etc) como uma experiência em que a recriação aconteça tanto para quem dança como para quem assiste à dança.

Anexos

Registro audiovisual do espetáculo “Era... Uma vez?”

Registro audiovisual do espetáculo “Impressões”

Registro audiovisual do projeto “Narrativa e poética no processo de elaboração de dança para o vídeo”

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **100 poemas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Associação Brasileira das Editoras Universitárias, 2009.

ANTUNES, Arnaldo. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas – A Infância**. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hermes Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CALDAS, Paulo. **Poéticas do movimento: interfaces**. In: CALDAS, Paulo; LEVY, Regina; BONITO, Eduardo. (orgs.). *Dança em Foco: dança na tela*. v. 4. Rio de Janeiro: Livraria/Oi Futuro, 2009.

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

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 1988.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, Imprensa Oficial, 2001.

_____. **Café com Queijo, corpos em criação**. 1ed. São Paulo: HUCITEC, co-edição FAPESP, patrocínio Petrobrás, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 1979.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

GREINER, Christine. **O Corpo – pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LANGER, Susanne. **Feeling and Form**. London: Routledge & Kegan Paul, 1953.

_____. **Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de visão: exercício e linguagem cênica**. São Paulo: FAPESP, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Sérgio Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOUPPE, Laurence. **Poetique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 2000.

MCPHERSON, Katrina. **Making Video Dance: a step-by-step guide to creating dance for the screen**. London. Routledge London, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MITOMA, Judy, ZIMMER, Elizabeth and STIEBER, Dale Ann. **Envisioning dance – on film and video**. New York. Routledge New York, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROMANO, Lúcia. **Teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas**. Trad. Laura Teixeira Motti. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2009.

SMITH-ARTAUD, Jacqueline. **Dance composition**. New York. Routledge New York,

2000.

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

Artigos

BONFITTO, Matteo. **Os seres ficcionais: identidade e alteridade – exploração-dissecação-invenção de materiais de atuação**. In Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.12 (Mar 2009) -Florianópolis: UDESC/CEART. Semestral. ISSN 1414-5731, p.21-28.

CERBINO, Beatriz e MENDONÇA, Leandro. **Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança**. In “Liinc em Revista”, v.7, n.2, outubro, 2011: *A quem pertencem Conhecimento e Cultura?* Rio de Janeiro, p. 348 - 357. O artigo pode ser encontrado em <http://www.ibict.br/liinc>

BELÉM, Elisa. **A noção de embodiment e questões sobre atuação**. Artigo 7. Sala Preta. Volume 11, Ed. número 11, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002, Nº 19. Da página 20 à 28.

FERRACINI, Renato. **O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações**. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, ABRACE, 2003.

_____ **Atuar**. Anais do V Congresso da ABRACE, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

NAVAS, Cássia. **Dança: escritura, análise e dramaturgia**. Anais do II Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA, Salvador, 2002.

_____ **Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança**. In I Seminários de Dança de Joinville. Joinville: Fundação Festival de Joinville, 2008.

SCHULZE, Guilherme Barbosa. **Um olhar sobre videodança em dimensões**. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. Anais eletrônicos. Belo Horizonte, ABRACE, 2010

Dissertações e teses

ELIAS, Marina Fernanda. **Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino e para a criação cênica.** Marina Fernanda Elias. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

_____ **Cartografia de um improvisador em Criação.** Marina Fernanda Elias Volpe. Campinas, SP: [s.n.], 2011. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. **Um olhar sobre o esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade.** Giovanina Gomes de Freitas Olivier. Campinas, SP: [s n], 1995. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

SILVA, Eusébio Lobo. **Método Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrado no Aluno.** Eusébio Lobo da Silva. Campinas, SP: [s n], 1993. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

TOURINHO, Lígia Losada. **Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal.** Campinas, SP: [s.n.], 2004. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

_____ **Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das Artes da Cena.** / Lígia Losada Tourinho. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.