JULIANA CUNHA PASSOS

ROLF GELEWSKI E AS INTER-RELAÇÕES ENTRE FORMA, ESPAÇO E TEMPO: Uma Proposta Pedagógica De Improvisação Para Processos Criativos Em Dança

ROLF GELEWSKI AND INTER-RELATIONSHIPS BETWEEN FORM, SPACE AND TIME: A Pedagogical Proposal of Improvisation for Creative Processes in Dance

CAMPINAS

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JULIANA CUNHA PASSOS

ROLF GELEWSKI E AS INTER-RELAÇÕES ENTRE FORMA, ESPAÇO E TEMPO: Uma Proposta Pedagógica De Improvisação Para Processos Criativos Em Dança

Orientadora: Profª Drª Elisabeth Bauch Zimmermann

ROLF GELEWSKI AND INTER-RELATIONSHIPS BETWEEN FORM, SPACE AND TIME: A Pedagogical Proposal of Improvisation for Creative Processes in Dance

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Artes da Cena. Área de concentração: Teatro, Dança e Performance.

Master dissertation presented to the Scene Arts Postgraduation Programme of the Institute of Arts of the University of Campinas to obtain the title of Master of Scene Arts. Concentration Area: Theater, Dance and Performance.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA JULIANA CUNHA PASSOS
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ELISABETH BAUCH ZIMMERMANN

Assinatura da Orientadora

CAMPINAS 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

P268r

Passos, Juliana Cunha.
Rolf Gelewski e as inter-relações entre forma, espaço e tempo: uma proposta pedagógica de improvisação para processos criativos em dança / Juliana Cunha Passos. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Elisabeth Bauch Zimmermann.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gelewski, Rolf, 1930-1988. 2. Dança. 3. Educação. 4. Improvisação (Dança) 5. Processos criativos. I. Zimmermann, Elisabeth Bauch. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Rolf Gelewski and inter-relationships between form, space and time: a pedagogical proposal of improvisation for creative processes in dance.
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Gelewski, Rolf, 1930-1988
Dance
Education
Improvisation (Dance)
Creative Processes
Titulação: Mestra em Artes da Cena
Banca examinadora:
Elisabeth Bauch Zimmermann [Orientador]
Daniella Gatti
Paulo José Baeta Pereira
Data da Defesa: 31-08-2012
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 Juliana Cunha Passos - RA 33660 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Presidente

Profa. Dra. Daniela Gatti
Titular

Prof. Dr. Paulo José Baeta Pereira
Titular

Dedico este trabalho aos meus pais, familiares e amigos que sempre me apoiaram.

À minha orientadora por estes e pelos próximos anos de apoio e atenção à pesquisa.

A Rolf Gelewski *(in memorian).*

AGRADECIMENTOS

À minha família e amigos que estão sempre me apoiando e comemorando comigo as minhas conquistas, mesmo nas distâncias dos espaços e dos tempos. Um agradecimento especial ao meu amor, cuja presença em minha vida foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora Elisabeth Zimmermann pelos sete anos de orientação às minhas três pesquisas, na Graduação e no Mestrado, e pelos próximos anos que virão (Doutorado e ...). Por ter me apresentado o universo de Rolf Gelewski e especialmente pela atenção e carinho para além da pesquisa.

À minha primeira professora de dança, Marian Guimarães, por me ensinar o amor à dança e pelo apoio e carinho de muitos anos. Ao professor Paulo Baeta e à professora Rosa Koshiba pelos ensinamentos, atenção à minha pesquisa e pelas conversar enriquecedoras. Aos professores da UNICAMP que apoiaram minhas pesquisas ainda na Graduação, professor Eusébio Lobo, Marília Vieira e Jorge Schroder.

Às professoras Holly Cavrell, Júlia Ziviani e Cássia Navas, cujos ensinamentos eu tive o privilégio de receber e que foram essenciais para a minha formação como pesquisadora. Agradecimento especial à Daniela Gatti pelos dois estágios PED realizados em 2011 que foram bastante enriquecedores.

À Casa Sri Aurobindo e aos queridos Ricardo de Oliveira e Ana Elisa, Lenora Cunha e Fernando, pela carinhosa atenção e apoio recebidos em todas às minhas idas a Belo Horizonte. Também pelo compartilhamento de informações, vivências, depoimentos concedidos e doação de materiais para a pesquisa.

Aos professores Arnaldo Alvarenga (UFMG), Carmem Paternostro, Suzana Martins, Dulce Aquino e Marli Sarmento (UFBA), pelo apoio e atenção à pesquisa e pelos depoimentos concedidos às pesquisas de iniciação científica.

Aos funcionários da Secretaria do Departamento de Artes Corporais e do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, pela ajuda e informações fornecidas. Aos funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP, Airton de Oliveira e Leandro Vasques, pelos suportes técnicos de som e iluminação e ao Vinícius Corrêa pelo suporte aos projetos e pesquisa.

Ao Igor Capellato pela ajuda e parceria na criação e edição dos vídeos do VIRASER. À Amália Barrio, Gabriela Lainetti, João Paulo Belucci e Bárbara Chambon por ceder seus registros fotográficos das apresentações do grupo. Ao Francisco Baruco, Camilo Janeri, Andreia Andrade, Camilla Torres, Giuseppe Botelho, e também à equipe de produção do UNIDANÇA 2012 e FEIA XIII pela ajuda nas apresentações.

À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e ao FAEPEX (Fundo de Apoio ao Ensino, à Pesquisa e Extensão da Pró-Reitoria de Pesquisa da UNICAMP), pela bolsa e auxílios financeiros recebidos para a realização desta pesquisa.

Aos artistas-pesquisadores voluntários que permaneceram até o fim, que abraçaram a pesquisa apesar de todas as dificuldades: Diego Alexandre de Souza, Eliana Mônaco, Flávia Pagliusi, Geovana Andrieta, Matheus Youssef, Marina Vieira, Raíssa Tomasin e Valdemar Queiróz. Sem vocês a realização desta pesquisa não seria possível!

Agradeço também aqueles que não puderam continuar conosco mas que contribuíram para a realização da pesquisa: Amanda Andrade, Murilo Machado, Thais Santana, Fernanda Noboa, Giuseppe Botelho, Alex, Rafael Cavalheri, Luiz Fernando e Camila Torres.

Por fim, meu enorme agradecimento ao grande mestre Rolf Gelewski, cujos ensinamentos chegaram até a mim apesar das distâncias do tempo e do espaço e que foram essenciais para minha formação e crescimento individual. Sou extremamente grata por ter tido a oportunidade de conhecer e difundir seu trabalho, de enorme valor educacional e artístico.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu eterno agradecimento!

"Dança porém, não é uma linguagem literária que simplesmente ilustre o que se pensa, leu ou sabe. Ao passo que cada dança representa uma fusão e tradução dinâmica de consciente e inconsciente, individual e geral, passado e futuro, significa cada dança uma real unidade, uma obra de estrutura e mensagem próprias."

Rolf Gelewski

RESUMO

Pesquisa de Mestrado em Artes da Cena sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo no movimento da dança, a partir de estudos teórico-práticos de propostas didáticas de Rolf Gelewski com um grupo de artistas voluntários do Instituto de Artes da UNICAMP, para processo de criação em dança. Gelewski foi um dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador de dança alemão que atuou no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Foi professor na Escola de Dança da UFBA entre 1960 e 1975, exercendo também as funções de diretor da escola, diretor artístico e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea.

A pesquisa teve como objetivo retomar e aprofundar a pesquisa de Gelewski; discutir questões referentes às formas dos corpos, ao uso do espaço e à relação com o tempo e a música nos movimentos da dança; e também proporcionar aos artistas voluntários reflexões teóricas e vivências práticas dos materiais didáticos de Gelewski e uma experiência de processo criativo coletivo em dança.

Inicialmente a pesquisa propôs um aprofundamento teórico sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança, através de discussões e leituras de obras de referência e de Gelewski. Em seguida, na fase didático-pedagógica, foram desenvolvidas propostas de improvisação estruturada de exploração destas relações, baseadas em contribuições teóricas e materiais didáticos de Gelewski. Por fim, na fase artístico-criativa, laboratórios de improvisação e de criação foram realizados para elaboração do experimento cênico "VIRASER", fruto do processo criativo coletivo dos oito artistas voluntários, membros da pesquisa.

Este texto apresentará a biografia de Gelewski e sua importância para a dança no Brasil; uma síntese do aprofundamento teórico dos conceitos abordados na pesquisa; descrições e reflexões sobre os materiais didáticos de Gelewski utilizados na pesquisa (*Estudo do espaço, Estudo básico de formas* e *Estruturas Sonoras I*), sobre as propostas de improvisação estruturada realizadas pelo grupo de artistas, além do processo de criação e produção do experimento cênico.

Palavras-chave: Rolf Gelewski; Dança; Educação; Improvisação; Processos criativos.

ABSTRACT

Master Research in Arts Scene on the inter-relationships between form, space and time in the movement of dance, from the theoretical and practical study of Rolf Gelewski´s didactic proposals with a group of volunteer artists from the Art Institute of UNICAMP, for creative process in dance. Gelewski was a German dancer, choreographer, teacher and researcher dance who worked in Brazil into the 1960s and 1980s. He was a professor in the Dance School of the UFBA between 1960 and 1975, having also the role of school director, artistic director and choreographer of Contemporary Dance Group.

The research aimed to continue and deepen the Gelewski´s research; discuss issues relating to the forms of bodies, the use of space and the relationships with time and music in the dance movements; and also provide to volunteers artists theoretical reflections and practical experiences of Gelewski´s didactic materials and an experience of collective creative process in dance.

Initially, the research proposed a theoretical study on the inter-relationships between form, space and time in the dance, through discussions and readings of reference books and the bibliographic production of Gelewski. After, in the didactic phase, proposals for structured improvisation were developed to exploit these relationships, based on theoretical contributions and Gelewski´s didactic materials. Finally, in the artistic-creative phase, improvisations and labs of creation were performed for mounting the scenic experiment "VIRASER", that is the result of the collective creative process of eight volunteers artists members of the research.

This text will present the biography of Gelewski and his importance to the dance in Brazil; a synthesis of theoretical study of the concepts covered in the research; descriptions and reflections about Gelewski´s didactic materials used in the research (*Study of Space*, *Basic Study of shapes*, *Sound Structures I*), about the proposals for structured improvisation performed by the group of artists, beyond the process of creating and producing the scenic experiment.

Keywords: Rolf Gelewski; Dance; Education; Improvisation; Creative processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 01	Juliana Passos, por Gabriela Lainetti (2012) .	01
Foto 02	Rolf Gelewski, por Atílio Avancini. (GELEWSKI, 1990, p.25)	19
Foto 03	Rolf Gelewski, por Atílio Avancini (GELEWSKI, 1990, p.26)	37
Figura 01	Duas Metades	47
Figura 02	Três Zonas	47
Figura 03	Três Regiões	48
Figura 04	Oito Direções Horizontais	50
Figura 05	Duas Direções Verticais	50
Figura 06	Oito Direções Diagonais	50
Figura 07	Oito Direções Diagonais	50
Figura 08	Retas isoladas	54
Figura 09	Retas interligadas	54
Figura 10	Formações angulares fechadas	54
Figura 11	Curvas isoladas	54
Figura 12	Curvas interligadas	54
Figura 13	Espiral e círculo	54
Foto 04	Rolf Gelewski, por Atílio Avancini (GELEWSKI, 1990, p.35)	75
Foto 05	Grupo de artistas da pesquisa, por Juliana Passos (jun. 2011)	93
Foto 06	Grupo de artistas executando proposta 1, por Juliana Passos (jun. 2011)	98
Figura 14	Estrutura musical para proposta 2	99
Foto 07	Grupo de artistas executando a proposta 2, por Juliana Passos (jun. 2011)	99
Figura 15	Estrutura musical para proposta 03	100
Foto 08	Grupo de artistas executando a proposta 3, por Juliana Passos (jun. 2011)	100
Figura 16	Estrutura musical para proposta 04	101
Figura 17	Estrutura musical para proposta 05	102
Foto 09	Grupo de artistas executando a proposta 5, por Juliana Passos (jun. 2011)	102
Figura 18	Estrutura musical para proposta 6	103
Figura 19	Estrutura musical para variações da proposta 6	104

Figura 20	Estrutura musical para proposta 8	105
Foto 10	Grupo de artistas executando a proposta 9, por Juliana Passos (ago. 2011)	105
Foto 11	Grupo de artistas executando a proposta 10, por Juliana Passos (ago. 2011)	106
Foto 12	Grupo de artistas executando a proposta 12, por Juliana Passos (ago. 2011)	107
Figura 21	Estrutura musical para proposta 15	111
Figura 22	Estrutura musical para proposta 16	112
Figura 23	Estrutura musical para proposta 17	113
Foto 13	Grupo de artistas executando a proposta 17, por Juliana Passos (out. 2011)	113
Foto 14	Grupo de artistas executando a proposta 18, por Juliana Passos (out. 2011)	115
Figura 24	Estrutura musical para proposta 19	115
Foto 15	Grupo de artistas executando a proposta 19, por Juliana Passos (ago. 2011)	116
Foto 16	Grupo de artistas executando a proposta 20, por Juliana Passos (set. 2011)	116
Figura 25	Estrutura musical para proposta 21	117
Foto 17	Grupo de artistas executando a proposta 21, por Juliana Passos (set. 2011)	117
Figura 26	Esquema espacial proposta 22	118
Figura 27	Esquema espacial variação proposta 22	118
Figura 28	Esquema espacial proposta 23	119
Figura 29	Esquema espacial variação proposta 23	119
Foto 18	Grupo de artistas executando a proposta 23, por Juliana Passos (out. 2011)	119
Figura 30	Esquema espacial proposta 24	120
Foto 19	Grupo de artistas da pesquisa, por Juliana Passos (out. 2011)	121
Foto 20	Grupo de artistas em proposta criativa 01, por Juliana Passos (out. 2011)	124
Foto 21	Grupo de artistas em proposta criativa 01, por Juliana Passos (out. 2011)	125
Foto 22	Grupo de artistas em proposta criativa 02, por Juliana Passos (abr. 2011)	126
Figura 31	Estrutura da música 01 (editada) do bloco 1	129
Figura 32	Modelo de estrutura da música 2 (8 primeiras frases)	130
Figura 33	Estrutura da música 3 (editada) do bloco 2	133
Figura 34	Estrutura inicial da música 6 (editada) do bloco 3	137
Foto 23	Figurino Bloco 1, por Bárbara Chambon (jun. 2012)	139
Foto 24	Figurino Bloco 2, por Bárbara Chambon (ago.2012)	139
Foto 25	Figurino Bloco 3, por Bárbara Chambon (ago.2012)	139

Foto 26 Exploração do cenário, por Juliana Passos (ago.2012) 140
Foto 27 Elenco e cenário, por Juliana Passos (ago.2012) 140
Figura 35 Início bloco 2 140
Figura 36 Metades (bloco 2) 140
Figura 37 Zonas (bloco 2) 140
Figura 38 Diagonal (bloco 2) 141
Figura 39 Cena quarteto (bloco 3) 141
Figura 40 Cena duo e trio (bloco 3) 141
Figura 41 Mapa de luz simplificado 143
Foto 28 VIRASER, por Gabriela Lainetti (jun.2012) 144
Figura 42 Cartaz divulgação Viraser, por Diego Alexandre de Souza (ago.2012) 167

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 Caderno 2: As três dimensões do espaço e As direções no espaço 44
Tabela 02 Caderno 3: Caminho reto e curvo no espaço 45
Tabela 03 Direções no espaço - Gelewski x Laban 53
Tabela 04 Estudo básico de formas (Gelewski, 1971) 65
Tabela 05 Algumas obras de Gelewski publicadas pela Casa Sri Aurobindo 155
Tabela 06 Resumo da atuação artística de Rolf Gelewski (1960-1987) 157

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

ANDA – Associação Nacional de Pesquisa em Dança

APSE – Associação Pernambucana de Servidores do Estado

AUGM – Associação das Universidades do Grupo Montevideo

CA – Centro Acadêmico

CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

EAD – Escola de Artes Dramáticas da USP

EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA

EUA – Estados Unidos da América

FAEPEX – Fundo de Apoio ao Ensino, à Pesquisa e à Extensão

FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

FEIA – Festival do Instituto de Artes da Unicamp.

GDC – Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA

ICBA – Instituto Cultural Brasil Alemanha

ICEIA – Instituto Central de Educação Isaías Alves, da Fundação Cultural do Estado da Bahia

MASP – Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência

SESC – Serviço Social do Comércio

TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo

UB – Universidade da Bahia

UCLA – Universidade da Califórnia, Los Angeles (EUA)

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPR – Universidade Federal do Paraná

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNIDANÇA – Mostra do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP

USP – Universidade Estadual de São Paulo

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO 02

1.1 Experiências e reflexões sobre a Dança 03

1.2 Histórico e Justificativa da Pesquisa 07

1.3 A pesquisa de Mestrado e seus desdobramentos 13

2 – ROLF GELEWSKI E A DANÇA MODERNA 20

2.1 Rolf Gelewski: história e importância 21

2.2 Influências: a Dança Moderna 24

2.3 Contexto: a Modernidade e contemporaneidade na Dança no Brasil 29

3 – ESPAÇO, TEMPO E FORMAS NA DANÇA 38

3.1 O Espaço e o Tempo na Dança 39

3.2 O "*Estudo do Espaço*" de Rolf Gelewski 41

3.3 O papel da música nas criações em dança 56

3.4 O "saber ouvir" e as "*Estruturas Sonoras*" de Rolf Gelewski 59

3.5 O "*Estudo Básico de Formas*" de Rolf Gelewski 63

3.6 O uso das formas, do espaço e do tempo como recurso expressivo 70

4 – IMPROVISAÇÃO E PROCESSOS CRIATIVOS 76

4.1 A criatividade e o ato de criar 77

4.2 A improvisação nos processos criativos 80

4.3 A improvisação estruturada e a arte de Rolf Gelewski 83

4.4 Considerações sobre a criação artística 87

5 – EXPLORAÇÕES E IMPROVISAÇÕES 94

5.1 A etapa didático-pedagógica da pesquisa 95

5.2 Improvisações estruturadas: Tempo 97

5.3 Improvisações estruturadas: Forma 104

5.4 Improvisações estruturadas: Espaço 110

6 – PROCESSOS CRIATIVOS 122

6.1 A etapa artístico-criativa da pesquisa 123

6.2 O experimento Cênico "*VIRASER*" 127

6.3 Estrutura das cenas 129

6.4 Elementos Cênicos 139

6.5 Sinopse e Ficha técnica 144

7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS 145

8 - BIBLIOGRAFIA 149

9 – ANEXOS: 153

9.1 Algumas obras de Gelewski publicadas pela Casa Sri Aurobindo 155

9.2 Resumo da atuação artística de Rolf Gelewski (1960-1987) 157

9.3 Depoimentos e breve currículo dos artistas voluntários 160

9.4 Cartaz do experimento cênico "VIRASER" 167

9.5 DVD 1 e DVD 2 168

Foto 01: Juliana Passos, por Gabriela Lainette (2012)

1 - INTRODUÇÃO

Este texto apresenta uma introdução à pesquisa desenvolvida, abordando uma breve descrição de minhas experiências e algumas reflexões sobre a dança; o histórico da pesquisa, descrevendo meu primeiro contato com o trabalho de Rolf Gelewski, minhas inquietações e as pesquisas de iniciação científica desenvolvidas anteriormente (entre os anos de 2006 e 2008). Por fim, apresenta a descrição desta pesquisa de mestrado, com seus objetivos e metodologia, produção científica e seus desdobramentos, o projeto de pesquisa de doutorado.

1.1 Experiências e reflexões sobre a dança

Iniciei meus estudos em dança[1] em 1993, na Escola de Dança Marian Guimarães, na cidade de Caçapava-SP, onde cursei as modalidades de ballet clássico e jazz até o final do ano de 2003. Nesta escola, participei de muitos espetáculos e festivais de dança, fui estagiária e professora por dois anos, ministrando aulas para crianças e adultos iniciantes e tive minhas primeiras experiências como coreógrafa para minhas alunas. Nestes dez anos, fui intérprete em cerca de trinta coreografias de grupo, além de dois solos e um pas de deux.

Confesso que todo o meu aprendizado de dança neste período foi voltado para a técnica e para a busca da perfeição na execução dos movimentos em um ritmo pré-determinado. Pouca ênfase foi dada para a expressividade ou interpretação das coreografias, e para os conhecimentos da história da dança e consciência corporal. Nenhuma ênfase foi dada para a criação ou elaboração de composições, ou mesmo para a teoria ou reflexão sobre a dança.

Desde pequena sempre gostei muito de dançar e lembro que passava horas, sozinha, inventando coreografias para músicas infantis, mesmo sem saber, na época, que coreografia era o nome correto para aquelas danças criadas por mim. Quando finalmente pude ter aulas de dança, me senti extasiada. Foram dez anos de dedicação à dança, muitas aulas, ensaios, apresentações. Aos 13, 14 anos fazia aulas duas vezes por dia, todos os dias da semana! Passava todas as tardes na escola de dança e, às vezes, tinha ensaios até nos finais de semana. E eu adorava tudo aquilo...

Porém eu dançava o tempo todo algo que não havia sido criado por mim e muitas vezes sentia que era algo que não me pertencia. Eu sentia uma alegria e um prazer imenso em conseguir realizar os exercícios de dança e os passos da coreografia corretamente. Com o passar do tempo comecei a sentir um vazio, sentir que algo me faltava mas eu não sabia muito bem o que era...

A liberdade alcançada com o aprendizado da técnica e dos passos aos poucos se tornou uma escravidão: existia uma maneira correta de dançar, não era permitido fazer movimentos "fora do padrão" ou movimentos que não fossem os passos codificados da modalidade de dança (ballet ou jazz).

Além disso, havia a competição acirrada em festivais de dança, e mesmo entre as colegas que dançavam juntas. Quem vai dançar na linha da frente? Quem vai ganhar um solo? Quem vai dançar

[1] Neste capítulo e em todos os outros que o seguem, a palavra dança estará sempre se referindo à dança cênica ocidental, especificamente ao ballet clássico, à dança moderna ou à dança contemporânea.

mais coreografias no espetáculo? Quem vai interpretar os papéis principais? Eu não queria ser melhor do que ninguém por que, afinal, a partir de quais princípios se define o que é melhor ou pior na dança? E onde fica o prazer de simplesmente dançar pelo simples prazer de dançar?

Nesta época eu já sentia que o que me tocava, o que me motivava nas aulas de dança e na execução das coreografias era a música. As músicas suaves, mais melódicas, me inspiravam e as músicas mais rítmicas ou percussivas me impulsionavam ao movimento. Lembro que minha professora me chamava atenção para o tempo ("pulsação") da música, estando muitas vezes "atrasada" ou "adiantada". Hoje tenho consciência que já naquela época me relacionava com a música de uma forma diferente da proposta de dançar a música contando a pulsação.

Em 2003, decidi prestar vestibular para o Curso de Dança, por ter interesse e vontade de estudar a dança, de não somente dançar, mas também refletir, pesquisar e compreender melhor o que fazia, como fazia e por que fazia. Talvez tenha tomado esta decisão em busca de preencher o "vazio". Assim, ingressei no Curso de Dança do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2004, concluindo o Bacharelado no final de 2007 e a Licenciatura em 2009.

Ao longo do curso pude obter uma formação mais ampla em dança, abordando seus aspectos criativos, expressivos, históricos, teóricos, educativos, fisiológicos e antropológicos, e também os aspectos técnicos, porém com uma maior conscientização do corpo e seus movimentos. No início foi um pouco difícil pois eu ainda estava bastante presa aos padrões anteriores de movimentação e a uma concepção de dança um pouco limitada.

Muitas vezes em escolas e academias, a dança apresentada não tem nenhuma intenção a mais do que a demonstração de sequências de movimentos belos, bem organizados e executados (dança como diversão, entretenimento, exibição), não quer causar nenhum tipo de reflexão ou sentimentos no público. Ressalto aqui que não ter a intenção de causar não significa que não causa sentimentos no público, mesmo sendo aqueles mais superficiais, como euforia, agitação ou prazer pelas coisas belas.

Ou então, a dança quer contar uma história, exercer a função de representar uma narração através de movimentos de dança (passos codificados) que nada tem a ver com a história e de algumas poucas mímicas e gestos expressivos. Neste último caso, a dramaturgia da obra e o entendimento do público estão totalmente vinculados ao texto do programa (à história escrita) e às imagens visuais e sonoras do espetáculo, não tanto aos movimentos dos corpos.

Ao iniciar meus estudos em dança contemporânea, surgiram questões referentes ao pensamento de que a dança tem que dizer alguma coisa, que é preciso fazer pesquisa, refletir, estudar, depois elaborar criativamente estas informações através de ações e gestos corporais, música, cenário, luz, figurino. Tudo que estiver presente na cena tem que "dizer" algo e o mesmo "algo" impreterivelmente.

Será que não é muita presunção do artista achar que tem o poder sobre o público e sobre sua própria obra? A obra, no momento que ocorre a relação com o público, é sempre maior do que o artista e sua intenção. Não é possível controlar nem determinar o que o público irá pensar, sentir ou interpretar. O sentido de uma obra de arte é resultado da união do artista (sua história, pesquisa, pensamentos, intenção, expressão, emoção) com o público (sua história, emoções e sentimentos, percepções, sensações, interpretações).

Será mesmo que a obra tem que "dizer" ou "contar" alguma coisa? Acredito que o artista precisa ter uma intenção, pensamento, sensação ou emoção (ou por que não uma intuição?) sobre alguma coisa, sobre um tema e com isto iniciar a criação de sua obra, trabalhando com os elementos e materialidades específicas da linguagem artística escolhida. Porém isto não significa que o público vai perceber, sentir ou interpretar exatamente o que o artista desejou ou planejou.

É evidente que não podemos deixar toda a responsabilidade da significação da obra nas "mãos" do público, já que neste caso não haveria necessidade de existir artistas. A maneira como o artista escolhe e organiza as imagens (visuais, sonoras, cinéticas ou outras) interfere no sentido que o público vai dar à obra. São estas escolhas do artista (conscientes ou não) que definem o que a obra será.

Muitas pessoas se relacionam com a arte, através de uma percepção prática (ligada ao conhecimento inteligível, à busca da utilidade das coisas), querendo buscar ou entender de forma racional e lógica algum conceito. E são estas mesmas pessoas que questionam o que queremos "dizer" com nossa arte ou dizem que não "entendem o que estamos querendo dizer".

Quando fazem esta pergunta para mim ("o que quero dizer com minha obra?"), tenho vontade de responder com outras perguntas: o que você sentiu? O que você viu e ouviu? Qual a sensação ou emoção que ela te trouxe? Quais imagens e lembranças vieram em sua mente? Quais os pensamentos e reflexões que ela lhe proporcionou?

E por fim, após ouvir as respostas, dizer que minha obra não quis "dizer" nada mas que ela é tudo isto que foi respondido e outras coisas mais. E neste momento responderia às perguntas que eu mesma fiz, em relação ao processo de criação e à execução da obra.

Agora percebo que o meu fazer artístico faz parte do meu saber ou conhecimento sensível. Meu corpo, aqui entendido como único, matéria física e mente (pensamento, sentimento, intuição, memória, percepção), não sabe o que a obra é, sabe o que ela não é: uma bula, com receitas e definições. Posso dizer o que pensei, senti, imaginei, refleti, lembrei, vi e ouvi para elaborar a obra mas definir o que ela é conceitualmente, creio não ser possível.

Uma obra de arte apresenta vários significados e outros tantos que não são possíveis prever, que irão surgir no momento da relação com o público, em cada apresentação. É possível descrever e analisar seu processo de criação mas defini-la com palavras ou conceitos é impossível. Arte é uma forma de conhecimento diferente do conhecimento inteligível porém os artistas também precisam do conhecimento inteligível em relação à arte, realizando estudos, leituras, pesquisas e reflexões.

Antes de entrar na universidade meu corpo (físico e mental) "sabia" a dança, agora também "conhece" a dança. É interessante observar que a Arte não pode somente ser entendida como saber sensível nem como conhecimento inteligível.

> A arte é um tipo de realização intelectual que se situa entre a experiência direta do mundo e a formulação conceitual abstrata: o artista rejeita a experiência imediata do real, na medida em que a transforma em linguagem, mas também rejeita a sua transformação em conceito abstrato porque deseja preservá-la como vivência individual e afetiva. (GULLAR *apud* DUARTE, 2001, p.23)

E complementando: a arte (tanto o seu fazer quanto o seu vivenciar) é uma realização intelectual e corporal, onde memórias, pensamentos, sentimentos, intuição e sensações se misturam. O artista transforma a experiência do real, através da expressão das imagens interiores em formas exteriores. A arte às vezes se aproxima mais das experiências sensórias do corpo (dos cinco sentidos), outras vezes se aproxima demais do conhecimento inteligível, dos conceitos. Porém a busca do artista deveria ser a arte sensível, não somente sensória ou conceitual, a arte que consegue organizar o sensório e os sentimentos com significações, com sentidos.

Transcrevo abaixo uma carta de minha autoria, lida em uma performance em uma disciplina na Graduação que representa o meu ponto de vista aqui apresentado:

Carta àquele que assiste a minha dança.

O que é a minha dança? É o meu corpo na cena, em movimento ou estático, ocupando ou desenhando o espaço, num determinado tempo. Mas não é só isto. É também minhas ideias, lembranças, sensações, imagens, emoções, pesquisas, leituras, reflexões, vivências. É minha intenção de transformar tudo isto em composição coreográfica, de criar e fazer uma ação ou um gesto, frutos de um trabalho de exploração e escolha de movimentos.

É também as imagens presentes no momento de sua execução: imagens sonoras (da música, do som ou silêncio dos movimentos, dos textos falados ou gravados); imagens visuais (do meu corpo, vestimentas, espaço físico, cenário, objetos cênicos, dos recursos de iluminação, dos textos escritos ou projetados) e imagens cinéticas (dos movimentos de todos os elementos que compõem as outras imagens).

É o que penso, sinto e faço para e na cena. A minha dança é composta pelo meu ato criativo, no processo de elaboração da obra; pelo meu ato interpretativo, na sua execução; pelas pessoas que me auxiliam ou participam destas etapas (equipe técnica) e pela obra em si (espetáculo ou composição coreográfica). Porém ela só se completa quando alguém a percebe, sente e a interpreta, buscando seus próprios sentidos para aquilo que foi visto e ouvido. Assim, ela é também o que o público pensa, sente e diz sobre ela.

O que eu quero dizer com minha dança? Quando quero dizer algo sobre ou na minha dança, utilizo a linguagem verbal oral ou escrita (em textos falados na cena ao vivo ou gravados em áudio, projetados na cena ou escritos no programa ou release da obra). A minha dança não diz, mostra, se apresenta e acontece no espaço, no tempo e na relação entre artista, obra e público. Na relação entre Arte e Vida (a minha e a sua). Obrigada por perceber, sentir e interpretar a minha dança, dando-lhe sentidos e assim completando-a.

1.2 Histórico e justificativa da pesquisa

Em 2005, cursei uma disciplina eletiva da Graduação em Dança, ministrada pela professora Elisabeth Zimmermann, onde tive meu primeiro contato com o trabalho e os materiais didáticos de Rolf Gelewski, seu professor e mestre por cerca de dez anos em Salvador-BA. Gelewski (1930-1988) foi um dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador de dança alemão que atuou no Brasil nas décadas de

1960 e 1980. Foi docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) de 1960 a 1975, depois continuou seu trabalho artístico-pedagógico através da Casa Sri Aurobindo[2].

Não sei dizer o que me motivou a pesquisar sobre Gelewski, mas acredito muito que não escolhemos o tema de uma pesquisa, ele é que nos escolhe, nos persegue. Lembro que na época fiquei encantada ao conhecer seus materiais didáticos pois nunca havia visto algo daquele tipo: eram apostilas e materiais muito bem escritos e detalhados com propostas de exercícios e reflexões teóricas e filosóficas sobre dança. E o que me chamou mais a atenção foi que não eram descrições de exercícios técnicos, o que é facilmente encontrado em livros sobre técnica de dança clássica por exemplo.

Eram propostas de improvisação estruturada para despertar a consciência dos artistas e estudantes de dança sobre o espaço, o tempo e as formas e consequentemente desenvolver suas capacidades criativas e expressivas. Eu queria vivenciar todas aquelas propostas no meu (e com o meu) corpo, como artista e pesquisadora de dança, mas também queria ter estes materiais para utilizá-los com outras pessoas, para complementar a minha formação e atuação como professora.

Vale ressaltar que estas propostas didáticas, por não serem de exercícios técnicos de dança, podem ser facilmente vivenciadas por qualquer pessoa, artistas ou não, estudantes de arte ou não, adultos ou crianças. Haverá diferenças de aprofundamento das propostas e de objetivos a serem alcançados, por exemplo, o desenvolvimento destas propostas em um contexto de ensino formal ou não-formal, onde a importância maior está no vivenciar a arte (as formas, o movimento, o som) e não na aprendizagem da técnica de alguma linguagem artística, será diferente daquele realizado em um contexto de formação de artistas.

Ambas as situações são possíveis e com certeza serão enriquecedoras para a formação do indivíduo, cabendo ao professor adequar as propostas ou criar outras. E é aqui que está outro mérito destes materiais: as propostas não são enrijecidas, o próprio autor ressalta nos textos introdutórios que cabe ao professor desenvolver outras possibilidades de acordo com sua necessidade. O mais importante é absorver os princípios contidos nestes materiais, a partir deles é possível criar propostas próprias de improvisação e de educação através da arte!

Além do encantamento, confesso que tive uma identificação com o trabalho e os métodos desenvolvidos por Gelewski e com suas concepções relacionadas à arte, à dança, à educação e à vida. O

[2] Instituição fundada por Rolf Gelewski em Salvador-BA, em 1971. Atualmente a sede da instituição está localizada em Belo Horizonte-MG. Para maiores informações acesse www.casasriaurobindo.com.br

contato com os materiais didáticos *Estrutura Sonoras I* (1973) e *Estudo do espaço* e a realização de propostas de improvisação estruturada e livre foi um "divisor de águas" para a minha atuação como docente e como artista. Pude finalmente encontrar a liberdade desejada e o preenchimento daquele vazio, que nem a formação em ballet clássico ou em dança contemporânea puderam me fornecer...

Ao descobrir que é possível participar de aulas de dança que não focam a definição prévia de movimentos ou de sequência de exercícios técnicos, e mesmo assim estar dançando, aprendendo dança e desenvolvendo capacidades criativas e expressivas, percebi que novas possibilidades podem surgir. Surgem novas possibilidades de dançar, de criar, de aprender e de ensinar a dança!

E as relações entre música e dança, entre dança, tempo e espaço? Descobri que existem infinitas possibilidades para estabelecer estas relações e de ouvir uma música. Pode existir dança na ausência de som porque o movimento manipula o tempo e também pode produzir sons. Pode existir dança na ausência de movimento porque o corpo cria formas e preenche o espaço e o tempo.

Agora eu conseguia sentir e perceber a música com meu corpo (físico e mental). A música dançada por mim não seria apenas um metrônomo, uma marcação ou divisão objetiva do tempo, um "pano de fundo" para a dança. Há qualidades expressivas nas músicas, há diferenças de timbres, de melodia, de ritmos. É possível perceber as nuances e sutilezas da energia musical para enriquecer a minha dança.

A dança não precisa ser realizada somente por passos codificados, pré-existentes ou por movimentos elaborados por outras pessoas. A dança não pode ser entendida somente através da técnica de uma linguagem. A dança está no corpo que se move (e que se silencia) e nas infinitas possibilidades de relacionamento deste corpo, com o espaço e com o tempo (objetivos e subjetivos).

Não estou afirmando que as aulas de técnica deveriam ser abolidas. Elas continuam sendo necessárias para a formação do artista da dança, principalmente no que se refere à consciência do seu próprio corpo e das suas possibilidades de movimentação, além do desenvolvimento de força, equilíbrio, postura, coordenação, agilidade, controle, elasticidade, memorização, entre outras funções.

Estas aulas também desenvolvem a capacidade do artista de utilizar o espaço e o tempo com os movimentos de seu corpo, de diferentes formas. Porém muitas vezes esta utilização do espaço e do tempo acontece de forma inconsciente pelos artistas, em uma reprodução quase mecânica das propostas de movimentação dos professores (que quase sempre utilizam "contagens" numéricas para marcar as divisões do tempo).

O foco e o objetivo das aulas de técnica de dança estão no corpo e no movimento, o que dificulta um trabalho adequado de conscientização das relações entre corpo, espaço e tempo. Este trabalho deveria ser desenvolvido em disciplinas específicas, como Estudo do espaço, Rítmica, Relação entre música e dança, Estudo da forma ou em aulas de Dança Criativa ou Dança Expressiva.

A formação do artista de dança se apresenta muitas vezes com uma grande "fenda": de um lado a formação técnica, que prepara o corpo do intérprete para atuar em ou executar uma determinada linguagem de dança, e de outro lado, os processos de criação em dança.

Nos casos em que o artista será o criador ou executor de uma obra mais presa à técnica e à linguagem talvez não exista tantas lacunas em sua formação. E nos casos onde há a exigência que o artista seja criador de novas formas expressivas e não somente reorganizador de formas e modelos já existentes? O artista em formação faz inúmeras aulas de técnica de dança e depois lhes é solicitada a criação de alguma obra com originalidade.

Talvez eu tenha esta sensação de "fenda" ou de falha na minha formação artística devido a minha própria trajetória na dança. Realizei um grande "salto" da técnica de ballet clássico para uma formação em dança contemporânea que tende a ser mais heterogênea, interdisciplinar ou multidisciplinar.

Muitos professores de dança contemporânea possuem formação em ballet clássico e em dança moderna, e às vezes também em alguma técnica de educação somática ou de consciência corporal. Suas aulas são uma mistura de vários conceitos e princípios, tendo em vista que não existe uma técnica específica de dança contemporânea. Eu não tive a oportunidade de ter formação em alguma técnica de dança moderna.

Na época em que cursei a Graduação em Dança, sentia a necessidade de uma formação mais estruturada em disciplinas específicas para trabalhar as ferramentas da dança (corpo, espaço, tempo, movimento) de uma forma mais consciente e desenvolver habilidades criativas e expressivas, tendo em vista que em minha formação anterior (ballet clássico) estas habilidades foram pouco desenvolvidas. Participar de propostas de improvisação estruturada dos materiais didáticos de Gelewski que abordavam estes temas, de certa maneira preencheu esta "fenda" na minha formação artística.

Como deveria ser então o processo de formação de um criador de danças? E por outro lado, como proporcionar vivências em dança com adultos e crianças em ambientes que não sejam de

formação de artistas e que estejam mais ligados à formação do indivíduo de uma forma mais ampla e integral, como por exemplo, em contextos de educação formal e não formal?

A resposta para ambas às questões não poderá ser encontrada em exercícios de técnica de dança, mas acredito que poderá ser encontrada em propostas de improvisação estruturada e livre, como estas contidas nos materiais didáticos de Gelewski. Elas podem ser entendidas como uma possibilidade de ligação desta "fenda" existente na formação de artistas da dança. São propostas didáticas que desenvolvem as capacidades expressivas e criativas dos artistas ao propor uma reflexão e conscientização do uso do corpo, do espaço e do tempo, as "ferramentas" da linguagem da dança.

Há inúmeras outras propostas que foram e continuam sendo criadas por artistas e professores de dança no mundo todo. Como podemos acessá-las quando não há a possibilidade de frequentar suas aulas ou com seus ex-alunos? Estas propostas foram de alguma forma descritas em linguagem verbal? Algumas das propostas didáticas de Gelewski foram publicadas e isso é muito valioso. Por isso é importante o resgate e divulgação destes materiais, para que este trabalho não se perca ou fique restrito àqueles que puderam ter contato com Gelewski de alguma forma.

O encantamento e identificação que tive com o trabalho de Gelewski veio acompanhado de inquietações: por que nunca havia ouvido falar de Rolf Gelewski e de seu trabalho artístico-pedagógico desenvolvido no Brasil, mesmo frequentando contextos de formação de artistas de dança por doze anos? Por que ele não aparece nos livros e textos sobre história da dança no Brasil? Se ele foi o responsável pela estruturação do primeiro Curso Superior de Dança do país, por que não tem sua importância reconhecida nos meios de ensino e pesquisa em dança?

Com estas inquietações e disposta a reverter um pouco esta situação, escrevi meu primeiro projeto de iniciação científica, "*Rolf Gelewski: reflexões e material didático-pedagógico como base para uma composição coreográfica",* com orientação da professora Elisabeth Zimmermann. Com este projeto obtive bolsa de financiamento do PIBIC/CNPQ[3], de agosto de 2006 a julho de 2007. Ao realizar a pesquisa, fiz uma viagem à Salvador-BA (com auxílio-pesquisa de 2006 do FAEPEX[4], da UNICAMP), para visitar a Escola de Dança da UFBA, recolher dados, documentos e depoimentos de onze ex-alunos de Gelewski. Com esta viagem, pude ter uma visão mais ampla sobre meu objeto de pesquisa e perceber que seria necessário mais um ano para me aprofundar no tema.

[3] PIBIC/CNPQ - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.
[4] FAEPEX - Fundo de Apoio ao Ensino, à Pesquisa e à Extensão da Pró-Reitoria de Pesquisa da UNICAMP.

Assim, em 2007, escrevi outro projeto de iniciação científica, com o título *"Rolf Gelewski: da improvisação estruturada à dança criativa e espontânea, um método para composição coreográfica"*, sob orientação da professora Elisabeth Zimmermann e obtive novamente bolsa PIBIC/CNPQ (vigência de agosto de 2007 a julho de 2008).

Neste período, realizei outra viagem à Salvador para visitar novamente a Escola de Dança da UFBA e uma viagem à Belo Horizonte-MG, para visitar a sede da Casa Sri Aurobindo, recolher dados e entrevistar dezenove ex-alunos de Gelewski. Em Belo Horizonte, participei de aulas com professores da Casa Sri Aurobindo que abordaram materiais didáticos de Gelewski. Ambas as viagens foram realizadas com auxílio-pesquisa FAEPEX de 2007.

Em 2006 e 2007 também participei de outras disciplinas ministradas pela professora Elisabeth Zimermann no Curso de Graduação em Dança da UNICAMP, onde os materiais didáticos de Gelewski foram utilizados, e de aulas de dança espontânea e de improvisação estruturada com o professor Paulo Baeta, também ex-aluno de Gelewski. Estas aulas serviram para aprofundar meu conhecimento prático sobre os materiais didáticos e trabalho desenvolvido por Gelewski.

Estas duas pesquisas de iniciação científica tiveram como objetivo principal o resgate histórico do material escrito e do trabalho didático-pedagógico e artístico-criativo de Rolf Gelewski para processos criativos em dança. Na primeira pesquisa, a composição coreográfica *"Corpo-espaço-tempo"* foi baseada no material didático-pedagógico de Gelewski, cujos exercícios relacionados ao estudo do espaço e da relação entre música e dança serviram de estímulos para a criação, através do método de improvisação estruturada.

A partir da análise das informações conseguidas com a primeira pesquisa, foi possível perceber o quanto a improvisação estava presente no processo criativo e nos espetáculos de Gelewski. Assim, na segunda pesquisa, foram abordadas as relações entre improvisação e criação para a elaboração da coreografia *"Formas e caminhos de uma busca",* baseada nos métodos de composição utilizados nas três fases distintas da atuação artística de Gelewski: improvisação estruturada, dança criativa e dança espontânea.

Com estas duas pesquisas, obtive um aprofundamento sobre o trabalho didático e artístico de Rolf Gelewski e experiências em eventos científicos que contribuíram para minha formação como pesquisadora em dança e para atingir meu objetivo de difundir o trabalho de Gelewski, através de comunicações orais e publicação de resumos e trabalhos completos em anais dos eventos, como XV e

XVI Congresso Interno de Iniciação Científica da UNICAMP (Campinas-SP, 2007 e 2008), 16º Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (São Paulo-SP, 2008), Jornada Nacional de Iniciação Científica da 60ª Reunião Anual da SBPC[5] (Campinas-SP, 2008) e XVI Jornadas de Jovens Investigadores da AUGM[6] (Montevideo – Uruguai, 2008). As duas últimas participações foram a convite da Pró-Reitoria de Pesquisa da UNICAMP por ter recebido Prêmio de Menção Honrosa no Congresso Interno de IC de 2007.

Em 2009, dando continuidade à pesquisa sobre Rolf Gelewski e sobre as relações entre improvisação e processos de criação, elaborei uma proposta de pesquisa de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, por considerar que o resgate dos materiais didáticos de Gelewski é de extrema importância pois apresentam um alto grau de aprofundamento e de detalhamento de questões essenciais para o ensino e criação em dança. Além disso, os materiais produzidos (relatórios, depoimentos, dados coletados) nas pesquisas de iniciação científica não são acessíveis aos estudantes ou pesquisadores de dança do país. Fazer uma pesquisa de mestrado poderia contribuir de uma maneira mais eficiente para a divulgação e resgate do trabalho de Gelewski.

1.3 A pesquisa de Mestrado e seus desdobramentos

Esta pesquisa de mestrado, intitulada *"Rolf Gelewski e as inter-relações entre forma, espaço e tempo: uma proposta pedagógica de improvisação para processos criativos em dança"*, propôs reflexões e vivências dos materiais didáticos de Rolf Gelewski *"Estudo do espaço"*, *"Estruturas sonoras I"* e *"Estudo básico de formas"* com artistas voluntários, visando a elaboração de um experimento cênico, a partir de improvisações estruturadas e livres, utilizadas tanto no processo de criação quanto na obra resultante. O projeto foi contemplado com bolsa da FAPESP[7], com vigência de setembro de 2010 a agosto de 2012 e teve orientação da professora Drª. Elisabeth Zimmermann.

A pesquisa teve como objetivo retomar e aprofundar a pesquisa de Gelewski; discutir questões referentes às formas dos corpos, ao uso do espaço e à relação com o tempo e a música nos

[5] SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.
[6] AUGM – Associação das Universidades do Grupo Montevideo.
[7] FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

movimentos da dança; e também proporcionar aos artistas voluntários reflexões teóricas e vivências práticas dos materiais didáticos de Gelewski e uma experiência de processo criativo coletivo em dança.

Inicialmente a pesquisa propôs um aprofundamento teórico[8] sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança, através de discussões e leituras de obras de referência e de Gelewski. Em seguida, na fase didático-pedagógica[9], foram desenvolvidas propostas de improvisação estruturada de exploração destas relações, baseadas em contribuições teóricas e materiais didáticos de Gelewski. Por fim, na fase artístico-criativa[10], laboratórios de improvisação e de criação foram realizados para elaboração do experimento cênico VIRASER, fruto do processo criativo coletivo dos oito artistas voluntários do Instituto de Artes da UNICAMP, dos cursos de Artes Visuais e Artes Corporais.

A metodologia desta pesquisa esteve relacionada às três formas propostas de exploração das inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança: teórica, pedagógica e artístico-criativa. Assim, na primeira parte da pesquisa, realizada durante o ano de 2010, a metodologia incluiu uma pesquisa bibliográfica sobre os temas forma, espaço, tempo, improvisação e processo criativo em dança, além de leitura e análise de textos e materiais didáticos de Gelewski que abordam estes temas.

Na segunda parte da pesquisa, realizada no ano de 2011, a metodologia incluiu, no primeiro trimestre, a elaboração de laboratórios de sensibilização dos conceitos de forma, espaço e tempo na dança e de improvisações estruturadas, baseadas nos materiais didáticos de Gelewski pesquisados (*Estruturas sonoras, Estudo do espaço e Estudo básico de formas).*

Em abril de 2011, artistas voluntários foram convocados para o desenvolvimento da parte prática da pesquisa, a partir de cartazes e e-mails divulgados para os estudantes do Instituto de Artes da UNICAMP. Inicialmente foi agendado um primeiro encontro com os interessados para estabelecer os primeiros contatos e discutir questões relacionadas aos horários e às datas dos próximos encontros, além de esclarecer os objetivos da pesquisa.

Os próximos encontros dos meses de maio e junho de 2011 foram dedicados à exploração e à conscientização da relação entre música e dança, a partir de princípios e propostas contidas no material didático "*Estruturas Sonoras I"* e de explorações de unidades rítmicas e melódicas de músicas diversas. Estes encontros aconteceram semanalmente, com duas horas de duração cada. Ressalto que nos encontros com o grupo, além da realização de propostas didáticas e de laboratórios de criação,

[8] Ver capítulo 3 deste trabalho, páginas 37 a 74.
[9] Ver capítulo 5 deste trabalho, páginas 93 a 120.
[10] Ver capítulo 6 deste trabalho, páginas 121 a 144.

foram realizadas também leituras de textos de Rolf Gelewski e discussões sobre os temas abordados na pesquisa.

No segundo semestre de 2011, os encontros semanais com o grupo passaram a ter três horas de duração. Em agosto e setembro, o grupo realizou propostas de improvisação estruturada baseadas no material didático *"Estudo básico de formas"*. Estas propostas abordaram a exploração das formas, a partir de três pares de opostos (curvo-reto, simétrico-assimétrico, contraído-dilatado). O grupo também explorou o trabalho com espelhos (em dupla e em grupo) e com blocos (simétricos e assimétricos), em improvisações estruturadas.

Em setembro e outubro, os encontros foram dedicados à exploração e à conscientização do uso do espaço na dança, a partir dos princípios e propostas contidas no material didático *"Estudo do espaço"*. Os artistas voluntários realizaram propostas de improvisação estruturada para exploração das dimensões do espaço (metades, zonas e regiões) e dos caminhos no espaço (curvos e retos, isolados e interligados).

No final de outubro, foram realizados laboratórios de criação, a partir do estudo da forma de um objeto de livre escolha dos artistas voluntários. Foram exploradas posições estáticas, improvisações livres e deslocamentos espaciais, individuais e em grupo. A partir destes estudos, foi elaborada uma pequena cena, composta por improvisações estruturadas e utilizando princípios do material "*Estruturas Sonoras"*. Este estudo foi apresentado no evento UNIDANÇA (Mostra do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP), no dia 30 de novembro de 2011.

No primeiro semestre de 2012, foi iniciada a fase final da pesquisa que incluiu a realização de novos laboratórios de criação; discussão temática e organização das cenas surgidas nos laboratórios de improvisação e de criação; concepção e elaboração dos elementos cênicos do experimento cênico (cenário, figurino, iluminação, sonoplastia); e realização de ensaios[11].

Nesta fase, os encontros com o grupo aconteceram duas vezes por semana, sendo um encontro com duas horas de duração e outro com três horas. Foram desenvolvidas cenas individuais, a partir da escolha de espaços e trajetos, relações com outras pessoas ou objetos no percurso, sensações que estes espaços despertam e definição do objetivo do percurso. Estas cenas foram agrupadas em duos e trios, a partir de afinidades de tipos de movimentação e de percursos espaciais e foram apresentadas

[11] As atividades de produção, divulgação e apresentações do experimento cênico VIRASER foram realizadas nos meses de agosto e setembro de 2012.

ao público nos dias 20 e 21 de junho de 2012, no evento UNIDANÇA, juntamente com a cena elaborada em 2011.

Com o desenvolvimento desta pesquisa, obtive um aprofundamento sobre o trabalho didático-artístico de Rolf Gelewski e da minha própria prática docente (com a elaboração e condução dos laboratórios de improvisação estruturada e de criação) e artística (com a direção do experimento cênico VIRASER).

Através dos recursos da reserva técnica da FAPESP foi possível a participação em cinco eventos científicos com publicação de artigos[12] e resumos estendidos, além de comunicações orais que colaboraram com o meu trabalho de resgate e divulgação da pesquisa de Gelewski. Entre os anos de 2010 e 2012, tive a oportunidade de participar das atividades do VI Congresso e da VI Reunião Científica da ABRACE[13] (São Paulo-SP, 2010 e Porto Alegre-RS, 2011); do Seminário de Dança 5 e 6 (Joinville-SC, 2011 e 2012) e do II Congresso da ANDA[14] (São Paulo-SP, 2012).

Em 2011 a pesquisa obteve também um apoio financeiro de Auxílio-Pesquisa do FAEPEX da UNICAMP para que fossem realizadas viagens à cidade de Belo Horizonte para visitas à Casa Sri Aurobindo, participação de atividades práticas ministradas por ex-alunos de Gelewski (como Paulo Pereira, Ricardo e Ana Elisa Oliveira, Lenora Cunha, Rosa Koshina, Aryamani e Elisabeth Zimmermanna), além de coleta de dados para a pesquisa.

Com este auxílio, foi possível a participação nas atividades dos *Encontros Casa*, promovidos pela Casa Sri Aurobindo em janeiro de 2011 e janeiro de 2012. Em ambos, tive a oportunidade de apresentar palestras sobre as pesquisas realizadas para os participantes do evento. Também pude participar da *3ª Vivência do Trabalho didático/criativo de Rolf Gelewski*, em Belo Horizonte-MG, promovida pela Casa Sri Aurobindo e Espaço Paulo Baeta, em setembro de 2011.

Nos próximos capítulos desta dissertação de mestrado será apresentada e discutida cada fase de desenvolvimento da pesquisa. O capítulo dois apresentará uma breve biografia de Rolf Gelewski, sua relação com a Dança Moderna Alemã e suas principais contribuições à dança no Brasil, além de uma reflexão sobre a Modernidade e Contemporaneidade na Dança no Brasil.

Os capítulos três e quatro se relacionam à primeira fase da pesquisa, apresentando uma síntese teórica dos conceitos abordados na pesquisa (relação entre dança, espaço e tempo e entre

[12] Ver referências destes artigos no item 8 – Bibliografia (pág. 149)
[13] ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas
[14] ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

criatividade, improvisação e processo de criação), além de descrições e reflexões referentes aos materiais didáticos de Gelewski utilizados na pesquisa. Os capítulos cinco e seis se relacionam a segunda e terceira fases da pesquisa, apresentando a descrição e reflexões sobre as propostas de improvisação estruturadas realizadas pelo grupo de artistas voluntários e o processo de criação e produção do experimento cênico VIRASER.

Por fim, ressalto que minha pesquisa sobre Rolf Gelewski e as relações entre improvisação e processo de criação em dança, iniciada em 2006 com a primeira pesquisa de iniciação científica e aprofundada na pesquisa de mestrado nos anos de 2010 a 2012, não está concluída. A conclusão do mestrado é apenas uma etapa desta longa e maravilhosa jornada! Há muito ainda para pesquisar, conhecer, resgatar, divulgar, aprofundar, experimentar, vivenciar, criar ...

Assim, em 2012 decidi elaborar uma Proposta de Pesquisa de Doutorado que foi aprovada no Processo Seletivo do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP. A pesquisa "*O processo de criação em dança e sua relação com elementos da Arte Visual e Musical: uma proposta de utilização de método de improvisação de Rolf Gelewski"* será desenvolvida a partir de dois métodos de improvisação contidos na publicação *Ver ouvir movimentar-se* (1973) de Gelewski e das possibilidades de relação entre a Dança e elementos da Linguagem Visual e Musical, para processo de criação em Dança.

O projeto, também com orientação da professora Drª Elisabeth Zimmermann e financiamento da FAPESP (outubro de 2012 a setembro de 2015), desenvolverá propostas de improvisação estruturada e livre com artistas voluntários do Instituto de Artes da UNICAMP, utilizando elementos da Linguagem Visual e Musical para estimular a criação em dança. Os métodos da publicação serão utilizados inicialmente para explorar a música como energia motora e estímulo ao movimento. Depois, serão expandidos para desenvolvimento de improvisações a partir de obras de Arte Visual, especificamente pinturas abstratas e figurativas de artistas modernos.

A pesquisa desenvolverá também um trabalho artístico-criativo com os artistas voluntários, a partir de improvisações e laboratórios de criação para a elaboração de um espetáculo cênico, resultante do processo criativo coletivo. Nesta fase, novas relações e inter-relações entre movimentos, imagens e sons serão estabelecidas a partir de criações do próprio grupo. Som/ Imagem/ Movimento que gera imagem, que gera movimento, que gera som, que gera cena, que gera espetáculo... E onde foi mesmo que toda esta criação começou?

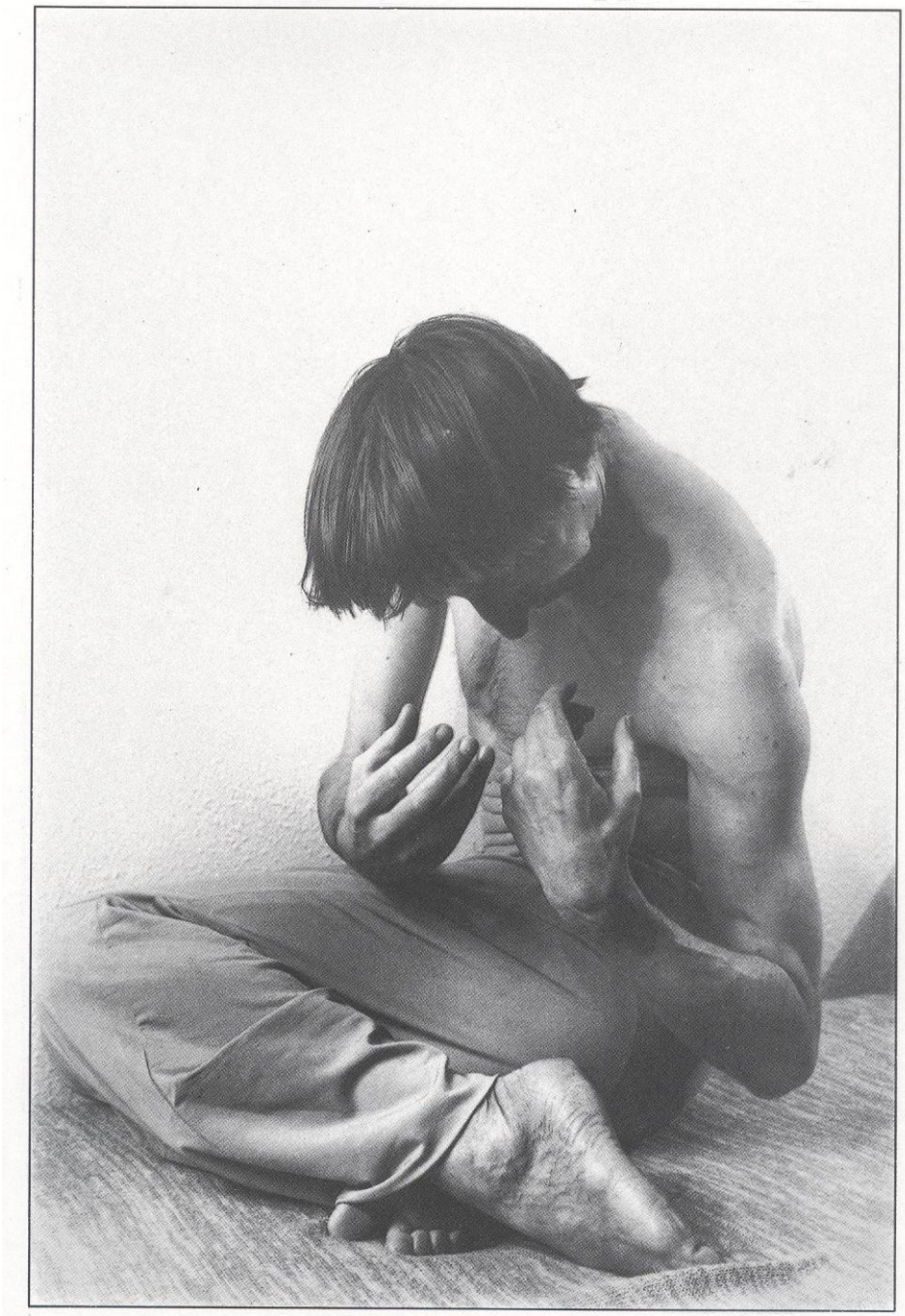

Foto 02: Rolf Gelewski, por Atílio Avancini (1990)

2 - ROLF GELEWSKI E A DANÇA MODERNA

Neste capítulo é apresentada a biografia de Rolf Gelewski, seu trabalho artístico-pedagógico e sua importância para a dança no Brasil. Em seguida, é apresentado um resumo sobre o surgimento da Dança Moderna, no século XX, e suas principais características e inovações, destacando os precursores da Dança Moderna Alemã que influenciaram a formação inicial de Gelewski. Discute-se também o contexto da modernidade e da contemporaneidade da dança no Brasil, entre os anos de 1960 e 1980, período da atuação artístico-pedagógica de Gelewski.

2.1 Rolf Gelewski: história e importância[15]

Rolf Werner Gelewski nasceu em Berlim, em 07 de abril de 1930, filho de Friedrich Wilhelm Gelewski e Lucie Johanna Gelewski. Na juventude, estudou música, pintura, dramaturgia e poesia, até encontrar a dança. Decidiu-se pela última como caminho de vida e de crescimento, estudando dança criativa com Gret Palucca, Mary Wigman e Marianne Volgelsang.

Aos 16 anos iniciou seus estudos em ballet clássico e aos 18 anos, em dança moderna. Entre 1953 e 1960 foi dançarino solista e professor do Teatro Metropolitano de Berlim, além de coreógrafo de suas próprias danças em recitais solísticos na Alemanha.

Em 1960 foi convidado pelo reitor Edgar Santos da Universidade da Bahia e pelo professor de música Hans-Joachim Koellreutter, para dirigir a Escola de Dança e ministras aulas de Dança Moderna. Gelewski aceitou a proposta pois ficou interessado ao saber que a Escola era a primeira de dança moderna fundada no Brasil. Chegou ao Brasil em 05 de agosto.

> Continuar no mesmo sentido que encontrei a Escola trabalhando: a divulgação da dança moderna na Bahia através do contato mais direto com jovens, aulas públicas, palestras e espetáculos. E realizar os planos encontrados como a futura promoção de Seminários Internacionais de Dança com professores especialmente convidados e a formação de um grupo permanente de dança moderna formado pelos alunos da Escola e elementos convidados. (GELEWSKI em entrevista ao jornal "Diário de Notícias", Salvador-BA, em 4 de novembro de 1960)

Gelewski assumiu a direção da Escola de Dança até 1965, quando então Dulce Aquino, dançarina e professora formada pela Escola, ocupou este cargo até 1971. Neste período, o currículo do Curso foi estruturado e adaptado ao sistema educacional do país com a introdução do vestibular. Este currículo posteriormente serviu de modelo para o Conselho Federal de Educação para criar um currículo mínimo para os cursos de dança de todo o país.

Gelewski foi professor na Escola de Dança de disciplinas como estudo do espaço, estudo da forma, rítmica métrica, improvisação, composição, coreografia e filosofia da dança no período de 1960 a 1975. Foi também chefe do Departamento de Educação e Integração Artística, por ele criado, de 1969 a 1971. Neste período, publicou vários métodos didáticos para o ensino da dança, como o *Estudo*

[15] Este texto foi elaborado a partir dos dados contidos na publicação *Movimento, irradiação e transformação: Buscando a dança do ser* (Salvador: Casa Sri Aurobindo, 1990) e de dados e documentos coletados na Escola de Dança da UFBA, em Salvador-BA e Casa Sri Aurobindo, em Belo Horizonte-MG, em visitas a estes locais nos anos de 2006 e 2007.

básico de formas (Salvador: Editora da UFBA, 1971) e também ensaios e contribuições teóricas, especialmente para a cadeira de "Filosofia da Dança" por ele criada.

Em 1960, Gelewski assumiu também o cargo de coreógrafo e diretor do Conjunto de Dança da Escola de Dança que em 1962 rebatizou com o título de Grupo Juventude Dança. Em março de 1965, o Grupo adquiriu o título de Grupo de Dança Contemporânea (GDC) que existe até hoje mas composto somente por alunos da Escola (antes professores e bailarinos contratados também participavam dos espetáculos).

Com este novo título, o Grupo foi oficializado e os integrantes passaram a receber bolsas-auxílio. No período de 1968 a 1970 outros coreógrafos realizaram trabalhos com o Grupo, como Shabelewsky e Roger George. Em 1970, Gelewski voltou a coreografar para o Grupo mas em julho de 1971 se desligou completamente, período em que Dulce Aquino, Carmem Paternostro, Marli Sarmento e Luiza Borja assumiram as coreografias..

Desde 1960 Gelewski realizou recitais solísticos no Brasil e no exterior, atuando também em 1970 e 1971 como professor convidado em algumas universidades norte-americanas. De 1967 a 1971, a convite do Instituto Goethe, de Munique, fez várias tournées pelas Filipinas e Índia, como dançarino solista e professor de dança criativa.

Deu-se em 1968, seu primeiro contato, através de um recital, com o Sri Aurobindo Ashram (comunidade espiritual) na Índia do Sul, efetuando-se a partir disso uma mudança decisiva e progressiva em sua vida. Encontrou-se com a dirigente da comunidade, a francesa Mira Alfassa, chamada A Mãe, que reforçou a sua atuação como dançarino e influenciou-o a deixar qualquer coreografia e unicamente a dançar espontaneamente.

Em 1971, passou a viver em comunidade com um grupo de jovens em Salvador-BA, onde em setembro fundou a Casa Sri Aurobindo, uma associação civil sem fins lucrativos, de caráter cultural, filosófico e de desenvolvimento espiritual. Assim, a partir de então, propôs-se cada vez mais decisivamente a um trabalho educacional, tendo como objetivo a busca e a vivência de uma consciência intensificada e interiorizada.

> A Casa era a concretização e a expressão de minha nova orientação espiritual naquele momento. Era uma comunidade vivencial, formada por um grupo de jovens, que tinha por objetivo traduzir a obra da Mãe, nossa líder espiritual. Nossa meta maior era uma vida em conjunto, que não seria uma cópia do orientalismo, mas sim, uma adaptação à nossa realidade. Para nós, o fator fundamental da vida humana é a consciência. Uma mudança de

> consciência significa uma mudança de vida. Nosso objetivo é viver mais integralmente, desenvolvendo, plenamente, todas as nossas potencialidades interiores. Queremos atingir uma grande sinceridade e simplicidade. (GELEWSKI em depoimento à Márcia Vidal no jornal "Diário do Nordeste", Fortaleza-CE, de 30 de maio de 1982)

Gelewski escreveu e publicou pela Casa, desde 1973, trabalhos que enfocam a educação, a conscientização e o desenvolvimento do corpo, a prática da interiorização e concentração, o estudo do ritmo, estórias e jogos criativos para crianças e adultos[16]. Publicou também a revista mensal "Ananda" e as primeiras traduções das obras de Sri Aurobindo e dA Mãe em língua portuguesa, entre outras obras.

Encarregou-se do programa de expansão da Casa com recitais solísticos de dança, cursos intensivos de movimentação espontâneo-criativa, de orientação educacional, vídeos, áudio-visuais, palestras e seminários sobre vários temas. Em 1986, Gelewski começou a compor músicas "vivências-som" em órgão-eletrônico, passando a utilizá-las em exercícios de concentração e interiorização com música, audições contemplativas a partir de imagens, aulas de movimentação do corpo e também em suas danças.

Rolf Geleweski não poupou esforços para tornar realizável uma nova educação e, para tanto, transformou todos os campos da arte (música, dança, pintura, fotografia, mensagem escrita, falada e visual) em fontes de crescimento. Realizou um amplo trabalho de divulgação e formação, onde buscou ajudar outros a crescerem e se conscientizarem do sentido, da riqueza e do futuro da vida.

A Casa Sri Aurobindo tem por finalidade promover o livre desenvolvimento da consciência, através do estudo da concepção filosófica e formulação prática denominada Yoga Integral. Este objetivo é buscado principalmente através da realização de um trabalho de auto-conhecimento e formação cultural baseado em tais ensinamentos, utilizando sobretudo o instrumental didático-pedagógico desenvolvido por Gelewski.

A Casa deixou de existir como comunidade em 1980, tornando-se uma "comunidade livre", constituída por um número de colaboradores reunidos em vários núcleos pelo Brasil, como Belo Horizonte-MG, Salvador-BA, São Paulo-SP e São José do Rio Preto-SP. Em 1992, sua sede foi transferida para o núcleo de Belo Horizonte-MG, onde permanece até hoje. Sua atividade principal é a promoção de eventos semestrais de âmbito nacional, os Encontros CASA, em janeiro, e a Semana Sri

[16] Ver Tabela 05, na página 155 com descrição de algumas obras publicadas por Gelewski que são até hoje vendidas pela Casa Sri Aurobindo (exceto as obras esgotadas).

Aurobindo, em julho. Realiza também trabalhos regulares em sua Sede, como cursos e vivências, e seu principal veículo de divulgação é a Revista Ananda, publicada trimestralmente.

A grande importância de Gelewski para a dança no Brasil não se resume somente à sua atividade pedagógica, ministrando aulas, cursos e palestras pelo Brasil e no exterior e estruturando o Curso de Dança da Escola de Dança da UFBA, onde inúmeros profissionais da dança foram formados com seus ensinamentos, ou à sua atividade intelectual, escrevendo e publicando diversos textos e livros relacionados à Dança e à Educação.

Ele também teve sua presença marcada como intérprete-criador, realizando diversos espetáculos solísticos pelo Brasil e no exterior, como EUA, Índia, Filipinas e Alemanha; e como diretor artístico e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea da Escola de Dança da UFBA, elaborando diversos espetáculos de dança moderna que foram apresentados em várias cidades do Brasil, como Salvador-BA, Ilhéus-BA, Curitiba-PR, Belo Horizonte-MG, Ouro Preto-MG, São Paulo-SP, Rio de Janeiro-RJ, Porto Alegre-RS, entre outras.

Gelewski foi responsável por aumentar o número de produções artísticas do GDC e fortalecer o nome da Escola de Dança da UFBA. Conseguiu, nos anos 60, época em que pouco se falava em dança moderna no Brasil, atingir seu grande objetivo de divulgar a dança moderna pelo país, e forneceu experiência artístico-interpretativa para diversos artistas que trabalharam com ele. Em vinte e oito anos de atuação artística no Brasil, conseguiu levar ao público brasileiro espetáculos de grande potencial artístico.[17]

Segue abaixo algumas informações sobre as influências de Gelewski, a Dança Moderna Alemã, e uma reflexão sobre o contexto da modernidade e contemporaneidade na dança no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1980, período de atuação artístico-pedagógica de Gelewski.

2.2 Influências: a Dança Moderna

No final do século XIX, o mundo se sujeitava à supremacia econômica capitalista de algumas potências europeias. Foi o período do Imperialismo e do Neocolonialismo, quando o

[17] Ver Tabela 06 na página 157 com o resumo da atuação artística de Gelewski, os títulos de algumas de suas obras (solos e espetáculos de grupo) e locais de apresentação, entre os anos de 1960 e 1987.

capitalismo industrial transformou-se em capitalismo financeiro. Segundo Bisse (2008, p. 41), "o século XX é marcado por uma revolução na forma de conceber o corpo. O movimento humano e o corpo que o realiza passam a ser entendidos como os principais modificadores instrumentais para uma nova possibilidade de vida e de arte, diferentemente do passado".

> A revolução cultural do século XX iniciou-se antes que o mundo, cuja crise era expressada pelas vanguardas, desabasse. O que poderia ser identificado por modernismo já estava em cena antes da I Grande Mundial: cubismo; expressionismo abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura, o abandono da tonalidade na música, o rompimento com a tradição na literatura. Essa revolução foi marcada por uma grande diversidade de vanguardas, e não por uma cultura unificada. Muitos dançarinos apesar de ´inovadores´, não eram rebeldes e continuavam a manter a tradição do ballet, do clássico ao abstrato. Outros foram verdadeiros reformadores negando a tradição clássica e assumindo uma nova postura na relação do homem e a dança. (BISSE, 1999, p.15)

Assim, a Modernidade na dança se apresenta sobre dois aspectos: uma ruptura com a tradição da dança clássica, com o surgimento de novos movimentos, usos do espaço e técnicas (a Dança Moderna) e uma "recriação" da dança clássica, incorporando novas utilizações do corpo e do espaço (o Ballet Moderno). A primeira tendência teve seus maiores representantes nos EUA e Alemanha, já o ballet moderno teve início na Rússia com os Ballets Russos de Diaghilev e sua influência teve grandes representantes nos EUA (Fokine e Balanchine nos American Ballet Theatre e New York City Ballet) e na França (Serge Lifar e Maurice Bèjart).

> A dança moderna surgiu, na verdade, como realização dos ideais do movimento romântico. Indispôs-se de modo positivo contra a artificialidade do ballet clássico, estabelecendo como seu objetivo principal a expressão de um impulso interior, mas também reconheceu a necessidade de formas vitais desta expressão, e apreendendo o valor estético da forma, em si e por si mesma, como seu complemento. Ao levar adiante este propósito, desvencilhou-se de tudo quanto existia até então e recomeçou do início. (MARTIN, 2007, p.232).

A Dança Moderna surge no final do século XIX e início do século XX, e, num primeiro momento, buscou a antítese ao já estabelecido – o ballet clássico, e contra seus códigos de movimentação tradicional propôs para a dança um movimento mais natural do corpo humano. Os representantes da primeira geração da dança moderna nos EUA foram Isadora Duncan (1878-1927), Loie Fuller (1862-1928), Ruth Saint Denis (1878-1968) e Ted Shawn (1891-1972). Já na Alemanha, o

grande precursor da Dança Moderna foi Rudolf Von Laban (1879-1958). Ambos os países não possuíam uma tradição muito forte de ballet clássico.

De acordo com Navas (2005, p.12), enquanto a primeira geração da Dança Moderna (1900-1920) se preocupou com a invenção, a originalidade e a reforma estética da dança, a segunda geração (1920-1940) é caracterizada pela definição de técnicas e ênfase na formação. Nos EUA, a segunda geração se estabeleceu com alunos da Denishawn School, que criaram suas próprias escolas e técnicas específicas de dança: Doris Humphrey (1895-1958) e Charles Weidman (1901-1975), e Martha Graham (1894-1991). Na Alemanha, os alunos de Laban representam a segunda geração da dança moderna: Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979).

A terceira geração da Dança Moderna (1940-1960) nos EUA é representada pelos descendentes de Humphrey-Widman: José Limon e seu aluno Louis Falco; os descendentes de Martha Graham: Erick Hawkins, Merce Cunningham, Paul Taylor e sua aluna Twyla Tharp. Já a tradição da dança moderna alemã é continuada pelos alunos de Mary Wigman e Kurt Jooss: Alwin Nikolais, Murray Louis, Susan Buirge, Carolyh Carlson, Hanya Holm e Pina Bausch.

De acordo com Navas (1987, p.45), além da liberdade de movimentos, dos temas ligados a estados emocionais e de uma aversão à imitação, a Dança Moderna terá como grande característica a supervalorização da expressão individual. Os dançarinos refletem o íntimo conflituoso do homem e os conteúdos de suas histórias cotidianas. Surgem novas posturas, movimentos e formas de uso do espaço.

O homem passa a ser o centro do universo da dança e para seu próprio corpo se voltam os dançarinos: contrações, torções, espirais, quedas, movimentos iniciados do centro do corpo. Os pés se apresentam quase sempre descalços e há uma maior utilização do nível baixo e médio (relação com a terra e primitividade ritualística).

Com o surgimento de novas técnicas acadêmicas de dança (técnica Graham, técnica Humphrey, técnica José Limón, técnica Cunningham), a partir da segunda geração, a tradição da Dança Moderna pode ser visualizada como um grande "guarda-chuva", em oposição à verticalidade da tradição da Dança Clássica, onde os ensinamentos de um mestre são passados para o discípulo que depois irá substituí-lo. Nesta nova tradição da dança, os discípulos de uma determinada escola ou técnica de dança vão se agrupando em torno dos ensinamentos dos mestres e abrem suas próprias escolas e/ou companhias de dança.

A Dança Moderna provocou uma grande ruptura com a Dança Clássica, não somente com sua estética, mas também com a técnica e temáticas abordadas nas obras coreográficas. Porém a estrutura do espetáculo e algumas características foram mantidas: entradas e saídas pelas laterais do palco; a referência dos dançarinos sendo a plateia que está à sua frente (palco italiano); relação hierárquica entre os dançarinos (solistas e corpo de baile); sincronicidade nos movimentos; música comandando os ritmos dos movimentos; gêneros bem definidos por personagens, figurinos e movimentação diferenciada.

Na juventude, Rolf Gelewski estudou Dança Moderna e Dança criativa com professoras alemãs como Mary Wigman, Gret Palucca e Mariane Vogelsang. Em seus textos ou em suas aulas de dança, não fazia muitas referências a esta tradição porém é possível perceber que seu trabalho artístico-pedagógico foi bastante influenciado por princípios e pela estética da Dança Moderna Alemã.

Segundo Bisse (1999, p.18), o movimento expressionista alemão está relacionado ao abandono das ideias tradicionais de naturalismo (a representação dos objetos tais como são observados) em favor de distorções e exageros de formas que expressam a emoção do artista. Esse movimento foi dominante nas manifestações artísticas na Alemanha entre os anos de 1905 e 1930 e na dança o seu maior representante foi Rudolf Von Laban.

> O movimento expressionista [...] vinha em oposição ao Impressionismo e esteticamente privilegiava a emoção, a intuição, o inconsciente, como criadores da obra artística, exprimindo uma nova visão de mundo e um novo humanismo. A beleza agora era categoria de pouca ou nenhuma importância. A força expressiva valia muito mais. (BISSE, 1999, p.18)

Rudolf Von Laban, dançarino húngaro nascido em 1879, desenvolveu grande parte de seu trabalho na Alemanha, em cidades como Munique, Berlim e Hamburgo, além de Zurique, na Suíça e em Londres, na Inglaterra. Apesar de ter frequentado aulas de ballet clássico, Laban foi mais influenciado por princípios do movimento expressivo de Delsarte.

> Como uma reação às técnicas de dança na época, Laban começou a explorar a dança como uma forma de arte. Ele começou a dar aulas de dança livre, que nascia do ritmo interno do movimento corporal, e independente da música ou de um relato de alguma história, mas principalmente a expressão de elementos dinâmicos e espaciais contidos no movimento. (PARTSCH-BERGSOHN, *apud* SCHAFFNER, 2012, p.10)

Interessado pela relação entre o movimento humano e o espaço, passou a se dedicar à arte do movimento, criando em 1915 o Instituto Coreográfico de Zurique, que teve ramificações na Itália,

na França e na Europa Central. Em Londres, em 1941, fugindo do regime de Hitler, funda um centro de Dança Educativa Moderna.

Além de seu trabalho criativo e de notação da dança, Laban se dedicou à realização de propostas de dança coral, onde um grande número de pessoas move-se de forma colaborativa a partir de "partituras" de movimentos. Bourcier (1987, p.295), afirma que para Laban, "a dança é o meio de dizer o indizível. É transcendência do homem."

O suporte de Laban para a renovação da dança foi incomensurável, suas teorias estimularam à inventividade de novos coreógrafos em todo o mundo. Escolas, como a Dance Notation Bureau (Nova Iorque, 1940) e o Laban Center em Londres (1948), contribuíram para a disseminação de uma nova dança e para o desenvolvimento da investigação coreográfica e da análise da dança. Alguns de seus alunos e assistentes, como Kurt Jooss, Mary Wigman e Irmgard Bartenieff desenvolveram suas ideias e criaram suas próprias escolas e tradições.

Guimarães (1998, p.83) afirma que "embora tenha estudado durante dois anos com Jaques Dalcroze, chegando a se formar professora de Eurritmia, Wigman sentia-se insatisfeita com este método, visto que este não permitia que a dança fosse tida como uma parte independente da música." Assim em 1913 passou a frequentar a escola de Laban, na Suíça, e em pouco tempo se tornou sua assistente. Iniciou sua tournée como solista de suas próprias composições após o término da II Guerra Mundial. Em 1919, funda sua escola em Dresden, na Alemanha.

> O destino trágico do homem e da humanidade é o tema das grandes composições de Wigman. Não busca no assunto o brilho e a leveza, mas ao contrário, a concentração, o poder da expressão. [...] Ela, de certa forma, se escora contra as forças que se opõem à vida para se tornar responsável pela evolução da humanidade, que leva do caos primitivo à vida espiritual. Para ela, a arte é a "manifestação extática da existência". (BOURCIER, 1987, p.299)

Sua visão trágica de uma existência efêmera é mostrada por um expressionismo violento. As características principais de suas obras são o estreito contato com o solo, a atenção para os gestos das mãos e braços e os movimentos do tronco. Nos anos de 1930, realiza tournées nos EUA e funda uma escola em Nova York, que será dirigida por sua aluna Hanya Holm.

Em 1940 sua escola de Dresden é fechada pelos nazistas que a qualificam como "centro de arte degenerada". Volta a abrir sua escola em Berlim, no final da guerra, no setor ocidental, retomando

suas atividades como coreógrafa. Provavelmente é nesta escola e neste período que Gelewski torna-se seu aluno, tendo em vista que iniciou seus estudos em dança moderna aos 18 anos, em 1948.

Quando estruturou o Curso de Dança Moderna da Escola de Dança da UFBA em disciplinas como técnica de dança, improvisação, rítmica, composição solística, coreografia de grupo, estudo do espaço, estudo da forma, entre outras, Gelewski foi influenciado pela estrutura das escolas de dança moderna que frequentou na Alemanha.

Além disso, pode-se perceber que seu interesse pelo estudo do espaço e do tempo na dança tem relação com os trabalhos de Laban e Wigman, apesar de ter criado seus próprios métodos didáticos e sua própria metodologia. As temáticas dos seus trabalhos coreográficos nos anos de 1960[18] também têm bastante ligação com a estética expressionista alemã.

2.3 Contexto: a Modernidade e Contemporaneidade na Dança no Brasil

A dança cênica profissional no Brasil é uma manifestação consideravelmente recente. No século XIX era realizada por artistas estrangeiros e foi somente no século XX que se formaram as primeiras escolas de dança no Brasil, que eram de tradição clássica. A primeira escola de dança no Brasil é datada de 1927, a Escola de Danças Clássicas Maria Olenewa, no Rio de Janeiro-RJ.

Segundo Sucena (1989, p.) no início do século XX, o cenário da dança no Brasil começou a mudar com a inauguração do Teatro Municipal do Rio (1909) e de São Paulo (1911) e com o surgimento dos primeiros cursos particulares de dança de salão e dança teatral. Estes teatros municipais receberam artistas ilustres em suas temporadas líricas, como Loie Fuller (1904), Balles Russes de Diaghilev e Bailados Russos (1913), Isadora Duncan (1916), Anna Pavlova (1918), Maud Allan (1920), Leonide Massine (1921), Pierre Michailowsky e Vera Grabinska (1922), Maria Olenewa (1923), Cia de Bailados Russos (1924), entre outros.

Alguns artistas integrantes destas companhias convidadas acabaram fixando residência no Brasil e deram início ao ensino da dança cênica no Brasil, que até o final de 1930 e início dos anos 1940 foi quase exclusivamente de danças clássicas. Enquanto surgiam as primeiras manifestações de

[18] Ver Tabela 06, no item 9.2 Resumo da atuação artística de Rolf Gelewski, na página 157.

Ballet Moderno na Rússia, no início do século XX, e na Europa e nos EUA, apareciam as inovações da Dança Moderna, o Brasil estava iniciando sua história na dança cênica profissional, especificamente com o Ballet Clássico.

A crise instaurada na Europa com a II Guerra Mundial foi a grande responsável pela vinda de muitos artistas da dança para o país, principalmente dançarinos e professores de dança clássica. Muitos jovens artistas brasileiros também vão estudar dança na Europa e nos EUA nesta época. Devido à forte tradição da dança clássica no Brasil, que foi aqui estabelecida tardiamente nos anos 1920, a Dança Moderna sobreviveu apenas como preparação corporal de bailarinos clássicos (que atuavam em obras de ballets modernos), expressão corporal para atores ou como ginástica para mulheres.

A modernidade na dança do Brasil é assim representada por alguns poucos professores de dança moderna que aqui atuaram em meados dos anos 1930 e 1940, com ênfase maior a partir dos anos 1950, especialmente na cidade de São Paulo e pelos Grupos e Companhias de Ballet Modernos, surgidos no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. As iniciativas privadas destes poucos professores estrangeiros não tiveram força e expressividade para constituir no país uma tradição da dança moderna. A maioria destes professores se preocupou mais com a educação e a formação de seus alunos do que com a criação de grupos de dança e apresentações artísticas.

Segundo Soares (1996, p.), a primeira professora de Dança Moderna no Brasil foi Frieda (Chinnita) Ullman (1904-1977), brasileira que estudou com Mary Wigman na Alemanha e em 1934, juntamente com Kitty Bodenheim inaugurou uma escola de danças em São Paulo, afrontando a arcaica mentalidade existente na época. Contrariamente ao Rio de Janeiro, onde a Escola de Bailados (com forte tradição no ballet clássico) fundada em 1931 era pública, sua escola era particular, voltada para uma clientela específica, as meninas da elite de São Paulo.

Na escola, Bodenheim era responsável pelas aulas de ballet, apesar de também ter tido formação em dança moderna com Mary Wigman e Gret Palucca, enquanto Ullman dava aulas de dança moderna. Levando-se em consideração que a dança moderna era vista como um complemento ornamental da ginástica rítmica, o ballet encontrou um campo mais favorável, apesar da visita de Isadora Duncan a São Paulo em 1917. O público em geral continuava a ser muito conservador e o ballet encarado como excelente atividade física para meninas, como saudável corretivo.

O espaço para o trabalho com a dança moderna era então muito restrito. Provavelmente a sua clientela era composta por mulheres em busca de ginástica. Ela fazia as alunas do clássico

assistirem às aulas de moderno e vice-versa numa tentativa de impedir a criação de um conceito de absolutismo em qualquer técnica. Ullman também ministrou aulas de expressão corporal na Escola de Arte Dramática (EAD) da USP, a partir de 1948.

Outras duas personalidades tiveram destaque no ensino de Dança Moderna em São Paulo, entre as décadas de 1940 e 1960: Maria Duschenes (1922-) e Renée Gumiel (1913-2006). Segundo Navas e Dias (1992, p. 54), Duschenes estudou dança clássica com Aurélio Milloss e Dança Moderna com Laban e Kurt Jooss na Inglaterra e chegou ao Brasil em 1940, sendo a introdutora da dança moderna educativa no país.

Em 1978, Duschenes iniciou informalmente um projeto de dança nas Bibliotecas Infanto-Juvenis de São Paulo. No mesmo ano, seu grupo de danças se apresentou na Bienal Latino-Americana de São Paulo. Entre 1984 e 1994, o "Projeto Dança/Arte do Movimento em Bibliotecas Infanto Juvenis" assumiu um caráter oficial junto à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Entre seus alunos estão Analívia Cordeiro, Cybele Cavalcante, J.C. Violla, Joana Lopes, Juliana Carneiro da Cunha, Lenira Rengel, Lia Robatto, Maria Mommensohn, Mônica Serra e Yolanda Amadei.

Renée Gumiel, dançarina francesa que estudou com Kurt Jooss e Laban, veio para o Brasil em 1957, se fixando em São Paulo. Abriu uma escola de danças (que funcionou até 1988) e criou um grupo de danças (com apresentações de espetáculos de dança até 1991). Entre seus alunos estão Eduardo Sucena, Márika Gidali, Ruth Rachou, Penha de Souza e Iracity Cardoso.

Vale aqui destacar também a atuação de Yanka Rudzka (1919-?), dançarina polonesa que estudou com Kreutzberg (aluno de Mary Wigman) na Alemanha e com Kurt Jooss (aluno de Laban) na Inglaterra. Segundo Guimarães (1998, p. 144), Rudzka se fixou em São Paulo em 1952 “para organizar a implementação da Escola e do Primeiro Conjunto de Dança Moderna da Pró-Arte e do Museu de Arte”.

Em 1956 estreou coreografias no Recital de Dança Moderna Expressiva, em São Paulo e se transferiu para Salvador-BA para dar aulas de dança e de expressão corporal, respectivamente na Escola de Dança e na Escola de Teatro da UFBA. Promoveu espetáculos de dança em Salvador, entre os anos de 1957 e 1958, e em 1959 promoveu o I Seminário de Dança Moderna e Dança para o teatro no Museu de Arte Moderna. Rudzka ministrou aulas de expressão corporal na Escola de Artes Dramáticas (EAD) da USP e cursos em diversas cidades do país até se mudar para a Áustria.

Apesar do trabalho destas pioneiras da Dança Moderna no Brasil, com atuação quase que restrita à cidade de São Paulo, o Ballet Moderno, surgido em meados dos anos 1950, é o maior representante da modernidade na dança no Brasil. O Ballet do IV Centenário (1953-1955) e a segunda fase do Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, a partir de 1974, forneceram experiências para diversos artistas brasileiros que constituíram inúmeros grupos de ballet moderno e contemporâneo.

Segundo Sucena (1989, p.381), a cidade de São Paulo se preparou com muita antecedência para comemorar os seus quatrocentos anos em 1954. Uma comissão foi criada para a organização das festividades que incluíam a apresentação de um conjunto coreográfico que recebeu o título de Ballet do IV Centenário, o primeiro grupo de Ballet Moderno brasileiro. Foi contratado como diretor artístico e coreógrafo Aurel Milloss (1906-1988), o renovador da dança na Itália. Os principais bailarinos do grupo eram, em sua maioria, alunos oriundos da Escola de Chinita Ullman.

Milloss trouxe elementos da dança expressionista alemã para seus trabalhos coreográficos, o que influenciou o trabalho posterior dos artistas que com ele trabalharam, como por exemplo, Neyde Rossi, Marika Gidali, Ruth Rachou, Ismael Guiser, Eduardo Sucena, entre outros.

> Milloss iniciara seus estudos em Belgrado, e mais tarde estudaria balé clássico com Victor Gsovsky e técnicas modernas com Mary Wigman e Rudolf Von Laban, formando assim uma forte base em ambas as correntes, o que viria se refletir muito em seus balés, que iriam do puro classicismo de *No vale da inocência* ou *Loteria vienense* ao expressionismo de *Sonata de angústia*. Aqui no Brasil se interessaria por ritmos brasileiros, e dos 16 balés montados para o IV Centenário quatro tinham temas e música brasileiros. (FARO, 1988, p.72)

Após o encerramento das atividades do Ballet do IV Centenário, várias tentativas de se formar um grupo de ballet moderno em São Paulo se realizaram, mas não obtiveram muito sucesso: Ballet do Museu de Arte Moderna (1955), Ballet Paulistano (1956), Teatro Cultura Artística (1957), Ballet Amigos da Dança (1958), Ballet Experimental (1962), Ballet do Teatro Brasileiro de Comédia (1963), Ballet Ismael Guiser e Ballet de Câmara (1966), Ballet de São Paulo (1968) e Sociedade Ballet SP (1969).

Nos anos de 1970, inicia-se o processo de formação de companhias de ballet moderno e ballet contemporâneo que até hoje estão representando a dança no país. Em São Paulo, surge o Ballet Stagium em 1971, com direção de Décio Otero e Márika Gidali, e a Cia. Cisne Negro em 1979, com direção de Hulda Bittencourt. Em Minas Gerais, surge a Cia de Dança do Palácio das Artes, em 1971 e o Grupo Corpo em 1975, com direção de Paulo Pederneiras. Por fim, vale ressaltar que em 1974, o

Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo sofreu uma reforma administrativa: Antonio Carlos Cardoso assumiu a direção do grupo, juntamente com Marilena Ansaldi, Iracity Cardoso como bailarina e assistente e Victor Navarro como coreógrafo.

O Corpo de Baile havia sido criado em 1968 como uma companhia de danças clássicas mas com a reforma o repertório passou a ser de ballets modernos e contemporâneos e foi implementada a obrigatoriedade da Dança Moderna, além das tradicionais aulas de dança clássica. Malhas de lycra entraram nos figurinos no lugar dos "tutus", enquanto os pés também pisaram o palco muitas vezes descalços ou com sapatos. Nas coreografias apareceram novos movimentos corporais e até a utilização da voz passou a ser solicitada aos bailarinos.

É interessante observar que no contexto da chegada de Gelewski ao Brasil, na década de 1960, a tradição da Dança Cênica estava muito mais vinculada ao Ballet Clássico do que à Dança Moderna. Era de se esperar que no Brasil não se estabelecesse uma tradição de dança moderna pois ela havia surgido no início do século XX em países que não tinham tradição de danças clássicas, como EUA e Alemanha.

Além disso, no Brasil não houve nenhuma política pública de valorização da dança moderna já que as primeiras Escolas Municipais de Dança (do Rio de Janeiro, criada em 1936 e de São Paulo, criada em 1940) e os primeiros Corpos de Baile dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo foram criados com base na dança clássica. Existiram aquelas tentativas de formação de Ballet Modernos já mencionadas (Ballet do IV Centenário em 1954 e os grupos independentes dos anos 1950 e 1960), porém eram grupos ou companhia de ballets modernos, não de dança moderna.

A única exceção foi a Escola de Dança da UFBA, que teve sua formação sob responsabilidade de dois representantes da Dança Expressionista Alemã, Yanka Rudska e Rolf Gelewski. Porém neste caso, a ênfase estava muito mais na educação e formação dos artistas do que na formação de grupos de dança e de apresentações artísticas. As outras tentativas de formação de grupos de dança moderna no Brasil foram de iniciativas privadas de artistas como Ullmann, Gumiel e Duschenes que também desenvolveram um trabalho muito mais ligado à educação.

Rolf Gelewski, como diretor do Grupo de Dança Contemporânea[19] da UFBA, realizou diversos espetáculos de dança moderna pelo país, nos anos de 1960 e início de 1970, porém seu grupo era considerado amador por ser formado por estudantes de dança e não teve muita repercussão na mídia brasileira. Além disso, desligou-se da Escola de Dança da UFBA precocemente em 1975 e não constitui depois disso um grupo ou uma companhia de dança moderna, realizando somente recitais solísticos pelo Brasil e exterior.

Por fim, ressalto que enquanto nos EUA a dança contemporânea se afirmava nos anos 1970, a dança no Brasil atingia o ápice da sua modernidade: inúmeros grupos de ballet moderno profissionais são criados nesta época e realizam tournées pelo país. Estes grupos irão ganhar maior reconhecimento e destaque pelo público nacional e internacional no final dos anos 1980, época em que a dança do Brasil sofrerá influências da dança contemporânea dos EUA.

A mundialização (alteração nos espaços) atinge seu auge com a globalização (alteração na percepção do tempo) nas décadas finais do século XX. As empresas, além de serem multinacionais possuem características globais ou mundiais. Além disso, com o surgimento da Internet e do mundo virtual, surgem alterações na percepção do tempo devido ao alto grau de velocidade na transmissão de informações.

Esta globalização traz consequências para a dança cênica ocidental: companhias de dança absorvem a estrutura e o comportamento das indústrias multinacionais, os recursos tecnológicos alteram a percepção do espaço e do tempo nas obras (realidade virtual nos palcos, vídeo conferências, espetáculos de dança na Internet). As características da sociedade contemporânea e a questão da identidade se refletem nas temáticas das danças e na movimentação dos dançarinos.

A dança cênica ocidental também se mundializa, ampliando os locais de apresentações das companhias de dança e de atuação de profissionais da área de dança. Com as melhorias da tecnologia também ocorre um aumento da circulação da dança pelo mundo. Estas novas tecnologias provocam uma alteração na percepção dos espaços e da relação do público com a Arte: a arte entra nas casas (rádio, TV, LP, vídeos, CD, DVD).

[19] É interessante observar que o adjetivo "contemporânea", neste caso, se referia a uma dança que é feita no presente e não às modificações nas estéticas e técnicas surgidas na contemporaneidade da dança. Nesta época, a dança ensinada e realizada por Gelewski estava ainda ligada à Dança Moderna, foi somente no final dos anos de 1970 e início de 1980 que passou a incorporar mais fortemente elementos da contemporaneidade em suas danças.

Segundo Navas (1987, p.171), nos anos de 1960 surgia a contemporaneidade na dança norte-america. Sementes deste movimento podiam ser encontradas nos anos de 1950, sobretudo no trabalho de Merce Cunningham (1919-2009). Os bailarinos passam a preocupar-se com a dança e sua forma, com a dança enquanto linguagem autônoma e especializada, passível de existir sem música, cenários, figurinos, enredo ou emoção a ser contada.

É neste período que espetáculos passam a ser dançados ao ar livre, ocorrem performances em espaços públicos, movimentos e vestuários do cotidiano surgem na cena. A dança não mais se relaciona necessariamente com a música (às vezes a dança acontece até no silêncio); as hierarquias do espaço e dos gêneros são quebradas; e a relação com o público se transforma: em muitos espetáculos ele é convidado a participar das cenas.

No Brasil, apenas vinte anos separam o auge da modernidade na dança (anos 1970) da explosão da contemporaneidade no final dos anos 1980. O desenvolvimento da tecnologia, dos meios de comunicação e das novas mídias favoreceu a aceleração deste processo de transição, que aconteceu de forma tardia com relação a outros países, com o auge da dança contemporânea nos anos 1970. Do surgimento das escolas de dança clássica e corpo de bailes oficiais nos anos 1920 e 1930 até a consolidação dos ballets modernos (nos anos 1960 e 1970) foram quarenta anos. E depois mais vinte anos para o surgimento da dança contemporânea no Brasil (1990).

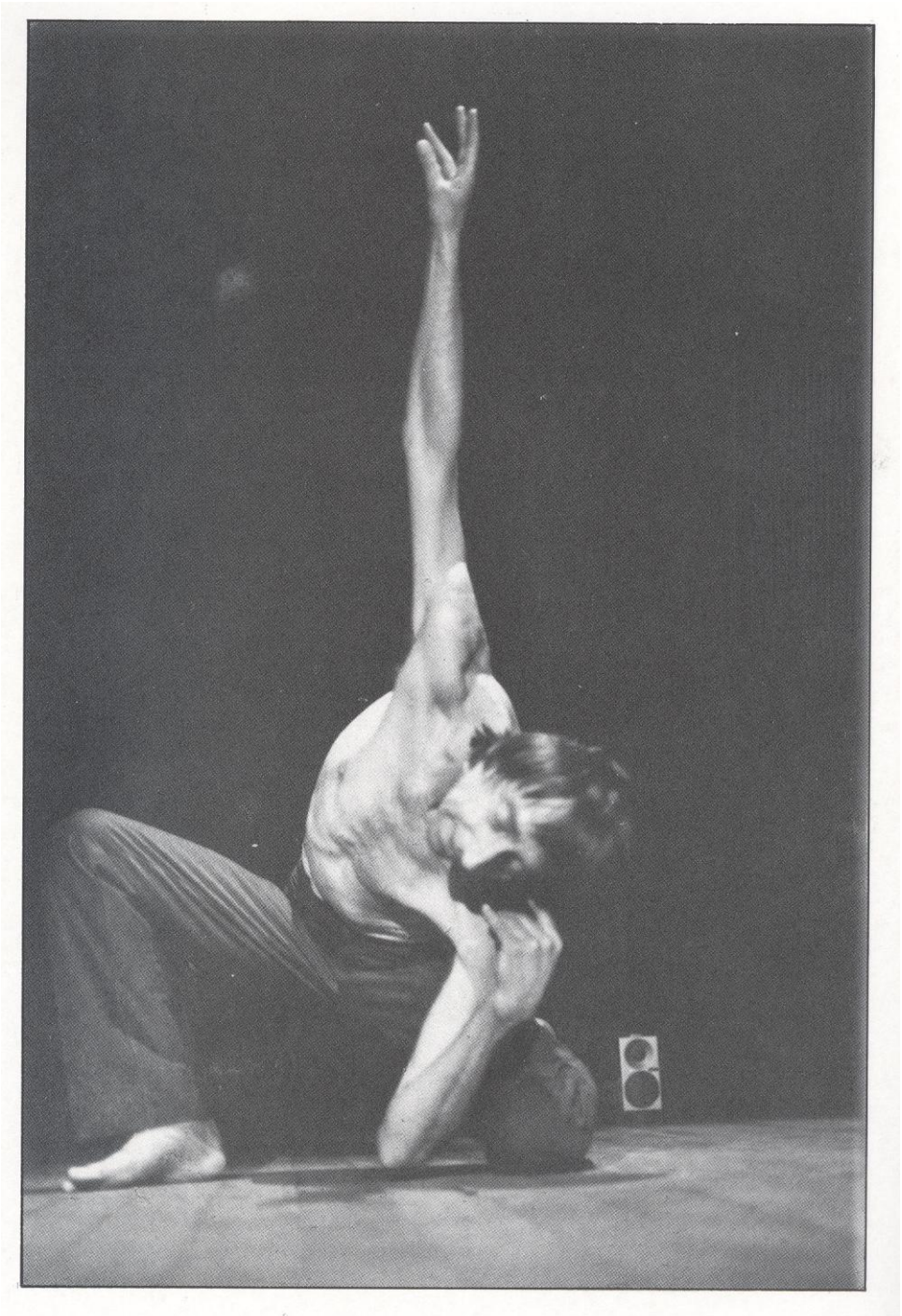

Foto 03: Rolf Gelewski, por Atílio Avancini (1990)

3 - ESPAÇO, TEMPO E FORMAS NA DANÇA

Inicialmente, neste capítulo, é apresentada uma reflexão sobre as relações entre espaço e tempo na Dança e sobre o material didático elaborado por Rolf Gelewski "*Estudo do Espaço*". Em seguida são abordadas questões sobre a relação entre música e dança e a influência exercida pelas músicas nas criações em dança. Há também uma descrição sobre os princípios contidos nos métodos didáticos "*Estruturas Sonoras*" e *"Estudo básico de formas"* de Gelewski, além da apresentação de alguns de seus pensamentos sobre a importância do "saber ouvir" e da concentração para o dançarino. Por fim, apresenta uma reflexão sobre o uso expressivo das formas, do espaço e do tempo na dança.

3.1 O Espaço e o Tempo na dança

A dança explora o tempo intencionalmente por meio da duração, velocidade, periodicidade, acentuação ou agrupamento de seus movimentos, criando frases rítmicas, pulsações, dinâmicas temporais carregadas de intenções expressivas. A dança organiza o espaço e o ocupa com funções expressivas, originadas das suas propostas formais e das relações de conteúdo dramático relativas ao tema abordado.

> O homem recria as relações espaço-temporais através da organização estética destes elementos, utilizando uma forma de expressão baseada em signos próprios. A dança é uma linguagem de natureza dupla: tanto ela possui características espaciais (organiza a inter-relação física, corporal dos dançarinos e o espaço cênico), como é temporal (organiza o ritmo) através dos movimentos, que passam a ter a função de signos gestuais coreográficos. (ROBATTO, 1994, p.94)

O Espaço e o Tempo são fatores intrínsecos da dança, fundamentais para a definição da estrutura de uma composição coreográfica. Segundo Cordeiro (1998, p.53) "tempo e espaço são abstratos. A nossa mente não contém 'espaço' e 'tempo', contém ideias e conceitos sobre tempo e espaço."

Robatto (1994, p.97) afirma que eles "funcionam, na Dança, de maneira inseparável e simultânea, sendo organizados, revelados, e particularmente enfatizados, pelos movimentos. Tanto podem ser elementos condicionantes como podem, inversamente, ser condicionados pelo movimento."

O espaço na dança pode ser percebido a partir de duas referências: o espaço individual do dançarino (interno e externo) e o espaço cênico, que extrapola os limites físicos do dançarino e alcança o ambiente onde está atuando. "O movimento é o aspecto visível do espaço. O espaço é a feição oculta do movimento." (LABAN *apud* CORDEIRO, HOMBURGER e CAVALCANTI, 1989, p.17)

O tempo pode ser percebido pela velocidade, duração, acentuação e peridiocidade de cada movimento. Estes fatores geram o ritmo, levando-se em consideração a relação entre os movimentos antecedentes e consequentes em cada agrupamento coreográfico e uma pulsação padrão.

> Se o tempo do movimento é muito lento, este não é percebido como um movimento, como um deslocamento espacial ou como uma mudança de lugares. Se o tempo é muito rápido, o movimento não é visto, deixando somente um rastro no espaço. (CORDEIRO, 1998, p.53).

De acordo com Lobo e Navas (2003, p.176), o ritmo liga-se ao tempo em relação à sua duração e organização. Em dança, na maior parte das vezes, o ritmo se traduz em "contagens", maneiras de se lidar objetivamente com o tempo. O ritmo é mais que uma organização do tempo, mais do que a soma de rápidos e lentos, durações das métricas e de acentos. O ritmo dançado precisa ser experimentado, percebido e sentido pelo corpo e na medida em que é incorporado, projeta-se no espaço, criando desenhos, tornando-se visível.

> O suceder das velocidades do movimento no tempo gera o ritmo. Este é o desenho do tempo; é o movimento ou ruído que se repete em intervalos regulares, com acentos fortes e fracos. [...] No caso da dança, o ritmo da música pode ser usado como uma métrica para uniformizar os movimentos de um grupo de pessoas. (CORDEIRO, 1998, p.54-55)

Robatto (1994, p.112) afirma que "a percepção do tempo depende sempre da referência de uma pulsação regular, interna ou externa, reconhecível conscientemente ou não". Na dança, a pulsação é dada pela repetição regular de movimentos sucessivos e o ritmo é dado pela variação dos fatores temporais. O ritmo coreográfico apresenta duas características principais: subdivisão regular do tempo e de seus fatores e subdivisão irregular do tempo dos movimentos, numa variação imprevisível dos valores rítmicos coreográficos.

Segundo Gelewski (1967, p.18), "diversos historiadores da dança, procurando defini-la com a maior objetividade possível, chegam à conclusão que dança, em última análise, seja movimentação rítmica". Esta definição, ainda que exclua totalmente o aspecto humano e pareça generalizar demais as qualidades específicas daquilo que constitui a riqueza da dança, manifesta porém a natureza e essência da mesma.

> Movimento é a síntese de tempo, força e espaço [...] Em geral, ritmo pode ser definido como configuração do tempo. No âmbito do orgânico e do humano e num sentido particular, tempo significa ainda crescimento e diminuição, renovação e destruição, mutação e duração, enfim, gênese da vida. (GELEWSKI, 1967, p.18)

A dança e o tempo mantêm relações bem específicas: como algo que é inteiramente evolução, dinâmica, ritmo e movimento, a dança necessita do tempo como condição existencial. Como algo que urge do tempo para poder realizar-se, encontra-se a dança marcada pelo signo da transitoriedade. Como fenômeno situado na história, a dança está sujeita ao tempo no sentido histórico, dependendo de épocas, estilos e personalidades criadoras.

Como algo que tem início e fim, cada dança efetua-se num tempo objetivo, isto é, num tempo comensurável e determinável. Este tempo objetivo de cada dança, pode transformar-se em tempo subjetivo, conforme o valor de sensação que cada indivíduo lhe confere.

> A dança hábil em constituir coordenações de movimentos em que se transmitem forças e valores sobretemporais, situa-se, quando alcança tão transmissão, fora do tempo. Supera-o. O tempo é a condição fundamental de existência para a dança, como para tudo que integra a realidade do nosso mundo. Mais: o tempo representa um elemento constituinte de tudo que existe. (GELEWSKI, 1967, p.13)

3.2 O "*Estudo do Espaço*" de Rolf Gelewski

O estudo do espaço pode ser entendido como o estudo das diversas maneiras de usar o espaço e da relação do corpo com o espaço. Mas o que é o espaço? O espaço é o lugar onde existimos. Mesmo quando não estamos nos movendo, ocupamos o espaço e somos circundados por ele. Assim, estamos constantemente em relação com o espaço.

Refletindo sobre a definição de espaço, deparo-me com uma questão: O espaço é o vazio? Quando entramos numa sala ou em um local qualquer e este se encontra com muitas pessoas e objetos, pensamos que não há "espaço" naquele lugar. Ao contrário, quando entramos em um lugar vazio temos a sensação de que temos "espaço". Seria então o espaço uma ausência?

Além disso, a nossa percepção dos lugares e espaços está muito condicionada aos seus limites. Por exemplo, quando nos referimos ao espaço de uma sala estamos nos referindo ao vazio entre as quatro paredes que a delimitam. Indo mais além: o espaço que nos circunda é o vazio delimitado pela atmosfera terrestre e pelo chão ou delimitado pelo vazio sem limites do espaço infinito?

Também podemos nos referir ao espaço ocupado por uma pessoa ou objeto. Uma pessoa ocupa o espaço de uma cadeira (o espaço vazio delimitado pelo assento e encosto da cadeira), uma casa ocupa um determinado espaço de um terreno (o espaço vazio delimitado pelo chão e pela atmosfera). As formas das coisas e dos seres preenchem o vazio do espaço e o movimento dá visibilidade a este espaço, quando entendemos que o movimento acontece a partir de "desenhos" no espaço.

> Perguntar pelo espaço significa perguntar por um componente básico da nossa existência, sem poder determiná-lo, sem poder formular uma resposta segura baseada em argumentos e provas irrefutáveis. Perguntar pelo espaço significa perguntar pelo inapreensível. (GELEWSKI, [197?], p.68)

Segundo Gelewski (1967, p.9), há uma relação extremamente íntima entre a consciência e o movimento, que se encontra em correspondência tanto com o espaço quanto com o estar humano. Experiências feitas por meio do movimento e relativas a uma percepção, definição e positivação de dados elementares do espaço terão efeitos sobre a orientação do estar daquele que as efetua. "O ser humano, na sua região de existência, precisa perceber, definir e positivar o lugar, as direções e os movimentos que realiza ou ocupa, presentemente".

Um movimento representa uma continuidade constante de sua progressão espacial, intensidade e velocidade. Qualquer modificação brusca nestes três fatores (espaço, força e tempo) causaria a interrupção ou terminação da continuidade e, com isso, a terminação do movimento. "Será denominado como 'um movimento' o transcurso espacial contínuo que o corpo ou alguma(s) parte(s) sua(s) realiza(m), durante o tempo da atualização de seu movimento, entre uma situação de partida e chegada." (GELEWSKI, 1967, p.8)

O ser humano necessita de orientações existenciais, nas quais a percepção e definição de direções exercem um papel essencial para tornar a sua vida firme e positiva. Para a efetuação dessas orientações, possui dons específicos como a consciência e sua liberdade de decisão. O homem precisa resolver as suas direções através de atos de consciência, equivalentes a decisões. Decidir e dar direção (ou decidir-se e tomar direção) representa um mesmo princípio que serve para a determinação e orientação da vida humana.

> Parece pois, que a aplicação consciente de direções, em exercícios adequados de movimentação, significa não só um dos recursos eficazes para conseguir a formação de movimentos e posições claras e decisivas, na dança, mas também um meio para evoluir a clareza e firmeza do executante, como pessoa. (GELEWSKI, 1967, p.10)

Segundo Gelewski (1967, p.9), se um corpo quiser realizar a interligação mais direta entre dois lugares determinados, deverá percorrer uma linha de tensão, através do seu deslocamento direto de um dos lugares para o outro. Assim, deverá realizar uma mudança de lugar e, como o fenômeno "movimento" é entendido como uma mudança contínua de lugar de um corpo (ou deslocamento

contínuo de um corpo, de um lugar para o outro), pode-se concluir erroneamente que cada movimento é a realização equivalente de uma linha de tensão.

Porém raramente um corpo realiza um deslocamento idealmente direto de um lugar para outro e cada movimento constitui-se na realidade de uma série de movimentos parciais interligados (movimentos de partes do corpo). Assim, devemos distinguir direções ideais (ou totais) das direções reais (ou parciais).

> [...] cada direção total corresponderia a uma linha de tensão, servindo de orientação espacial básica para a realização de uma unidade de movimento, enquanto que cada direção parcial orientaria diretamente o percurso espacial de um dos diversos movimentos parciais, cujo conjunto corresponderia a uma unidade de movimento. Revela-se desta maneira, que uma direção é algo de irreal, idealizado, menos um fato concreto do que um princípio. (GELEWSKI, 1967, p.10)

A locomoção do ser humano, constando da mudança contínua de lugar do seu corpo, representa não só um determinado modo de movimentação, mas muito mais seu movimento autêntico e realmente próprio, especialmente quando se considera a unidade complexa que a totalidade do corpo humano constitui. Na locomoção, o homem consegue corresponder à inteireza do seu potencial de movimentação e a sua necessidade de expansão. "Toda locomoção efetiva-se por meio da realização de caminhos, sendo que, no que se refere à dança, estes representam o único recurso do dançarino, para explorar o todo do espaço disponível e para unir-se com ele concretamente." (GELEWSKI, 1967, p.11)

Partindo destas premissas, no início dos anos 1960, na Escola de Dança da UFBA, Gelewski organizou um material didático de estudo do espaço contendo quatro cadernos, Caderno 1: *Introdução – Exposição – Notas,* Caderno 2: *Exercícios referentes às três dimensões do espaço e às direções no espaço*, Caderno 3: *Exercícios referentes ao caminho reto e curvo no espaço* e Caderno 4: *Figuras – Epílogo – Citações – Índice.* Neste material, o espaço é analisado didaticamente como um grande cubo ou paralelepípedo (figura geométrica com três dimensões), correspondendo à sala de aula, ao palco ou a uma folha de papel ou lousa.

As propostas didáticas estão divididas em blocos de trabalho (*T*), numerados de 1 a 12: *T1* – Metades, *T2* – Zonas, *T3* – Regiões, *T4* – Direções horizontais fundamentais, *T5* – Direções verticais, *T6* – Direções diagonais ascendentes e descendentes fundamentais, *T7* – Caminhos retos isolados, *T8* – Caminhos retos interligados e formações angulares abertas, *T9* – Caminhos retos com formações

angulares fechadas, *T10* – Caminhos curvos isolados, *T11* – Caminhos curvos interligados e *T12* – Espiral e Círculo.

Em cada bloco, os exercícios (*E*) recebem uma numeração correspondente a seu bloco de trabalho *(T)*, além de uma letra (de "*a*" a "*f*"). Por exemplo: o código *E 1a*, significa que é o primeiro exercício do bloco *T1* (metades); o código *E 2b*, significa que é o segundo exercício do bloco *T2* (zonas) e assim sucessivamente. Há também exercícios extras, com o código *E extra* no final de cada bloco, numerados sucessivamente com algarismos romanos. Assim, o Caderno 2 apresenta sugestões de 17 exercícios relacionados às dimensões do espaço (5 para as metades, 5 para as zonas, 6 para as regiões e 1 extra) e 14 exercícios relacionados às direções no espaço (5 para direções horizontais fundamentais, 4 para direções verticais, 3 para direções diagonais ascendentes e descendentes fundamentais e 2 extras).

Tabela 01: Caderno 2: As três dimensões do espaço e As direções no espaço

Blocos de trabalho	Exercícios	Descrição
T1 – Metades	*E 1a, E 1b, E 1c, E 1d, E 1e*	5 exercícios para trabalho com as metades (direita e esquerda) do espaço
T2 – Zonas	*E 2a, E 2b, E 2c, E 2d, E 2e*	5 exercícios para trabalho com as zonas (anterior, média e posterior) do espaço
T3 – Regiões	*E 3a, E 3b, E 3c, E 3d, E 3e, E 3f*	6 exercícios para trabalho com as regiões (altura, meio e profundidade) do espaço
	E extra I	1 exercício extra referente aos 3 blocos anteriores (T1 a T3)
T4 – Direções horizontais fundamentais	*E 4a, E 4b, E 4c, E 4d, E 4e*	5 exercícios para trabalho com as 8 direções horizontais fundamentais no espaço (para frente, para trás, para direita, para esquerda, e para cada uma das 4 diagonais)
T5 – Direções verticais	*E 5a, E 5b, E 5c, E 5d*	4 exercícios para trabalho com as 2 direções verticais no espaço (para cima e para baixo)
T6 – direções diagonais ascendentes e descendentes fundamentais	*E 6a, E 6b, E 6c*	3 exercícios para trabalho com as 16 direções diagonais (ascendentes e descendentes) no espaço
	E extra II, E extra III	2 exercícios extras referentes aos 3 blocos anteriores (T4 a T6)

O Caderno 3 apresenta a descrição de 12 exercícios relacionados ao caminho reto no espaço (4 de retas isoladas, 4 de retas interligadas e formações angulares abertas, 3 para formações angulares fechadas e 1 extra) e 13 exercícios sobre o caminho curvo no espaço (3 de curvas isoladas, 4 de curvas interligadas, 5 de espiral e círculo e 1 extra). No total há 56 propostas de exercícios práticos de estudo do espaço na dança.

Tabela 02: Caderno 3: Caminho reto e curvo no espaço

Blocos de trabalho	**Exercícios**	**Descrição**
T7 – Retas isoladas	*E 1a, E 7b, E 7c, E 7d*	4 exercícios para trabalho com os caminhos de retas isoladas no espaço
T8 – Retas interligadas e formações angulares abertas	*E 8a, E 8b, E 8c, E 8d*	4 exercícios para trabalho com os caminhos de retas interligadas e formações angulares abertas no espaço (escadas e zig-zag)
T9 – Formações angulares fechadas	*E 9a, E 9b, E 9c*	3 exercícios para trabalho com os caminhos de formações angulares fechadas no espaço (quadrados e triângulos)
	E extra IV	1 exercício extra referente aos 3 blocos anteriores (T7 a T9)
T10 – Curvas isoladas	*E 10a, E 10b, E 10c*	3 exercícios para trabalho com os caminhos de curvas isoladas no espaço
T11 – Curvas interligadas	*E 11a, E 11b, E 11c, E 11d*	4 exercícios para trabalho com os caminhos de curvas interligadas no espaço
T12 – Espiral e Círculo	*E 12a, E 12b, E 12c, E 12d, E12 e*	5 exercícios para trabalho com os caminhos de espiral e círculo no espaço
	E extra V	1 exercício extra referente aos 3 blocos anteriores (T10 a T12)

Além destas classificações citadas, Gelewski também apresenta, após o código de cada exercício, a quantidade de pessoas (*pe*) para realizar cada proposta e o tipo de proposta. Por exemplo: o código *E 1a - 2 pe* significa que é um exercício para ser realizado em duplas; o código *E 1e - X pe (par)* significa que é um exercício para ser realizado com qualquer número par de pessoas; o código *E 4d - 2 a 6 pe* significa que é um exercício para ser realizado de 2 a 6 pessoas.

Com relação ao tipo de propostas, Gelewski as classifica com os seguintes códigos: (*de)*, exercícios com utilização de desenhos; (*im)*, exercícios com improvisações livres; (*co)*, exercícios onde o professor elabora sequências de movimentos para os estudantes realizarem; (*po)*, exercícios com utilização de histórias ou poemas; (*fix)*, exercícios onde os estudantes elaboram sequências de movimentos; (*ex)*, exercícios de exploração. Ressalto também que no início de cada descrição de exercício há também a descrição da *PI* (posição inicial no espaço e posição inicial do corpo). Em alguns exercícios esta *PI* é livre ou à vontade do professor ou dos estudantes.

As propostas didáticas deste material utilizam o princípio da improvisação estruturada, partindo de estruturas mais diretivas para as mais livres, e também o princípio do uso da reflexão e do intelecto no movimento. Por exemplo, há exercícios onde inicialmente são definidas a duração, a direção e o tipo de ação a ser executada; depois o movimento ou a direção passa a ficar a critério do dançarino. Por fim, a improvisação livre é executada: a liberdade do corpo é total.

Para Gelewski, o dançarino sempre tem a tendência de realizar os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade de movimentação. Passando pela experiência de realizar uma improvisação estruturada, poderá atingir um aprofundamento sobre as possibilidades de sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento, o que se refletirá depois nas improvisações mais livres.

Ressalto que as descrições dos exercícios da apostila não se referem ao movimento ou às sequencias de movimento. Gelewski sugere que o professor ou os estudantes elaborem ou improvisem os movimentos. O foco está no estudo do espaço e nas relações do corpo que se movimenta com o espaço que o circunda e não no estudo do movimento.

Indiretamente este material de estudo do espaço também pode ser entendido como um material de estudo das relações entre movimento e tempo, pois sugere diferentes formas de executar as propostas, variando o andamento, inserindo pausas, com durações e ritmo definidos pelo professor (ou por uma música), entre outras. Assim, segue a descrição de um exercício sobre regiões do espaço, a partir de improvisações individuais, para exemplificar estas questões:

> E 3b – 1 pe – im: PI (lugar: em qualquer lugar da sala; corpo: conforme a determinação do professor). Improvisar nas três regiões, observando-se as seguintes indicações: a – Realizar em cada região, um número determinado de posições estáticas sucessivas, passando-se diretamente de uma posição para outra, em ritmo e andamento previamente combinados; b – realizar em cada região, um número determinado de evoluções de movimentos interligados, em

> ritmo e andamento previamente combinados, separando-se uma evolução da outra, por meio de pausas; c – realizar trocas inesperadas de posição ou movimentos nas três regiões, reagindo com espontaneidade às indicações respectivas do professor que, sem determinação anterior, avisará trocas referentes a mudança de região. Procurar nessas improvisações, movimentos e formas que expressem de maneira positiva, a região em que se encontra. (GELEWSKI, [196?], p.27)

O estudo das *Dimensões do espaço*, contido no Caderno 2 da Apostila Estudo do espaço de Gelewski, possibilita a percepção e definição do lugar ou posição ocupada pelo corpo no espaço. Responde à questão em qual lugar do espaço o corpo está (Onde estou?). Assim, tanto o corpo estático quanto em movimento pode ter sua posição definida e percebida nas três dimensões do espaço.

Seccionando o centro do espaço com um plano sagital (ou através de uma linha vertical unindo as direções para cima e para baixo de uma folha de papel ou lousa), encontramos as *Metades direita e esquerda.* Seccionando o espaço em três partes equivalentes, com dois planos frontais (ou através de duas linhas horizontais, unindo as direções para direita e para esquerda da folha ou lousa), percebemos as *Zonas anterior* (frente), *média* (meio) e *posterior* (atrás).

Seccionando o espaço em três partes com dois planos transversais (ou através de duas linhas horizontais, uma dividindo o papel ou lousa ao meio e outra subdividindo a parte de baixo), descobrimos as *Regiões*[20] *da altura* (cima), *do meio* e *da profundidade* (baixo). Antes de nomear cada dimensão do espaço é necessário definir qual o ponto de referência, qual a frente do espaço, para encontrarmos assim as metades e as zonas.

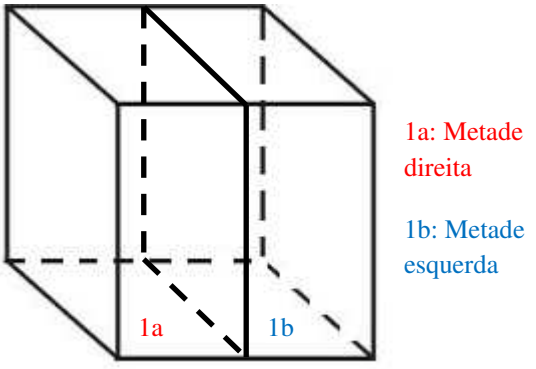

Figura 01: Duas Metades

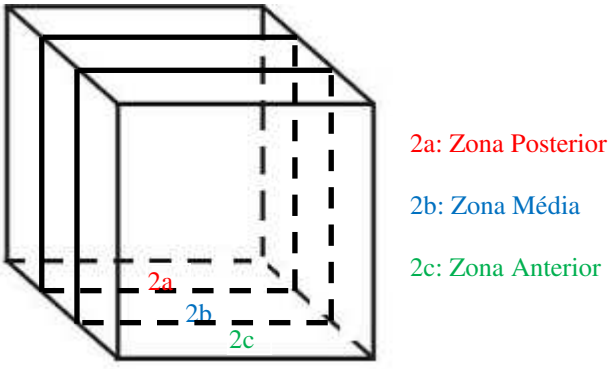

Figura 02: Três Zonas

[20] Ver Figura 03, página 48.

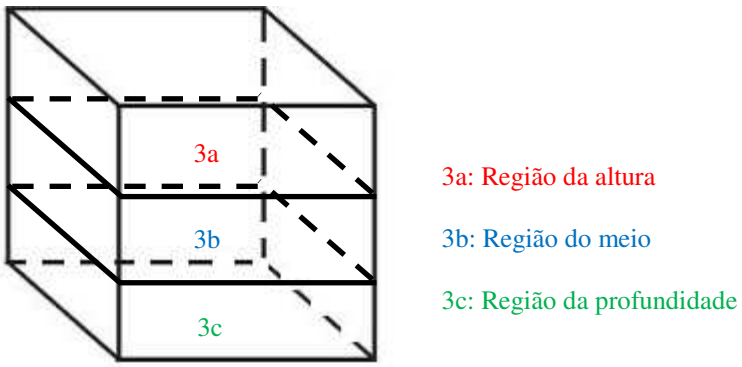

Figura 03: Três Regiões

Trabalhando os conceitos das dimensões do espaço com improvisações, pode-se diferenciar cada uma delas com um tipo de movimentação, variando a ação ou tipo de deslocamento, a velocidade, a duração ou a intensidade dos movimentos. Por exemplo, na Metade direita executar movimentos lentos e na esquerda, movimentos rápidos; na Zona posterior realizar giros, na Zona média, passos e na Zona anterior, saltos; ou na Região da altura fazer movimentos com grandes amplitudes, na Região do meio, com amplitudes médias e na Região da profundidade, movimentos com amplitudes pequenas.

Também pode-se realizar propostas de movimentos com evoluções expressivas-significativas com fases organicamente interligadas, representando em cada Metade, Zona ou Região uma parte de uma história ou poema, uma sensação ou expressão. Por exemplo, na Metade direita executar movimentos expressando alegria e na esquerda, tristeza; na Zona posterior expressar o germinar, na Zona média, o crescer e na Zona anterior, o florescer; ou na Região da profundidade representar a terra, na Região do meio, a água e na Região da altura, representar o ar.

Há propostas de exercícios que se referem à exploração de cada uma das dimensões do espaço e também propostas de percursos ou passagem entre cada uma delas. Assim é preciso destacar algumas diferenças: quando estamos posicionados na metade direita do espaço, por exemplo, e realizamos uma proposta de exploração desta dimensão, devemos executar movimentos (improvisados ou sequenciados) em pé, sentados ou agachados, e deitados ou abaixados, tendo em vista que uma metade do espaço possui uma parte de cada uma das regiões do espaço (altura, meio e profundidade).

E também devemos realizar deslocamentos para frente e para trás, pois cada metade do espaço possui uma parte de cada zona do espaço (posterior, média e anterior). Assim, para explorar toda a metade direita do espaço é necessário realizar deslocamentos verticais (de cima para baixo ou de

baixo para cima) e sagitais (da frente para trás ou de trás para frente) ou combinações entre os dois tipos de deslocamentos (de trás-cima para frente-baixo, de trás-baixo para frente-cima e vice-versa). Em oposição, para realizar propostas de percursos ou passagens entre as metades direta e esquerda, é necessário realizar deslocamentos horizontais no espaço (da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita).

Para o trabalho de exploração das zonas do espaço (posterior, média e anterior) é necessário realizar movimentos em pé, sentados ou agachados, e abaixados ou deitados (deslocamentos verticais) tendo em vista que uma zona do espaço possui uma parte de cada uma das regiões do espaço, além de deslocamentos horizontais já que possui também partes das metades direita e esquerda do espaço. Para propostas de percursos ou passagens entre as zonas do espaço é necessário realizar deslocamentos sagitais.

Para o trabalho de exploração das regiões do espaço (profundidade, meio e altura) é preciso realizar deslocamentos horizontais, pois cada região possui partes das metades direita e esquerda do espaço e também deslocamentos sagitais, pois cada região também possui partes de cada zona do espaço. Estes deslocamentos devem ser realizados em cada uma das posições referentes a cada região do espaço: movimentos em pé para região da altura; sentado ou agachado, para a região do meio e deitado ou abaixado, para a região da profundidade. Para propostas de percursos ou passagens entre as regiões do espaço é necessário realizar deslocamentos verticais.[21]

O estudo das *Direções no espaço* permite a definição da direção dos movimentos. Responde à questão para onde o movimento será direcionado (Para onde vou?). Neste estudo, o espaço externo é usado como referencial, as direções são fixas e classificadas em oito *direções horizontais fundamentais*[22] (para a frente, para trás, para o lado direito, para o lado esquerdo, para a diagonal direita da frente, para a diagonal esquerda da frente, para a diagonal direita de trás e para a diagonal esquerda de trás) e duas *direções verticais*[23] (para cima ou ascendente e para baixo ou descendente).

Há também as dezesseis *direções diagonais ascendentes e descendentes fundamentais*[24] que correspondem à resultante de cada uma das oito direções horizontais fundamentais com a direção vertical para cima e para abaixo: direção diagonal para frente-cima e para frente-baixo, diagonal para

[21] Algumas destas propostas serão mais bem explicadas no capítulo 5.4 deste trabalho, páginas 110 a 120.
[22] Ver Figura 04, página 50.
[23] Ver Figura 05, página 50.
[24] Ver Figuras 06 e 07, página 50.

trás-cima e para trás-baixo, diagonal para direita-cima e para direita-baixo, diagonal para esquerda-cima e para esquerda-baixo, e as diagonais combinadas: diagonais para direita-frente-cima e para direita-frente-baixo, diagonais para esquerda-frente-cima e para esquerda-frente-baixo, diagonais para direita-trás-cima e para direita-trás-baixo, e diagonais para esquerda-trás-cima e para esquerda-trás-baixo.

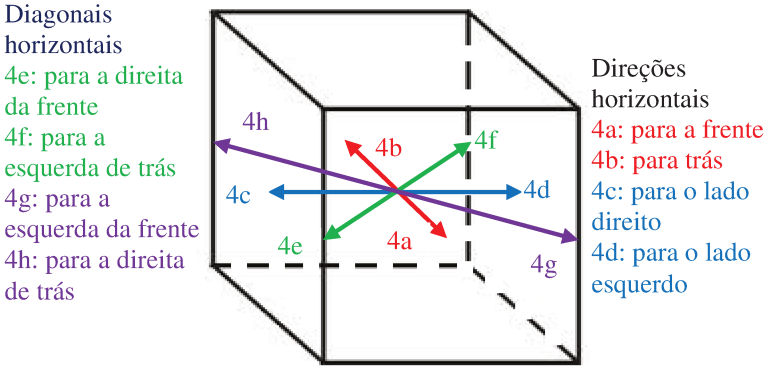

Figura 04: Oito Direções horizontais

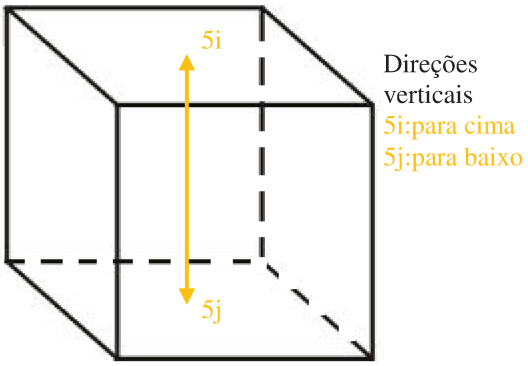

Figura 05: Duas Direções verticais

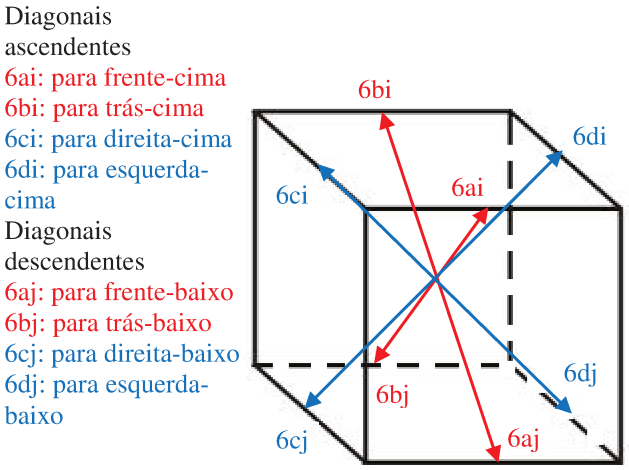

Figura 06: Oito Direções diagonais

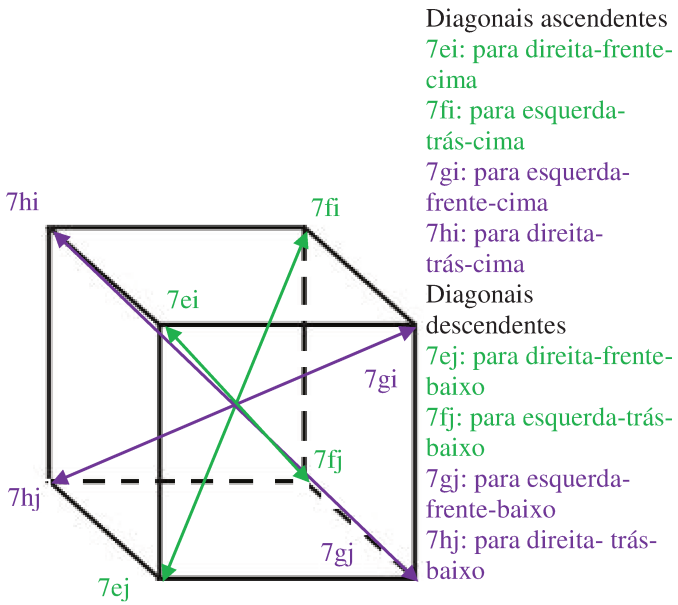

Figura 07: Oito Direções diagonais

As direções no espaço podem ser indicadas mudando a frente do corpo ou deslocando-se para a direção desejada, ou por evoluções de movimentos, por exemplo, realizando uma série de movimentos no sentido vertical de baixo para cima, indicando a direção para cima de forma gradativa.

Para conseguir variações nas maneiras de indicar as direções espaciais, pode-se mudar de posição inicial ou de região do espaço, indicando, por exemplo, a direção para frente estando deitado, sentado ou nas pontas dos pés.

É possível também indicar esta direção com o corpo posicionado de frente para a metade direita (perfil), realizando um deslocamento, uma posição estática ou um movimento parcial (por exemplo, levantando o braço direito até a altura do ombro). Se o corpo estiver posicionado de frente para a zona posterior, a direção para frente poderá ser indicada com um deslocamento ou movimento parcial (por exemplo, levantando os braços ou a perna para trás).

Saliento que as direções espaciais não podem ser entendidas como pontos fixos que devem ser alcançados ou indicados com o corpo ou parte dele. Por isso, as direções não possuem nomes como frente, trás, cima, baixo ou lado (indicação de lugares no espaço). Para se referir a elas, deve-se sempre usar a preposição "para", pois expressam o impulso, a intenção de se movimentar ou ir até um determinado ponto no espaço ("ir para frente" ou "ir para o lado"), mesmo quando são indicadas por posições estáticas do corpo.

É interessante observar que neste estudo do espaço de Gelewski, as dimensões do espaço e as direções no espaço são tratadas de forma distinta ao trabalho desenvolvido por Laban, na *Corêutica*[25] (estudo da organização espacial). A única exceção seria as regiões do espaço (profundidade, meio e altura) que se equivalem aos níveis espaciais de Laban, baixo, médio e alto, respectivamente.

Segundo Lobo e Navas (2003, p. 155), "os níveis dizem respeito à posição espacial". O nível baixo é quando o corpo ocupa um espaço perto do solo, nas variações do sentado e deitado. O nível médio é quando o corpo ocupa e se locomove num espaço que tem a intenção de meio, em evoluções à altura do umbigo e o nível alto é quando o movimento se relaciona com o espaço mais acima, em atitudes em pé e nas pontas dos pés.

No trabalho desenvolvido por Laban há ainda os conceitos de Dimensões, Diâmetros e Planos espaciais, que são abordados de outra maneira pelo estudo do espaço de Gelewski, o que pode causar confusões e estranhamentos para os estudantes que já possuem conhecimento do trabalho de Laban. As três dimensões espaciais para Laban correspondem à "extensão que percorre as duas linhas

[25] Para maiores esclarecimentos, ver Lobo e Navas (2003, p. 153 a 162) e Cordeiro, Homburger e Cavalcanti (1989, p. 17 a 27).

de direções opostas. É um dos elementos básicos na orientação do espaço porque se origina das seis direções primárias." (Lobo e Navas, 2003, p.159). Assim podemos identificar as dimensões do comprimento (união da direção alto com a direção baixo), da largura ou amplitude (união da direção direita com a direção esquerda) e da profundidade[26] (união com a direção atrás com a direção frente).

Para Gelewski, as dimensões do espaço se relacionam com cortes sagitais (formando as metades direita e esquerda), frontais (formando as zonas posterior, média e anterior) e cortes transversais no espaço (constituindo as regiões da profundidade, do meio e da altura). Para realizarmos a passagem de uma dimensão do espaço para outra utilizamos deslocamentos espaciais que corresponderiam às dimensões do espaço de Laban: para passar de uma metade para outra fazemos um deslocamento horizontal (ou seja, um deslocamento na dimensão da largura ou amplitude); para passar de uma zona à outra, temos necessariamente que realizar um deslocamento sagital (ou seja, um deslocamento na dimensão da profundidade) e para passar de uma região à outra, utilizamos deslocamentos verticais (ou seja, um deslocamento na dimensão do comprimento).

Estes cortes no espaço, que criam o conceito de dimensões de Gelewski, se aproximam muito mais do conceito de planos de Laban, pois um corte sagital, frontal ou transversal no espaço não é realizado por uma linha (unindo duas direções espaciais), tendo em vista que o espaço é tridimensional. O corte é sempre realizado por uma linha (que une dois pontos no espaço) que se desloca em uma direção, formando um plano ou uma superfície. Por exemplo: o corte sagital corresponde a uma linha vertical (unindo as direções para cima e para baixo) em um deslocamento sagital (para frente e para trás) ou o seu oposto, uma linha sagital (unindo as direções para frente e para trás) realizando um deslocamento vertical (para cima e para baixo). Assim, este corte equivale ao conceito do plano da roda ou plano sagital de Laban.

Um corte frontal no espaço corresponde a uma linha vertical realizando um deslocamento horizontal (para direita e para a esquerda) ou o seu oposto, uma linha horizontal (unindo as direções para direita e para esquerda) se deslocando verticalmente. Este corte equivale ao conceito do plano da porta ou plano vertical de Laban. E por fim, o corte transversal, correspondendo a uma linha horizontal se deslocando sagitalmente ou uma linha sagital se deslocando horizontalmente, se equivalendo ao conceito do plano da mesa ou plano horizontal de Laban.

[26] Observe que no estudo do espaço de Laban o conceito de profundidade está relacionado às direções para frente e para trás (eixo sagital) e no estudo de Gelewski se relaciona com a direção para baixo, no eixo vertical.

Com relação às direções no espaço vale destacar as diferenças entre os estudos de Gelewski e de Laban: de acordo com Lobo e Navas (2003, p. 157), "direção é a trajetória que, orientada no espaço, em seus traçados estabelece relações direcionais existentes nos sólidos geométricos ou poliedros." Laban classificou vinte e sete direções de orientações no espaço, sendo sete consideradas primárias, oito diagonais e doze diametrais. Para Gelewski, as direções fundamentais no espaço são divididas em oito horizontais, duas verticais e dezesseis diagonais.

Tabela 03: Direções no espaço - Gelewski x Laban

<table>
<tr><th>Direções</th><th>Rolf Gelewski</th><th>Laban</th></tr>
<tr><td>1- para cima</td><td rowspan="2">2 Direções verticais</td><td rowspan="5">6 Direções primárias
(adicionando mais uma direção: o centro)</td></tr>
<tr><td>2 – para baixo</td></tr>
<tr><td>3 – para direita</td><td rowspan="8">8 Direções horizontais fundamentais</td></tr>
<tr><td>4 – para esquerda</td></tr>
<tr><td>5 – para frente</td></tr>
<tr><td>6 – para trás</td></tr>
<tr><td>7 – diagonal direita da frente</td><td rowspan="4">4 Direções diametrais
Plano da mesa</td></tr>
<tr><td>8 – diagonal esquerda de trás</td></tr>
<tr><td>9 – diagonal direita de trás</td></tr>
<tr><td>10 – diagonal esquerda da frente</td></tr>
<tr><td>11 – diagonal direita para cima</td><td rowspan="16">8 Diagonais ascendentes fundamentais
8 Diagonais descendentes fundamentais
(cada uma delas correspondendo à resultante de cada direção horizontal fundamental com as 2 direções verticais)</td><td rowspan="4">4 Direções diametrais
Plano da porta</td></tr>
<tr><td>12 – diagonal esquerda para cima</td></tr>
<tr><td>13 – diagonal direita para baixo</td></tr>
<tr><td>14 – diagonal esquerda para baixo</td></tr>
<tr><td>15 – diagonal frente para cima</td><td rowspan="4">4 Direções diametrais
Plano da roda</td></tr>
<tr><td>16 – diagonal trás para cima</td></tr>
<tr><td>17 – diagonal frente para baixo</td></tr>
<tr><td>18 – diagonal trás para baixo</td></tr>
<tr><td>19 – diagonal direita frente para cima</td><td rowspan="8">8 Direções diagonais
(cada uma delas correspondendo à resultante de 3 direções primárias)</td></tr>
<tr><td>20 – diagonal esquerda frente para cima</td></tr>
<tr><td>21 – diagonal direita frente para baixo</td></tr>
<tr><td>22 – diagonal esquerda frente para baixo</td></tr>
<tr><td>23 – diagonal direita atrás para cima</td></tr>
<tr><td>24 – diagonal esquerda atrás para cima</td></tr>
<tr><td>25 – diagonal direita atrás para baixo</td></tr>
<tr><td>26 – diagonal esquerda atrás para baixo</td></tr>
</table>

O estudo dos *Caminhos no espaço* possibilita a percepção e definição do percurso dos movimentos. Responde à questão de que maneira o corpo se desloca pelo espaço ou como a trajetória para uma direção se realiza (Como vou?). Os caminhos representam, na dança, um recurso para exploração do todo do espaço disponível e para a concretização da união entre dançarino e espaço.

As formas fundamentais dos caminhos no espaço são os *caminhos retos*, através de retas isoladas, retas interligadas (formações angulares abertas, escadas e zig-zag) e formações angulares fechadas (formas geométricas como quadrados, triângulos e suas combinações); e os *caminhos curvos*, através de curvas isoladas, curvas interligadas e formações em espirais (excêntricas e concêntricas), semi-círculos e círculos.

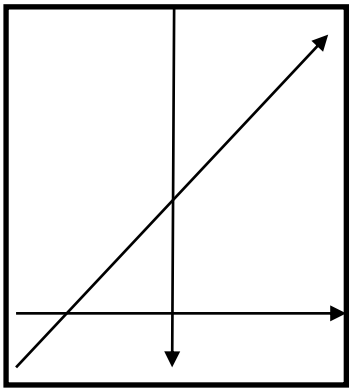

Figura 08: Retas isoladas

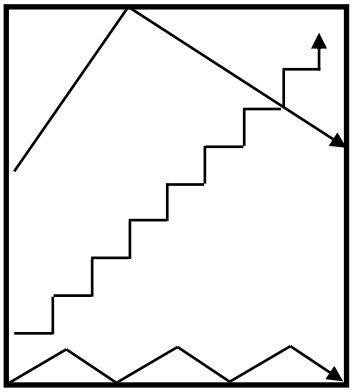

Figura 09: Retas interligadas

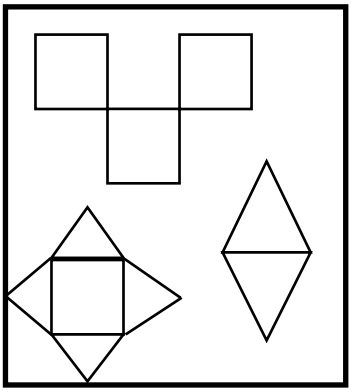

Figura 10: Formações angulares fechadas

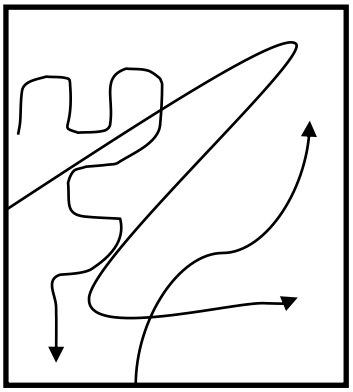

Figura 11: Curvas isoladas

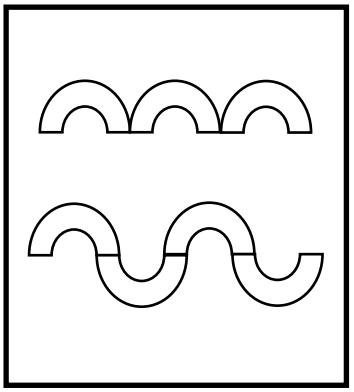

Figura 12: Curvas interligadas

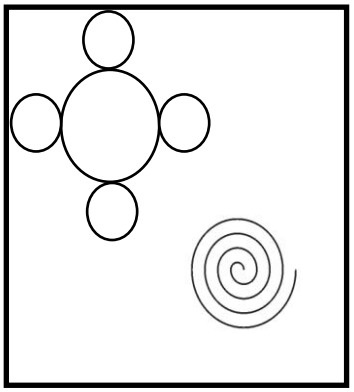

Figura 13: Círculos e espirais

Na exploração dos caminhos espaciais, inicialmente deve-se percorrê-los apenas caminhando (por exemplo, caminhando de frente, de lado ou de costas), depois descobrindo novas formas de deslocamento (por exemplo, rolando, girando, saltando ou arrastando-se pelo chão), e por fim, criando sequências de movimentos livres ou de formações estáticas ou realizando alterações na velocidade, intensidade ou ritmo dos movimentos.

Estas alterações podem ocorrer tanto em percursos diferentes (por exemplo, percorrendo várias retas ou curvas isoladas, cada uma com um tipo de movimento) quanto num mesmo caminho: por exemplo, percorrendo uma espiral concêntrica (de uma forma aberta para uma forma fechada) realizando uma evolução de movimentos amplos (iniciados na periferia do espaço e na região da altura) para movimentos pequenos até chegar numa formação estática contraída (no centro do espaço e na região da profundidade) e depois realizando o inverso, descrevendo uma espiral excêntrica (de forma fechada para uma forma aberta).

Para uma maior visualização das formações angulares fechadas, alguns dos exercícios propostos devem ser realizados por grupos de pessoas, por exemplo, a estrutura de um quadrado ou triângulo é percebida espacialmente quando há quatro ou três pessoas, respectivamente, se deslocando pela trajetória que forma os lados das figuras. O mesmo ocorre com as espirais e círculos, que são mais bem visualizados quando executados por quatro pessoas, além de provocar uma sensação de movimento e preenchimento da figura.

Os deslocamentos dos corpos no espaço "desenham" a forma da figura geométrica. Ressalto que é interessante também a realização de propostas individuais, onde cada pessoa irá percorrer cada lado da figura em um determinado momento. Há ainda a possibilidade de explorar formações angulares fechadas ocupando seu espaço interno, tendo seus lados limitando o espaço como uma "parede invisível". Neste caso, os movimentos e deslocamentos das pessoas dentro da figura enfatizam a sua forma.

Para a realização dos exercícios de caminhos no espaço, Gelewski (1967, p.12) sugere que se desenhe diagramas no chão, ressaltando três fases: conscientização e gravação intelectual tanto da forma de cada linha quanto da sua estrutura e figura global; ensaio prático da sequência de movimentos realizados no percurso, através da sua execução repetida quase automaticamente; e constituição de uma sequência interior dinâmica, de natureza psíquica, cujo desenvolvimento deve acompanhar e guiar a realização do diagrama, não mais de maneira automática mas como uma re-criação.

Lobo e Navas (2003, p.163) afirmam que refletir sobre os elementos básicos dos desenhos espaciais dos movimentos significa concluir que estes são feitos de linhas retas e curvas. Assim, pontos, linhas, planos e volumes nos servem de referência no desenho dos movimentos. Os desenhos espaciais são resultados de grupos de linhas curvas ou retas, construídas de maneira única por cada intérprete-criador, de acordo com sua visão artística. "Existem algumas maneiras das linhas se materializarem, estruturando-se em movimentos que desenham o espaço, como formas básicas de organização".

Neste caso é possível perceber uma relação direta entre os estudos dos caminhos e das direções no espaço de Gelewski com os conceitos de progressão e projeção espacial apresentados por Lobo e Navas, respectivamente.

> 1. Progressão espacial: sem interrupções; o corpo em movimento vai desenhando linhas ou caminhos no espaço [...] 3. Projeção espacial: o movimento é projetado de uma parte do corpo em direção ao espaço, percebendo-se uma linha que aponta para uma direção, através da 'projeção', fruto da performance do intérprete. (LOBO e NAVAS, 2003, p.163)

3.3 O papel da música nas criações em dança

A música é tão inerente à dança que ao vermos, em silêncio, a movimentação de um dançarino, interiormente temos a capacidade de "ouvir" sua música. Isto acontece porque os movimentos da dança "são musicais por excelência, ou seja, eles acentuam um ritmo, sugerem o desenho de uma melodia, evocam o timbre de certos instrumentos e a sua dinâmica expressa a intensidade dos sons". (ROBATTO, 1994, p.291)

Segundo Schroeder (2000, p.5), há três áreas comuns onde música e dança atuam lado a lado, as quais foram denominadas de esferas de contato: temporal, da intensidade e do caráter. O termo intensidade é utilizado por ele tanto para referir-se à energia, força física e volume dos sons quanto à energia dos movimentos e a sua dinâmica na dança. Na esfera de contato temporal,

> [...] observamos como as rítmicas da música e da dança influenciam-se reciprocamente. A música, intimada pelas articulações sonoras, pelo padrão cronométrico de caráter mais mental, pelas respirações frasais, pelas possibilidades instrumentais das fontes sonoras utilizadas e pelas características

> de propagação dos sons no ambiente. A dança, limitada pelo encadeamento dos movimentos, pelo apelo corporal nos padrões de tempo, pelo caráter metabólico e físico das suas possibilidades musculares e energéticas, pela respiração e pulsação sanguínea do corpo. (SCHROEDER, 2000, p.33)

Na esfera da intensidade,

> [...] constatamos a existência de uma ligação direta entre a pungência dos sons e a reação muscular. A música, tirando proveito da gama de intensidades sonoras, captáveis pelos sentidos humanos, para a organização de seu código expressivo e a dança, valendo-se de uma fonte direta de energia corporal como recurso para ampliação dos seus matizes expressivos. (SCHROEDER, 2000, p.33)

A esfera do caráter contempla uma gama de dimensões, incluindo as associações, analogias ou semelhanças que se possa verificar entre as obras musicais e coreográficas e as situações reais ou imaginárias, abarcando o plano simbólico. Assim, tanto a música quanto a dança podem suscitar no público imagens, sensações ou "climas", podendo influenciar a percepção e a interpretação da obra. Cada uma carrega para o trabalho de colaboração as suas ordens sugestivas, sua organicidade, tornando-as fonte de troca constante.

Robatto (1994, p.292) afirma que a música pode ser utilizada de várias formas em um processo criativo de dança. O coreógrafo pode escolher, em um acervo musical disponível, as peças que integrarão o roteiro musical de seu trabalho e, a partir delas, iniciar a criação coreográfica. Ou então pode inspirar-se num contexto temático para criar uma estrutura coreográfica e a partir dela, procurar um repertório de peças musicais adequadas e que expressem suas ideias. Ou ainda, pode encomendar uma peça musical a ser especialmente composta para seu trabalho, sendo desenvolvida simultaneamente à dança.

Existem outras formas, menos convencionais, como criar uma composição coreográfica utilizando uma determinada música e depois, na execução da obra, substitui-la por outra, mantendo os movimentos originais, recriando as inter-relações entre som e movimento. Há ainda a possibilidade da obra musical e coreográfica serem independentes, ou seja, a composição musical não determinando ou influenciando a estrutura da coreografia e vice-versa. É estabelecido somente um relacionamento de confronto expressivo, definido pelos signos sonoros e gestuais.

Segundo Robatto (1994, p.293) "são inúmeras as possibilidades de tratamento coreográfico da música". É interessante analisar o trabalho de integração entre as duas linguagens, onde o gesto tanto pode enfatizar um elemento sonoro como criar um contraste pela oposição. Por exemplo, num

trecho em que a música é de grande agitação, os dançarinos podem negar esta dinâmica, movimentando-se muito lentamente ou até mesmo imobilizando-se.

> O que eu não aceito é a leviandade de alguns coreógrafos que utilizam uma composição musical apenas para marcar a pulsação dos passos – como um metrônomo – ignorando a ideia expressiva e estrutural da peça.... Ou ainda, a leviandade do coreógrafo ao usar uma música como mero adereço – música de fundo ou ambiente – onde a dança capta apenas o clima geral da música, sem criar nenhuma integração com ela, nem mesmo um conflito, oposição ou superação e interdependência consciente e proposital. (ROBATTO, 1994, p.293)

Robato (1994, p.301) afirma também que nos processos criativos, o coreógrafo pode adotar as seguintes relações entre dança e música: a dependência da dança à música, quando a coreografia é criada a partir de uma peça já existente no acervo musical, observando a sua estrutura de composição e expressão; ou a interdependência das duas linguagens, quando a dança funciona complementada por determinadas peças musicais especialmente compostas ou adaptadas para aquela coreografia.

Há ainda as possibilidades de um estímulo mútuo, quando as criações musicais são improvisadas diante do público, a partir da música, ou vice-versa; ou da independência das duas linguagens, quando acontecem simultaneamente e qualquer coincidência entre elas sendo meramente acidental. Na dança, a relação do dançarino com a música tem muitos aspectos, porém Gelewski (1990, p.14) salienta que esta relação deve ter a consciência como condição primordial.

> Acho que o dançarino que é apenas um boneco nas mãos de um coreógrafo, executando seus papéis sem participação inteligente e sem um conhecimento real da vida, do significado e da dimensão dela, é algo que pertence ao passado. Hoje, no momento em que o mundo está, só é concebível o dançarino que com todo seu ser, natureza e consciência, se esforça e se doa a fim de realizar um trabalho integral e integrado. (GELEWSKI, 1990, p.14)

A relação consciente de movimento e música tem muitas possibilidades. Abrange desde o cumprimento exato, fiel e minucioso dos detalhes musicais através da dança até a inteira liberdade desta diante da música. Não se trata então de ignorar estruturas e expressões musicais, mas de responder a esta com inteira liberdade e espontaneidade.

É neste último caso que se inclui também a resposta do silêncio: tanto a música tocando e o dançarino silenciando, se imobilizando, quanto a dança se realizando antes da música, depois dela ou durante suas pausas – preparando, continuando ou completando assim a vida sonora. Segundo Gelewski (1990, p.14), "entre estes dois extremos existe toda uma gama de gradações". Como a própria

música é energia e como nosso corpo é totalmente regido pela energia, só existindo a partir dela, então a ligação, o entremear-se, a fusão de corpo e som, movimento e melodia, ritmo, espaço e harmonia, é um dos êxtases, um dos mais altos e mais felizes momentos da dança.

Assim percebemos que a música pode influenciar o processo criativo em dança, tanto aqueles baseados em improvisações (utilizadas como recurso para a elaboração da composição ou como fim em si mesmo, quando a improvisação é levada para a cena) quanto àqueles processos baseados em elaborações e seleções conscientes de movimentos corporais estruturados (coreografias). A música pode ser um estímulo para o uso de ritmos, pulsação, fluência ou intensidade dos movimentos, ou para a elaboração de conteúdos expressivos do dançarino.

A própria relação entre movimento e som pode vir a ser o tema de uma composição ou improvisação, onde o dançarino pode deixar-se influenciar pela música (a reação aos fatores externos comandando a criação), pode negar ou não considerar a existência do estímulo sonoro (os impulsos interiores comandando a criação) ou pode conscientemente escolher momentos para reagir aos fatores externos ou agir por impulsos internos.

3.4 O "saber ouvir" e as "*Estruturas Sonoras*" de Rolf Gelewski

Por considerar importante a relação entre dança e música e a consciência desta relação extremamente útil para o desenvolvimento artístico e criativo do dançarino, Rolf Gelewski elaborou um método didático de estudo desta relação, *Estruturas sonoras I*, publicado em 1973.

Na improvisação com estímulos sonoros, os dançarinos tendem a perceber a música de uma determinada forma e refleti-la em sua movimentação. Algumas pessoas são mais influenciadas pelo ritmo ou pulso da música, outras pessoas se influenciam pela melodia, timbre dos instrumentos, harmonia ou estrutura da música. O método *Estruturas sonoras* possibilita aos artistas-criadores a descoberta de outras formas de relacionar a música com os movimentos do corpo, inclusive com momentos de pausas (ausência de movimento) e silêncio (ausência de som).

Segundo Gelewski (1973a, p.6), o trabalho das Estruturas Sonoras reside na "percepção da importância de determinadas relações fundamentais entre música e movimento para a dança e a

aplicação e crescente conscientização destas relações em aulas de improvisação e composição, como também sua transposição para o trabalho coreográfico".

A publicação é um meio didático para uma audição e conscientização elementar da música que abrange o estudo da percepção musical e de gráficos de trechos de 25 músicas selecionadas por Gelewski. Há ainda fichas de informação, referentes às músicas e a seus compositores, introdução e exposição metodológica: I – Sobre uma educação integral e o trabalho do educador, II – Da importância do ouvir, III – Como escutar música (Tipos de audição), IV - Do valor da concentração e V – Sobre o material didático desta publicação e o valor educacional da arte.

Estes gráficos foram desenvolvidos a partir de um desenho básico esquematizado, fornecendo uma representação visual e uma elementar análise estrutural da música, além de sugestões de propostas didáticas para movimentação. O princípio condutor usado na formulação dos gráficos foi registrar aquilo que se percebeu e sentiu na música de mais orgânico. Assim, os gráficos simbolizam a música ouvida, e a sua interpretação é importante para a recepção e percepção auditiva do dançarino.

> [...] unindo-se às pesquisas e descobertas em dança e música, aconteceram um dia as primeiras tentativas de representar músicas graficamente, de transpor para o campo da visão estruturas e formas e proporções sonoras e assim tornar mais diretamente perceptível o que o próprio acontecimento sonoro (por ser não palpável, fugitivo, e também por estimular emoção e imaginação) e a partitura musical (por ser abstrata e exigir para sua compreensão conhecimentos especializados complexos) antes escondem do que revelam: a unidade do organismo musical, o crescimento do seu todo no tempo e sua constituição por membros principais, sub-unidades que convivem sob a lei de relações recíprocas e inteirantes, realizando aberta ou secretamente uma aspiração à ordem, equilíbrio vivo e harmonia. (GELEWSKI, 1973a, p.6)

Neste trabalho, aprender a ouvir é uma parte essencial e uma colocação bem concreta, dado que os próprios gráficos foram concebidos e elaborados exclusivamente a partir de audições. Não foram usadas partituras ou outros recursos de natureza abstrato-teórica no seu processo de formulação, sendo sua única fonte a audição viva e concentrada das músicas.

Assim, Gelewski (1973a, p.11) ressalta a importância do ouvir e o valor da concentração. Ouvir é uma atividade do silêncio, uma vivência da concentração, um abandono de si e um gesto puro de entrega. Ouvir significa abrir-se, receber e deixar o recebido entrar em si, lá dentro despertando ou aquietando, trabalhando, modificando.

> Se você quer escutar música, você deve criar um silêncio absoluto em sua cabeça, não seguindo ou aceitando pensamento algum e ser inteiramente concentrado como uma espécie de tela que recebe sem movimento ou barulho, a vibração da música. Esta é a única maneira, não há outra, a única maneira de ouvir música e de entendê-la. (GELEWSKI, 1973a, p.11)
>
> [...] E o que foi despertado ou trabalhado pode então, em um movimento próprio, se erguer e se manifestar, responder, corresponder. Mas sempre a coisa é, primeiramente, ouvir, receber. E portanto é isto que, em primeiro plano, tem que ser desenvolvido, educado, treinado - o ouvir, a concentração e a capacidade de recepção. (GELEWSKI, 1973a, p.10)

Na publicação há também a descrição de seis modos de recepção auditiva gradativos, definidos por Gelewski (1973a, p.11) no item "Como escutar música (tipos de audição)": a audição simples (relaxado-passiva, recebendo a música sem pensamento, reação ou esforço); a audição simples intensificada (percebendo a música como energia que se transmite em forma de vibração para todo o nosso corpo, não somente para o ouvido); a concentração na unidade da música (identificação com a força condutora da música, a experiência e visão do todo).

Há também a concentração no desdobramento fundamental da música (percepção de que o corpo da música é composto por sub-unidades); a descoberta de uma subdivisão orgânica do desdobramento fundamental (perceber que cada sub-unidade da estrutura-base da música é constituída por membros menores) e a conscientização de elementos característicos integrantes da estrutura musical (percepção de figuras melódicas ou rítmicas, repetições e variações, evoluções ou contrastes, acentos e pausas, uso de diversas alturas de som ou instrumentos).

> É importante conscientizar que o ato de se concentrar não é apenas um processo que requer consciência e vontade mentais dirigidas – é uma capacidade inata do ser, que pode se efetuar espontânea e organicamente, também ou talvez justamente nos estágios pré-racionais do desenvolvimento humano [...] É isto que queremos chamar de concentração: o ser inteiro, o viver inteiro, o estar reunido da pessoa toda em um estado ou ação. Con-centrar significa centralizar, fazer convergir em um campo, unir em um ponto, um ponto determinado, e este ponto passa a ser um lugar de referência para movimentos que se efetuam a seu redor, e desta maneira, a adquirir uma função e poder de orientação [...] É por isso que concentração não significa um estado ou valor qualquer, mas um estado de intensidade crescida, o valor de uma nova força, um poder – porque é a união de muitas energias em um só ponto ou campo. (GELEWSKI, 1973a, p.14)

Ressalto que esta publicação apresenta sugestões de propostas didáticas para audições dos trechos das músicas selecionadas que poderão gerar propostas de improvisação de movimentos corporais. Muitas vezes a percepção da duração de um trecho de música ou de uma sub-unidade musical (ou frase melódica) é totalmente alterada quando realizamos movimentos ou deslocamentos espaciais. Somente ouvindo a música podemos ter a sensação que sua duração é longa, em oposição, ao executarmos alguma proposta de movimentação, sentimos que a sua duração é curta, tendo dificuldades em executar a proposta de movimento com aquela duração do tempo.

Abaixo de cada gráfico dos trechos de cada uma das 25 músicas escolhidas, Gelewski apresenta de duas a cinco propostas de audição e consequentemente possibilidades de movimentação, incluindo em alguns casos as pausas[27]. Cabe ao professor criar sugestões de movimentação para os estudantes, por exemplo, no gráfico da música 1 há três propostas de audição: I – ouvir o trecho inteiro como uma unidade única do começo ao fim, II – perceber que o trecho da música possui uma parte inicial maior e uma parte de finalização menor, III – perceber que o trecho da música possui uma introdução (a), um desenvolvimento (b) e uma finalização (c).

Neste caso, o professor pode conduzir propostas de movimentação para cada proposta de audição sugerida por Gelewski, por exemplo, na proposta I, pode-se solicitar a realização de um deslocamento espacial ou de um único movimento durante todo o trecho da música. Na proposta II, pode-se solicitar um deslocamento espacial na primeira parte do trecho da música e na segunda parte, a realização de um único movimento. Na proposta III, pode-se solicitar a realização de um único movimento na parte "a" do trecho da música, uma improvisação livre pelo espaço na parte "b" e uma pausa na parte "c". O professor pode também criar novas propostas de audição!

Estas propostas podem ser aplicadas concomitantemente com propostas de exploração do espaço e das formas, o que torna a sua execução um pouco mais complexa. Por exemplo, percorrer uma determinada distância espacial no tempo determinado pela duração de uma frase musical escolhida. E depois percorrer uma distância espacial menor, com a mesma duração anterior. Neste caso é necessário realizar ajustes na velocidade do movimento para conseguir atingir a proporção espaço-temporal desejada: se tenho uma distância maior para percorrer dentro de certa duração de tempo, preciso aumentar a minha velocidade. Ao contrário, quando a distância for menor, é preciso diminuir a velocidade.

[27] Algumas destas propostas serão mais bem explicadas no capítulo 5.2 deste trabalho, páginas 97 a 104.

Por fim, saliento que o foco principal desta publicação está nas possibilidades de audição das músicas, cabendo ao professor e aos estudantes criarem propostas de movimentação. O foco não está em sugerir propostas de movimentação. Também é possível utilizar esta mesma metodologia a partir de outras músicas escolhidas pelo professor ou estudantes: ouvir a música várias vezes, realizar uma percepção qualitativa (identificando variações rítmicas ou melódicas, temas ou partes que se repetem, variações nos timbres, nos acentos, no andamento) ou uma percepção quantitativa de suas partes (quais as sub-unidades existentes, em quantas partes é possível subdividi-la).

3.5 O "*Estudo Básico de Formas*" de Rolf Gelewski

Para constituir-se, uma forma precisa de material. Porém uma forma não é somente constituída pelo seu material físico, há também seu significado conceitual e conteúdos simbólicos. Por exemplo, uma rosa possui uma determinada forma e é constituída por um determinado material orgânico.

O homem, dentro de um determinado contexto sócio-histórico-cultural, pode possuir a capacidade de recriar esta forma através de uma fotografia, uma escultura, uma pintura ou da confecção em materiais diversos, como tecido, papel, plástico, madeira, alumínios, entre outros. Assim, a forma da rosa apresenta uma superioridade em relação ao seu material, pois é reconhecida conceitualmente como uma rosa por aqueles que a veem, independente do material que é feita.

Ostrower (2007, p.79) afirma que forma é "o modo por que se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto." A forma será sempre compreendida como a estrutura de relações, como o modo por que as relações se ordenam e se configuram. Além disso, todo processo de criação é sempre de ordem formal, pois criar sempre "corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa" (Ostrower, 2007, p.5).

De acordo com Gelewski (1971, p.5), nas manifestações artísticas, podemos distinguir dois gêneros de material: o material concreto de que as formas são feitas fisicamente e o material-conteúdo, as ideias, experiências, sentimentos. Para sua comunicação e participação no mundo das coisas e seres concretos, os conteúdos precisam de formas e o ato criador do artista consiste exatamente no esforço de dar forma (material concreto) aos seus materiais-conteúdos.

Baseando-se nestas premissas, Gelewski elaborou o material didático *"Estudo Básico de formas"*, onde pesquisou as possibilidades do corpo humano de realizar formas distintas, voltando toda a atenção para o corpo compreendido em sua totalidade e em partes isoladas. O intuito era disciplinar o físico do estudante de dança e despertar seu interesse no que diz respeito ao uso do próprio corpo como recurso de configuração plástica.

As propostas didáticas[28] deste material correspondem às distinções antagônicas que se referem às qualidades básicas da forma: contraído e dilatado, simétrico e assimétrico, curvo e reto. De acordo com Gelewski (1971, p.1), a base destas propostas "consiste em distinções elementares de forma, resultantes de processos reflexivos e transferidas para a prática de dança. O aluno, então, terá de realizar no seu físico estudos penetrados determinantemente por princípios mentais."

Gelewski (1971, p.2) afirma que objetivo do trabalho é despertar e desenvolver consciência do físico nos estudantes, onde se distinguem três fases: primeiro, a fiel correspondência do corpo a princípios mentais; depois, ultrapassada a mera obediência, a vivência de tais princípios, isto é, sua transformação em experiências verdadeiras de dança; e finalmente, a superação (libertação) do princípio mental no processo criativo, sendo guiado e regido inteiramente pela intuição.

A execução quase mecânica, a transposição meramente obediente das instruções para uma fiel realização prática seria apenas uma primeira etapa do processo, que deverá ser seguida por uma segunda fase, na qual a realização das instruções deve alcançar real vivência, força e expressão: os estudos devem se tornar dança.

> A realização prática das "distinções" é efetuada através de exercícios elaborados com o intento de criar exemplos e modelos, podendo os mesmos serem variados, diminuídos, aumentados, agrupados de outra maneira, interpretados ou até substituídos, pela introdução de novos exercícios. Recomenda-se especialmente, transformar uma parte dos exercícios que se referem todos a realizações individuais, em exercícios em grupo. (GELEWSKI, 1971, p.10)

Os exercícios estão divididos em três grupos: Distinção1 Contraído – dilatado (com 6 exercícios-modelo); Distinção 2: Simétrico – assimétrico (com 5 exercícios-modelo) e Distinção 3: curvo – reto (com 8 exercícios-modelo). Cada um deles recebe um código (*E*), a partir da numeração de 1 a 3 (correspondendo a cada uma das três distinções). Por exemplo, o código *E 1a*, significa que o

[28] Algumas destas propostas serão mais bem explicadas no capítulo 5.3 deste trabalho, páginas 104 a 110.

exercício corresponde ao primeiro exercício da distinção 1 (contraído-dilatado); o código E 2c, corresponde ao terceiro exercício da distinção 2 e assim sucessivamente.

Assim como no material Estudo do espaço, Gelewski classifica também os exercícios deste material, de acordo com seu tipo, utilizando o código *"im"*, quando fornece dados para uma improvisação livre e o código *"fix"* quando solicita que o estudante elabore um estudo de movimentos que possa ser repetido várias vezes, sem divergências iniciais. Antes da descrição do exercício, há também a descrição da colocação da pessoa executante no espaço e da posição de seu corpo *(PI)*, que em alguns casos poderá ser livre à vontade do executante ou determinada pelo professor.

Tabela 04: Estudo básico de formas (Gelewski, 1971)

Distinção	**Exercícios**	**Descrição**
1 – Contraído Dilatado	*E 1a, E 1b, E 1c, E 1d, E 1e, E 1f*	6 exercícios referentes ao estudo das formas contraídas e dilatadas
2 – Simétrico e assimétrico	*E 2a, E 2b, E 2c, E 2d, E 2e*	5 exercícios referentes ao estudo das formas simétricas e assimétricas
3 – Curvo e reto	*E 3a, E 3b, E 3c, E 3d, E 3e, E 3f, E 3g, E 3h*	8 exercícios referentes ao estudo das formas curvas e retas

Na publicação há uma distinção entre situação total e parcial (posições estáticas) e movimentos parciais e movimentos totais:

> Situação total: todas as partes do corpo, por meio de sua forte correlação, constituem uma única forma estática, sem haver formas particulares destacantes, constituídas por partes isoladas do corpo; situação parcial: uma só parte do corpo (ou um certo número de partes unidas num conjunto) constitui uma única forma estática destacando-se por meio de características formais marcantes ou através de um significado próprio, das outras partes do corpo; movimento total: todas as partes do corpo, por meio de sua movimentação fortemente correlacionada, constituem uma única forma de movimento com um só significado. Um 'movimento total' é dirigido pelo centro do corpo; movimento parcial: uma só parte do corpo (ou um certo número de partes unidas num conjunto) movimenta-se independentemente das outras partes do corpo destacando – se destas através de um significado próprio ou quaisquer características marcantes. (GELEWSKI, 1971, p.11)

Assim, movimentos parciais são realizados por parte ou partes do corpo, desde que a maior parte da massa corporal total fique estática. Por exemplo, movimentar somente a cabeça, ou uma perna, ou os dois braços, ou um braço e a cabeça. Já o movimento total acontece quando toda a massa corporal realiza um movimento em uma determinada direção, por exemplo, ações de abaixar, deitar, saltar, levantar, deslizar, girar, torcer, abrir ou fechar. Gelewski esclarece também que em algumas propostas didáticas é solicitado que uma determinada posição parcial seja mantida "relativamente":

> [...] isto significa que a forma da situação parcial respectiva, constituída por uma coordenação característica de determinadas partes do corpo, deve ser mantida como um todo, podendo porém, sofrer mudanças referentes a sua posição no espaço, isto é, ser abaixada, levantada, virada, inclinada, etc. (GELEWSKI, 1971, p.12)

Em outras propostas, uma determinada situação parcial deve ser mantida "absolutamente":

> [...] isto significa que tal situação parcial não pode sofrer modificação alguma, devendo-se conservar invariavelmente, tanto a sua forma quanto a sua posição no espaço, isto é, essa situação parcial não pode ser abaixada, levantada, virada, inclinada, etc. (GELEWSKI, 1971, p.12)

Ressalto que neste material não há descrições de tipos de movimento ou de sequências de movimentos pois a execução dos exercícios se dará a partir de improvisações realizadas pelos estudantes ou a partir de criações dos próprios estudantes. Assim, o foco do material está no estudo das formas (plásticas) do corpo, não no movimento. Segue a descrição de um exercício para exemplificar:

> E 1e – im. PI (lugar: no canto posterior direito da sala; corpo: conforme o professor determinar) Percorrer várias vezes seguidas, a diagonal que interliga o canto posterior direito da sala com o canto anterior esquerdo. Locomovendo-se livre e fortemente, realizar este caminho das seguintes maneiras: 1 – aplicar como recurso de locomoção, exclusivamente, movimentos dilatados (parciais ou totais), sem passar por nenhuma situação ou movimento contraído, 2 – aplicar como recurso de locomoção, exclusivamente, movimentos contraídos (parciais ou totais), sem passar por nenhuma situação ou movimento dilatado; 3 – aplicar como recurso de locomoção, alternadamente, movimentos contraídos e dilatados, combinando-se livremente ou segundo determinações respectivas do professor. Essas improvisações deveriam ser realizadas tanto de conformidade com um ritmo audível indicado pelo professor, como também sem nenhum ritmo audível obrigatório, criando no último caso, cada exercitante espontaneamente seu ritmo individual, enquanto que improvisa. Procurar realizar, na locomoção, trocas entre movimentos executados de pé, e outros executados no chão. (GELEWSKI, 1971, p.19-20)

Como pode ser observado, o material também faz referências às posições no espaço e à relação entre movimento e tempo. Considero que os três materiais analisados nesta pesquisa (*Estudo do espaço*, *Estruturas sonoras* e *Estudo básico de formas*) são complementares. Sua utilização em aulas de dança possibilita o desenvolvimento da conscientização dos estudantes de dança sobre as possibilidades de movimentação de seus corpos no espaço e no tempo.

Por fim, Gelewski (1971, p.11) ressalta que em relação à efetuação dos exercícios práticos, recomenda-se procurar realizá-los principalmente, por meio de movimentos ou situações que caracterizem o tema em questão, de maneira inequívoca. "Deve-se então, evitar tanto quanto possível movimentos ou situações que representem realizações ambíguas em relação à tarefa dada." Gelewski (1971, p.9) recomenda também que o professor pesquise junto com os estudantes associações às qualidades de forma apresentadas, no intuito de enriquecer o significado de cada uma delas.

É interessante observar que a distinção entre contraído e dilatado faz referência direta ao espaço, porém neste caso é o espaço ocupado pelo corpo do dançarino no "vazio" que o circunda (limitado pelo chão, paredes e teto da sala de aula) ou o "vazio" existente entre (ou delimitado pelas) partes do seu corpo[29]. Contrair ou dilatar a forma do corpo equivale, respectivamente, à diminuição ou aumento dos espaços (internos ou externos) e não se relaciona ao aumento ou diminuição da tensão ou força muscular do corpo. Assim, pode-se realizar uma forma contraída com a musculatura do corpo totalmente relaxada ou uma forma dilatada com a musculatura totalmente tensa.

Uma forma contraída pode ser pensada a partir de três aspectos: a diminuição da amplitude horizontal (que é o espaço existente "entre" as direções para direita e para esquerda do espaço, limitado pelas paredes laterais da sala), vertical (espaço "entre" as direções para cima e para baixo do espaço, limitado pelo teto e chão da sala) ou sagital (espaço "entre" as direções para frente e para trás do espaço, limitado pelas paredes anteriores e posteriores da sala), ou respectivamente, o esmagamento (diminuição do tamanho) das dimensões das metades, das regiões ou das zonas do espaço da sala de aula. Em oposição, uma forma dilatada corresponderia à amplitude (aumento do tamanho) destas dimensões do espaço.

Ressalto que as distinções antagônicas deste material são separadas didaticamente em blocos mas na realidade elas acontecem simultaneamente. Analisar uma formação estática de uma maneira global seria classificá-la a partir destas três distinções, por exemplo, uma forma contraída ou

[29] Ver reflexões sobre o espaço, no item 3.2 deste capítulo, na página 41.

dilatada pode ser realizada a partir de uma forma curva ou reta, simétrica ou assimétrica. Uma forma contraída elaborada a partir da diminuição de somente uma dimensão do espaço, provavelmente apresentaria uma forma mais reta. Uma forma contraída curva pressupõe a diminuição de duas ou três dimensões do espaço. Uma forma simétrica pode ser realizada com formas curvas ou retas, porém a forma simétrica reta é mais fácil de ser realizada do que uma forma curva simétrica.

Também é preciso destacar que uma formação corporal estática poderá ser percebida de formas diferentes (ou trazer sensações ou conteúdos distintos) se for observada a partir de um deslocamento ou de uma sequência de movimentos ou posições estáticas. Por exemplo, uma formação estática curva do tronco do corpo para frente com uma flexão dos joelhos, analisada isoladamente pode ser percebida como uma posição contraída ou fechada. Porém, se a mesma posição do corpo surgir a partir de uma posição estática abaixada totalmente fechada, provavelmente será identificada como uma posição dilatada (mais aberta com relação à posição anterior).

Se ao contrário, esta posição estática surgir a partir de uma posição em pé bastante dilatada, será identificada como uma posição contraída. Assim, uma posição pode ser "parcialmente" dilatada ou "parcialmente" contraída: a percepção ou sensação do contraído e do dilatado dependerá de pontos de referência das dimensões do espaço (quais e quantas dimensões do espaço foram ampliadas ou reduzidas para a realização desta forma?) ou das posições realizadas anteriormente.

Lobo e Navas (2003, p.147) apresentam alguns conceitos sobre o trabalho com o corpo, que se relacionam com o trabalho de Gelewski sobre o estudo das formas. Elas diferenciam quatro pares de opostos: movimentos congruentes e isolados; simétrico e assimétrico; físico e espacial; central e periférico. Movimentos congruentes (ou "movimentos totais") ocorrem quando todo o corpo realiza o mesmo movimento, por exemplo, quando todo o corpo realiza ações de abrir, fechar, saltar, rolar, inclinar, abaixar ou girar. Movimento isolado (ou "movimento parcial") é quando uma parte movimenta-se por si só.

> Simétrico e Assimétrico. Neste estudo, devemos pensar o corpo dividido por um eixo vertical na coluna, estabelecendo-se os lados direito e esquerdo. Simétrico é quando os dois lados realizam o mesmo movimento. [...] Geralmente trazem uma ideia de equilíbrio perfeito na mecânica do corpo, menos encontrado nas formas da natureza e mais encontrado em formas geométricas. Assimétrico é quando um lado realiza um movimento diferente do outro, desenvolvendo uma característica mais orgânica no corpo em movimento, que traz desenhos corporais mais diversos e criativos. (LOBO e NAVAS, 2003, p.147)

As definições de movimentos centrais e periféricos de Lobo e Navas (2003, p. 148) se relacionam de certa forma com os conceitos de forma contraída e dilatada de Gelewski. Não estou afirmando que os conceitos são idênticos nem que se referem ao mesmo tipo de movimento mas pode-se perceber certa semelhança nas direções e formas de um movimento periférico com um movimento ou formação estática dilatada. Por exemplo, movimentar os braços ou as pernas para o lado é distanciá-los do centro do corpo, realizando um movimento periférico e criando uma forma corporal mais dilatada. Em oposição, movimentar o tronco do corpo para frente (de forma reta ou curva) é aproximá-lo do centro do corpo, realizando um movimento central e criando uma forma corporal mais contraída.

> Central é todo movimento que se origina no centro do corpo, especificamente tronco e bacia, podendo se projetar para a periferia ou não. [...] Periférico é todo movimento que se origina nas partes periféricas do corpo, especificamente pernas, braços e cabeça. (LOBO e NAVAS, 2003, p.148)

Por fim, ressalto que os conceitos de forma apresentados por Gelewski neste material didático podem ser trabalhados também em propostas de improvisação em duplas ou em grupos. Neste caso, a forma plástica total corresponderá à forma resultante da união dos dois ou mais corpos. Por exemplo, pode-se trabalhar os conceitos de formas simétricas e assimétricas e de formas contraídas e dilatadas, em propostas de improvisação com espelhos (em duplas ou em grupos) ou com blocos.

Na improvisação com espelhos em duplas é necessário definir uma pessoa que comandará as ações que serão reproduzidas pela outra pessoa e a linha divisória que demarcará o limite entre a imagem e a sua cópia no "espelho". A distância entre as duas pessoas e esta linha deverá sempre ser a mesma e as duplas precisam manter contato visual com esta linha durante todo o exercício. Por exemplo, se uma pessoa virar de costas para a linha, a outra pessoa também terá de ficar de costas, o que impossibilitará a continuidade do exercício.

Os espelhos podem ser realizados de forma simultânea, quando a execução de um movimento (ou a criação de uma forma estática) e a sua reprodução acontecem ao mesmo tempo, criando formações simétricas: a forma do corpo de cada pessoa correspondendo a uma das metades (direita e esquerda) da forma total. Já os espelhos sucessivos ocorrem quando a pessoa apresenta um movimento (ou uma forma estática) e depois a outra pessoa o reproduz, criando assim formações assimétricas: em um único momento, cada corpo estará apresentando uma forma corporal diferente, ou seja, cada lado da forma total será diferente, criando a assimetria. Em ambos os casos, pode-se utilizar

referências rítmicas ou musicais para determinar a duração do tempo ou o andamento de cada reprodução (de quem copia a forma) ou troca de posição corporal (de quem cria as formas).

O trabalho de improvisação com blocos pode abordar questões do estudo da forma, como a realização de blocos simétricos e assimétrico; ou contraídos e dilatados. O trabalho com blocos contraídos e dilatados pode ser realizado a partir de possibilidades das formas corporais criadas (a forma total do bloco pode ser contraída ou dilatada) ou a partir do aumento e diminuição da distância entre as formas corporais que constituem o bloco. Aproximando-se os corpos é possível criar uma forma total do bloco mais contraída e distanciando-se os corpos, criar uma forma total mais dilatada.

O trabalho com blocos simétricos pode utilizar o princípio de espelhos simultâneos: uma pessoa cria uma forma no espaço, que é reproduzida ao mesmo tempo por outra pessoa de maneira espelhada (criando uma linha divisória invisível que corresponderia ao "espelho") e assim sucessivamente por duplas, formando um grande bloco.

Os espelhos em grupo acontecem quando as duplas compartilham a mesma linha divisória, assim, a forma total do grupo corresponderá à união de todas as formas dos corpos de cada um dos lados da linha divisória. Os blocos assimétricos são construídos a partir de uma forma corporal inicial que será complementada por outras formas corporais ou a partir de um trabalho de espelhos sucessivos em grupo.

3.6 O uso das formas, do espaço e do tempo como recurso expressivo

Segundo Robatto (1994, p.111), organizar o tempo e o espaço na Dança é elaborar uma composição formal / abstrata, quando esta é realizada com o objetivo de alcançar uma linguagem coreográfica concreta, onde o movimento é o fim expressivo em si mesmo. Toda coreografia necessariamente organiza, de maneira objetiva, o tempo e o espaço, podendo ou não abordar seus sentidos expressivos.

> Além do tratamento objetivo de valor formal, o coreógrafo pode integrar à sua criação conotações significativas ou simbólicas através de uma abordagem psicológica do tempo, ou de uma abordagem virtual do espaço. (ROBATTO, 1994, p.112).

Mesmo que não exista uma proposta inicial do coreógrafo em trabalhar as formas, o espaço e o tempo de maneira subjetiva ou expressiva, a interpretação do público é subjetiva, atribuindo sensações e significados aos movimentos realizados em cena.[30] A duração, velocidade, intensidade e forma de um movimento podem imprimir um sentido significativo à ação. Por exemplo, os movimentos curvos podem transmitir a sensação de prazer, suavidade ou calma, se forem realizados de forma leve e lenta (relacionados à ação de flutuar); ou a sensação de angústia ou dor, se forem executados de forma forte e lenta (relacionados à ação de torcer).

Já os movimentos rápidos, retos e fortes (relacionados à ação de socar) podem estar vinculados à sensação de raiva, pressa ou aspereza. Movimentos rápidos e curvos podem expressar alegria e liberdade, se forem leves (relacionados à ação de sacudir); e inquietação, euforia ou descontrole, se forem fortes (relacionados à ação de chicotear). Movimentos lentos e retos podem ser associados ao controle, cautela, precisão (relacionados às ações de empurrar ou deslizar).

> Leve: esta qualidade tem a ver com delicadeza, com cuidado, sutileza, sensibilidade e carinho. Forte: esta qualidade tem a ver com determinação, intenção, firmeza, vitalidade e agressividade. [...] Lento: é uma qualidade que diz respeito à concentração, a uma certa indecisão, à tranquilidade, resultando um estado remoto e calmo. Rápido: tem a ver com mudanças, impulsos, decisão e rapidez, resultando um estado de alerta ansiedade. (LOBO, 2003, p.168)

Em relação ao uso do espaço pelo corpo, podemos fazer associações entre a região espacial ocupada ou posição corporal com tipos de movimento e seus conteúdos expressivos.

> Na região da profundidade: linhas, formas ou estruturas presas embaixo, expressando uma ligação forte e pesada à base; na região do meio: linhas, formas ou estruturas com tendência clara para a formação de um centro e para expansão no sentido horizontal; na região da altura: linhas, formas ou estruturas que sejam ligadas à região do meio, tendendo para cima, ou que pairem livremente [...] significando transparência, leveza, luz. (GELEWSKI, [196?], p.26)

Lobo e Navas (2003, p.155) afirmam que ações realizadas na posição em pé com a "intenção de altura", trazem conteúdos como busca de espiritualidade, os sonhos, a altivez ou a autoridade; realizadas em posições abaixadas com a "intenção de meio", expressam estabilidade e segurança; já as ações realizadas perto do solo, com a "intenção do baixo", expressam conteúdos ligados à proteção, segurança, relaxamento.

[30] No próximo capítulo, no item 4.4 (pág. 87) há reflexões sobre a criação artística que complementam esta discussão aqui iniciada.

> As três dimensões espaciais (comprimento, largura e profundidade) serão percorridas por movimentos em eixos respectivos: vertical (ações de subir e cair), horizontal (estreitar e alargar), sagital (avançar e recuar). Estas dimensões podem desenvolver conteúdos expressivos respectivos, tomando cuidado para que não se padronizem modelos fixos: liberdade e submissão, modéstia e genialidade; simpatia e antipatia. (LOBO, 2003, p.159)

Devemos levar em consideração também a questão da perspectiva: as formas que estão mais afastadas do campo de visão (por exemplo, de uma plateia) tendem a ser percebidas em menor tamanho e à medida que vão se aproximando, a percepção de seu tamanho aumenta. Assim, é possível reforçar ou inverter estas tendências, por exemplo, realizar um deslocamento sagital avançando pelas zonas do espaço, partindo de uma posição na região da profundidade até a região da altura ou em oposição, realizar o mesmo deslocamento invertendo as regiões (da altura para a profundidade).

Avançar no espaço (deslocamento sagital para frente) é uma atitude firme e decidida que pode ter um caráter de aproximação ou intimidade, de apresentação ou em oposição, um caráter de intimidação ou de autoridade. O mesmo percurso (direção para frente) executado de costas para a plateia poderia trazer outros significados como, recuar ou receio. Recuar no espaço (deslocamento sagital para trás) com o corpo virado de frente para a plateia também pode carregar conteúdos de receio ou de desequilíbrio, porém se for executado de costas para a plateia pode ter um caráter de despedida, de "ir embora", de forma firme e decidida.

Da mesma forma, realizar deslocamentos sagitais (entre as zonas) associados a deslocamentos verticais (entre as regiões) pode carregar outros conteúdos expressivos se forem executados de costas ou de frente para o público. Por exemplo, avançar para frente de uma posição abaixada para uma posição levantada pode ser bastante ameaçador ou indicar um crescimento espiritual, ao contrário, avançar para frente de uma posição em pé para uma posição abaixada pode trazer significados como submissão ou enfraquecimento.

A forma do movimento também pode carregar significados expressivos. Por exemplo, movimentos com formas contraídas podem se relacionar aos conceitos de estreiteza, entrelaçamento ou falta de espaço. Por outro lado, movimentos com formas dilatadas podem estar relacionados à ideia de amplitude e liberdade ou às qualidades de volumoso e espaçoso.

Da mesma forma, o caminho do deslocamento espacial (curvo ou reto) pode carregar conteúdos expressivos. Cada diagrama de chão, construído por estes caminhos, além de contribuir

decisivamente para a figura de uma composição, carrega um valor simbólico e sentido psicológico, de modo que a sua escolha e realização possuem significados e consequências.

> O efeito dos diagramas de chão, executados, é de natureza não só planimétrica mas também estereométrica, isto é, não só de caráter linear mas ainda de caráter plástico. Há uma relação direta da planimetria do chão com a estereometria do espaço. (GELEWSKI, 1967, p.11)

O espaço pode ser entendido como um fator expressivo do movimento, assim o corpo pode se relacionar com o espaço de forma direta ou flexível. Segundo Cordeiro, Homburger e Cavalcanti (1989, p.26), podemos ter duas atitudes com relação ao espaço: a atitude objetiva (direta) que liga diretamente dois pontos e a não objetiva (flexível) que cria meandros para ligar dois pontos no espaço.

> Essas atitudes têm um fator condicionante: a quantidade de espaço disponível. Se este é restrito, o corpo tem suas articulações limitadas e o movimento tende a ser direto. Se o espaço é amplo, o corpo pode articular livremente e o movimento tende a ser flexível. Portanto, flexível e direto são os dois extremos do fator espaço. (CORDEIRO, HOMBURGER e CAVALCANTI, 1989, p.26)

> O intelecto projetado na intenção do movimento faz aquele que se move percorrer espaços flexíveis ou diretos. Estes elementos se caracterizam por caminhos que priorizam linhas retas, no direto, e circulares, no flexível. Flexível: esta qualidade tem a ver com flexibilidade, elasticidade, descoberta [...] Direto: esta qualidade tem a ver com objetividade, com intenção direta, um foco direto, revelando-se um espírito de concentração e investigação [...] (LOBO e NAVAS, 2003, p.170)

Por fim, ressalto que o uso do espaço, das formas e do tempo como recurso expressivo na dança deve ser realizado com certa cautela, tendo em vista que muitas vezes um fator isolado carrega um determinado conteúdo expressivo que é alterado ao ser associado a outros fatores. Por exemplo, movimentos realizados na região da profundidade em uma forma contraída podem significar acolhimento ou relaxamento, porém dependendo de fatores como tensão muscular ou acentos rítmicos podem significar dor, sofrimento ou submissão.

Muitas vezes pode-se ter uma determinada intenção de trabalhar alguns conteúdos expressivos, porém a maneira escolhida de manipular os fatores ou as "ferramentas" do movimento (corpo, espaço, tempo, dinâmica, força) não contribui para atingir o objetivo. Assim é importante conhecer bem estas ferramentas e suas possibilidades de manipulação.

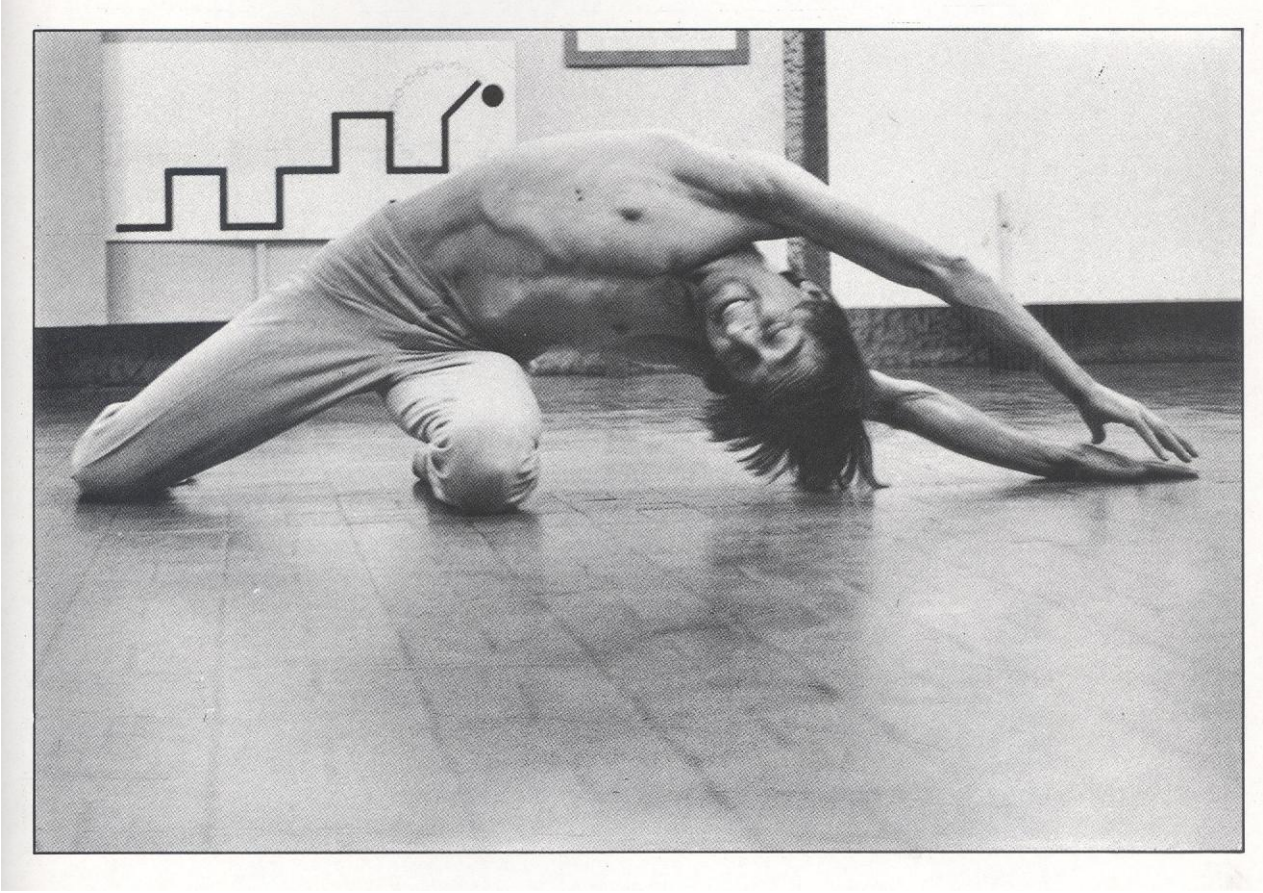

Foto 04: Rolf Gelewski, por Atílio Avancini (1990)

4 - IMPROVISAÇÃO E PROCESSOS CRIATIVOS

Neste capítulo são abordadas algumas questões gerais relacionadas à criatividade humana e ao ato de criar, enfatizando seus aspectos conscientes e inconscientes. Em seguida, são apresentadas reflexões sobre os processos de criação artística e a importância da utilização da improvisação como recurso criativo e expressivo. É contextualizado também o trabalho didático de Rolf Gelewski baseado em improvisações estruturadas e seu trabalho artístico-criativo, a partir de improvisações estruturadas ("Dança Criativa") e improvisações livres ("Dança espontânea").

4.1 A criatividade e o ato de criar

É praticamente automática a associação que se faz entre arte e criatividade: um fenômeno acaba sempre por conduzir-nos ao outro. O vocábulo criatividade, querendo significar a capacidade para produzir novas ideias e objetos, abriga uma série de processos e fatores psicológicos que são interatuantes e interdependentes.

Segundo Kneller (1978, p.15), as definições corretas de criatividade pertencem a quatro categorias: aquela que se refere à pessoa que cria, em termos de fisiologia e temperamento (atitudes, hábitos e valores); aos processos mentais que o ato de criar mobiliza (motivação, percepção, aprendizado, pensamento e comunicação); às influências ambientais e culturais e aos produtos dos atos criativos (teorias, invenções ou obras artísticas).

> Esta última concepção é que tem predominantemente guiado, por tradição, o estudo da criatividade. Este é, na verdade, o modo mais óbvio de abordar o assunto, uma vez que os produtos, sendo públicos e prontamente obteníveis, são mais facilmente avaliados do que personalidades. Mais recentemente, entretanto, a pesquisa tem-se concentrado de preferência na criatividade como processo mental e emocional – abordagem sem dúvida mais exigente e sutil, porque muito de sua substância se encontra nos estados interiores da pessoa criadora. (KNELLER, 1978, p.15)

O pensamento criador se distingue do pensamento rotineiro por procurar estabelecer novas relações simbólicas, conectando novos símbolos e experiências que anteriormente não apresentavam quaisquer relações entre si. Estas ligações ocorrem inicialmente num nível pré-simbólico, vivencial, só depois são expressadas em símbolos. A relação se dá primordialmente através dos significados sentidos, não dos significados compreendidos ou pensados.

> O ato criador é essencialmente um processo pré-simbólico ou pré-verbal. [...] O pensamento criador, assim, nutre-se fundamentalmente dos significados sentidos, isto é, daquelas experiências não-simbolizadas, encontrando-lhes conexões que, posteriormente, são transformadas em símbolos (verbais, lógicos ou artísticos). (DUARTE, 1988, p.97-98)

Criar é basicamente formar, dar forma a algo novo, estabelecer novas coerências, relacionar fenômenos e compreendê-los de forma nova. Formar é experimentar, é lidar com alguma materialidade e configurá-la. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, relacionar, ordenar, configurar e significar. Segundo Ostrower (2007, p.69), a criatividade se elabora em nossa capacidade

de selecionar, relacionar e integrar os dados do mundo externo e interno, de transformá-los com o propósito de encaminhá-los para um sentido mais completo.

> O poder criador do homem é sua faculdade ordenadora e configuradora, a capacidade de abordar em cada momento vivido a unicidade da experiência e de interligá-la a outros momentos, transcendendo o momento particular e ampliando o ato da experiência para um ato de compreensão. Nos significados que o homem encontra – criando e sempre formando – estrutura-se sua consciência diante do viver. (OSTROWER, 2007, p.132)

Criar não é substituir o nada por alguma coisa, o caos pela organização. Ostrower (2007, p.26) afirma que o ato de criar, implica necessariamente o ato de destruir. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta o resto de acontecer. Criar é "um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar." E da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. A criatividade é sempre o resultado da tensão entre a espontaneidade e as limitações.

Segundo Ostrower (2007, p.149), "ao mesmo tempo que espontaneamente nos abrimos ao novo e o absorvemos, também espontaneamente o estruturamos. Os processos de descoberta são sempre processos seletivos de estruturação." Nossa abertura é complementada por delimitações interiores que, mesmo sendo flexíveis, são condições necessárias à criação. Sem a capacidade de delimitar não seria possível ao ser humano compreender, imaginar ou perceber. Criar é ao mesmo tempo expansão e contenção, liberdade e limite, concepção e delimitação.

A própria aceitação das limitações que existem em todos os fenômenos, em nós e na matéria a ser configurada por nós, é o que nos propõe o real sentido da liberdade no criar. Os limites são áreas indicativas, meios e modos de identificar o fenômeno. Ao encontrar os limites, podemos configurar o fenômeno e ao esclarecer os limites, qualificamos o fenômeno. Criar é poder relacionar com precisão e com adequação. O referencial dos limites permite que nos relacionamentos (entre o sujeito que cria e o objeto que é criado) se use o senso de proporção e se avalie a justeza da criação.

May (1982, p.49) destaca que a criatividade é o encontro do ser consciente com o seu mundo. O mundo é um conjunto organizado de relações significativas que se inter-relaciona com a pessoa a todo o momento, em uma dialética contínua. Não é possível situar a criatividade como um fenômeno somente subjetivo, o que ocorre sempre é um processo específico de inter-relação do sujeito

(dimensão subjetiva) com o mundo (dimensão objetiva). A criatividade só existe no ato criativo, assim não existem pessoas criativas mas sim atos criativos.

Para Nachmanovitch (1993, p.27), há dois momentos na criação artística: o momento de inspiração, em que uma intuição de beleza ou verdade chega ao artista e o momento da luta, geralmente difícil, para manter a inspiração durante o tempo necessário para transformá-la em símbolos. Na música, na dança e o no teatro existe ainda um terceiro momento: o momento da apresentação da obra ao público.

De acordo com Ostrower (2007, p.68), a intuição (forma não-verbal e não-conceitual do pensamento) está presente no ato de criar. Os processos de criação são sempre de ordem formal, sendo formativos e configuradores. Ainda que se configurem palavras ou pensamento é preciso distinguir os componentes do processo, que podem ser de ordem verbal ou conceitual, e o processo criativo em si, que sempre é de natureza formal.

A intuição humana é fonte da inspiração criativa, sendo uma soma sináptica onde todos os passos e variáveis convergem ao mesmo tempo num ponto central de decisão. O raciocínio lógico se desenrola passo a passo e as conclusões de um passo podem derrubar as conclusões de um passo anterior. Ele se baseia em informações das quais temos consciência, porém é apenas uma mostra parcial de nosso conhecimento total. Já o pensamento intuitivo se baseia em tudo que sabemos e em tudo que somos.

> A intuição também apreende, porém, fazendo menos uso do aparelho dos sentidos, e utilizando-se de uma capacidade de percepção interior, inconsciente, das possibilidades que estão contidas nas situações. [...] A intuição pode deixar de lado os detalhes, mas não tem a menor dificuldade em perceber inter-relações e as consequências daquele mesmo acontecimento. (ZIMMERMANN, 1992, p.21-22)

Kneller (1978, p.62) apresenta as etapas da criatividade, de uma forma mais complexa: fase do insight ou do impulso criativo (primeira apreensão de uma ideia a ser realizada, dá a direção e o propósito); fase da preparação (investigação rigorosa das potencialidades da ideia original para dominar os meios de expressá-la), fase da incubação (conexões realizadas pelo inconsciente), fase da iluminação ou inspiração (clímax do processo, momento de integração que fornece a matéria-prima para a realização criadora) e fase da verificação ou revisão (ação do intelecto e do julgamento para elaborar, alterar e corrigir conscientemente a criação).

Assim, além dos impulsos do inconsciente, os processos criativos se alimentam de tudo o que o homem sabe, seus conhecimentos, conjecturas, propostas, dúvidas e tudo o que ele pensa e imagina. Utilizando o seu saber, o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções. O consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras, constituindo um fator fundamental de elaboração. O ato criativo envolve portanto a intuição e o intelecto, os sentimentos e os pensamentos, as experiências e os conhecimentos, possuindo um aspecto dionísiaco (espontaneidade, vitalidade, liberdade, impulsos) e um aspecto apolíneo (configuração, julgamento, intelecto, limites).

4.2 A improvisação nos processos criativos

A palavra improvisar significa fazer, inventar ou preparar às pressas, falar, escrever ou compor de improviso. Para Nachmanovitch (1993, p.19), toda arte é improvisação, algumas obras são apresentadas no momento em que nascem e outras são improvisações estudadas, revisadas e reestruturadas. Improvisação é a livre expressão da consciência do material que emerge do inconsciente. É a intuição em ação, em um jorro contínuo e rápido de opções.

A improvisação no ato de criar pode ser utilizada como método ou como fim em si mesmo, como a obra em si. Neste caso a criação, estruturação, execução e exibição da obra perante o público ocorrem simultaneamente, "... num único momento, em que se fundem memória e intenção (que significam passado e futuro) e intuição (o eterno presente)." (NACHMANOVITCH, 1993, p.28)

Muitas vezes se imagina que na improvisação pode-se fazer qualquer coisa mas ausência de planejamento não significa necessariamente que o trabalho seja feito ao acaso e arbitrariamente. Toda improvisação tem suas regras mesmo que estas regras não sejam fixadas a priori. Somos seres culturais, sendo incapazes de produzir qualquer coisa aleatória, pois nos conduzimos de acordo com regras inerentes à nossa cultura.

Criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. Ser livre é uma condição estruturada e altamente seletiva, sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconscientes, e a valores (individuais e sociais) de uma época. Ao se criar, define-se algo até então desconhecido, interligam-se

aspectos múltiplos e às vezes divergentes entre si. Mas nada é feito ao acaso, as criações são orientadas pelas opções possíveis a um indivíduo em um determinado momento.

Quando improvisamos com música, desenho, dança, texto escrito ou falado, a lógica interna, consciente ou inconsciente, de nosso ser se revela e molda o material da criação. O inconsciente, uma das dimensões da psique humana, possui elementos individuais relacionados à trajetória de vida e experiências do indivíduo, mas também possui aspectos coletivos, relacionados à própria trajetória da humanidade.

> Nossa Psique é moldada e influenciada por experiências da humanidade em toda a sua história de desenvolvimento, o que condiciona nossa maneira de apreender e lidar com situações características e significativas para o ser humano, tais como: o nascimento, a morte, a luta contra os perigos da natureza, as fases de transição na vida (primeira infância, adolescência, maturidade, velhice) o anseio de fundir-se com outro indivíduo nas diversas dimensões humanas, a maternidade ou a paternidade, o medo diante da morte, ou ainda, uma experiência religiosa. (ZIMMERMANN, 1992, p.19)

Nachmanovitch (1993, p.82-83) ressalta que a existência de regras ou de estrutura na improvisação desencadeia a espontaneidade do artista pois elas estimulam a intensidade do processo criativo. O compromisso com um conjunto de regras liberta nossa criação e a faz atingir uma profundidade e um vigor que de outra forma seriam impossíveis. Trabalhar dentro dos limites impostos pelo meio nos obriga a mudar nossos próprios limites.

Às vezes as regras e os limites são impostos pelo próprio material a ser trabalhado, como as leis físicas do som, da cor, da gravidade ou do movimento. Outras regras são inerentes ao estilo ou às convenções sociais adotadas pelo artista. Na dança e no teatro, por exemplo, onde o corpo do artista está presente na obra, os limites são mais óbvios já que o corpo é ao mesmo tempo o motivo, o instrumento, o campo de atuação e a própria obra de arte.

A improvisação pode ter o mesmo sentido de estrutura e totalidade de uma composição planejada. Em espetáculos de dança quase sempre vemos coreografias, composições elaboradas de dança e raramente as improvisações estão presentes como parte planejada do espetáculo. Num certo sentido, coreografia e improvisação podem ser equivalentes, o que decide o valor da criação é o seu sentido e não a forma que utiliza para expressar seu significado.

Do mesmo modo que há coreografias de qualidade alta e complexa, há outras sem conteúdo algum, representando nada mais que enumerações de sequencias rotineiras de movimentação.

Igualmente podem existir improvisações superficiais e pobres de mensagem, bem como improvisações capazes de emitir beleza direta e espontaneidade de expressão, raramente encontradas numa dança elaborada. “Evidentemente, o arco-íris no céu (improviso da natureza) é essencialmente diferente do arco-íris de um quadro de El Greco (composição elaborada), mas cada um dos dois pode tocar-nos profundamente.” (GELEWSKI, 1969, p.4)

Haselbach (1989, p.7) define improvisar como dar uma forma espontânea; executar algo sob certas condições não previamente planejado; adaptar-se às dificuldades tornando-se ponto de partida para uma mudança individual ou composição concreta. Destaca duas possibilidades de utilização da improvisação na dança: como experiência de sensibilidade e como expressão de conteúdo e atitude formal, ou seja, como método didático ou como processo criativo-expressivo.

Improvisação como experiência de sensibilidade ou sensibilidade por meio de improvisação é a forma de improvisação menos visível e espetacular. Seu ponto principal não está na ação, mas na percepção individual e em sua diferenciação, nos estímulos da sensibilidade do corpo. Esta improvisação representa portanto experiências e impressões do mundo exterior, percebidas e conscientizadas no mundo interior do indivíduo.

> Improvisação como experiência, como divergência espontânea e individual, como ponto de fácil contato e relacionamento experimental com os fatos (corpo, objeto, espaço, parceiro, força, música, conteúdos) do exterior, passando pelo caminho da realidade e da conscientização, para o mundo interior. (HASELBACH, 1989, p.8)

Já a improvisação como expressão de conteúdo e atitude formal tem como objetivo a exteriorização das impressões previamente interiorizadas, a criação de dentro para fora. É a tentativa da expressão espontânea que dá uma forma não programada das impressões armazenadas. Esta improvisação representa uma criação espontânea de um novo produto expressado para o mundo exterior do mundo interior do indivíduo (emoções, ideias, necessidades, criatividade).

> Neste contexto, improvisação significa o momentâneo relacionamento espontâneo, experimental e livre, com movimentos anteriormente conhecidos e coletados, que a sua criatividade recebe naquele instante, por meio do tema ou da motivação, das possibilidades individuais, isoladas e das condições apresentadas pela situação momentânea. (HASELBACH, 1989, p.8)

A improvisação pode ser motivação, etapa preparatória ou campo experimental para as criações em dança. Seu valor está no desenvolvimento da capacidade de criação espontânea e de sua expressão. A improvisação pode ser um método de experimentação de movimentos que posteriormente

poderão ser selecionados e organizados numa composição coreográfica ou ser uma forma de expressão em si, quando improvisações (livres ou estruturadas) compõem a obra.

Assim, podemos analisar a improvisação na dança sob dois aspectos: didático, onde a improvisação é entendida como um método para desenvolver capacidades e qualidades dos dançarinos. E também em seu aspecto criativo-expressivo, sendo entendida como método para elaboração de composições coreográficas ou como recurso expressivo em cena.

4.3 A improvisação estruturada e a arte de Rolf Gelewski

Segundo Gelewski (1973b, p.16), as improvisações são um importante recurso didático objetivando o treino das capacidades de reação, concentração e sensibilidade, além das qualidades expressivas, imaginativas e criativas dos artistas. O objetivo indireto situa-se na dimensão do humano, no sentido do crescimento do artista como indivíduo, consistindo na ligação dinâmica do consciente com o inconsciente.

> Este processo se efetua, principalmente, através de uma solicitação e treinamento de poderes mentais (da concentração, percepção e distinção, em especial) e sua direta interligação com atividades rítmicas, físicas, expressivas e espontâneas, acrescentando-se ainda a este processo, como fator insubstituível, a presença do acontecimento sonoro. (GELEWSKI, 1973b, p.16)

Gelewski (1973b, p.35) ressalta ainda que "a improvisação de dança deve ser considerada um dos meios verdadeiramente eficientes educacionais e de desenvolvimento, pois atinge o ser humano em sua inteireza." Primeiro, coloca para o estudante a capacidade de adaptação e disciplina, depois, exige imaginação, expressividade, espontaneidade, poder criador e disposição para uma comunicação total, liberando e equilibrando energias e tensões acumuladas.

> Por meio da concentração dirigida a uma funda penetração de motivações lançada pelo educador ou encontradas com a ajuda dele, e pelo próprio esforço de transformá-las em movimento irradiante, o improvisando é levado a reduzir e finalmente abandonar a limitada identificação mental com sua personalidade exterior e entrar em uma relação dinâmica com seus mundos interiores. (GELEWSKI, 1973b, p.35)

Gelewski estruturou diversos materiais didáticos relacionados ao uso de improvisações na dança, como *Ver-ouvir-movimentar-se versão I* (1973) e *II* (1980), *Estruturas Sonoras 1* (1973) e *2* (1974), *Estudo do espaço* (1967) e *Estudo básico de formas* (1971). Em suas aulas, utilizava tanto a improvisação livre quanto a improvisação estruturada, partindo de estruturas mais diretivas para as mais livres, e também utilizando o princípio da reflexão e do intelecto no movimento, não somente a utilização da percepção, sensação ou intuição.

A improvisação estruturada é um método para a realização de uma movimentação corpórea espontânea e criativa que procura conduzir a pessoa gradativamente a uma experiência do corpo, que deve culminar com sua libertação das limitações e desconfianças que a educação, a convenção e as vivências inserem nele.

> A improvisação estruturada é um processo que visa construir, a partir de poucos elementos iniciais, uma consciência real que possa ser, para o indivíduo, apoio e fonte continuamente promotora de um trabalho de autodescoberta e autoformação. (GELEWSKI, 1973, p.)

Ao longo de seu processo artístico-criativo, Gelewski também utilizou a improvisação como ferramenta de três maneiras distintas: improvisando sobre uma mesma música diversas vezes, num processo mútuo de integração entre o dançarino e a melodia e a partir desta criação espontânea de movimentos, elaborava a coreografia num trabalho consciente de seleção, organização e estruturação dos elementos. Assim a improvisação livre e espontânea era uma etapa inicial para se chegar à dança elaborada.

> Assim, através de experiências selecionadas, uma sequência interior se estabelece em você, e esta é o núcleo e a verdadeira substância da forma exterior da dança, que cresce deste núcleo como a planta da semente. Naturalmente esta forma exterior não se desenvolve simplesmente, por si própria, sua constituição significa um processo de discriminação e seleção, de definição e coordenação, é trabalho consciente, minucioso, demorado. (GELEWSKI, 1973b, p.37)

Gelewski também apresentava improvisações em cena, porém de forma estruturada, o que ele denominava de dança criativa ou improvisação estruturada. A dança criativa envolve consciência e esta consciência, de algum modo, pretende um fim, visa uma construção, uma expressão determinada. Ela ocorre quando se une ao movimento do corpo toda uma prontidão para ser instrumento de manifestação dinâmica. “Então os movimentos não serão ‘apenas’ movimentos soltos, belos, felizes e, em suja pureza, divinos, mas revelarão, em sua sequência, sua dinâmica específica e sua ordem única,

uma ‘mensagem’, um ‘conteúdo’, um ‘sentido’ – criando algo unido em si, edificando um todo maior”. (GELEWSKI, 1990, p.15)

Para tanto, deve-se estruturar a composição após improvisar várias vezes, determinando, por exemplo, uma posição inicial e final, a coincidência de certos pontos no espaço com certos momentos fixados que são ligados harmoniosamente, sem perder o fluxo e a espontaneidade. Uma estrutura base deve ser elaborada mentalmente e na improvisação, experimentar reações aos estímulos da música, através de estilos variados de movimentação.

Em uma terceira fase de seu trabalho artístico-criativo, após sua viagem à Índia do Sul, em 1968, Gelewski experimentou a improvisação livre como forma de espetáculo, sendo posteriormente denominada por ele de danças espontâneas. Nelas, dançava pela alegria de dançar sem nada estabelecido, nada preparado, nada a ser expressado. Segundo Gelewski (1990, p.15), dança espontânea é o livre jogo da energia pura, isento de todo e qualquer intento, o deleitado jorro do movimento, do ritmo, da dinâmica, da expressão. Pureza total e entrega incondicional. Nesta improvisação, a escolha dos movimentos não é feita pela mente, não se realiza a partir de percepções criteriosas ou da vontade pessoal, ambição, desejo, se realiza a partir da inspiração e intuição.

Dançar espontaneamente é “dispor-se incondicionalmente para realizar o momento único, decidindo agora e aqui sobre o que vem.” (GELEWSKI, 1974, p.3) Tudo depende de somente duas coisas: a entrega daquele que dança e a força e a qualidade da intuição a que ele se abre. A entrega diz respeito à intensidade, sensibilidade e a sinceridade com que ele se coloca como instrumento, pronto para obedecer ao comando do inesperado.

Gelewski (1973b, p.41) afirma que o meio para o amadurecimento e para a libertação numa espontaneidade jamais será uma queda nas regiões da inconsciência e sim uma aquisição de graus mais complexos e mais intensos de consciência. Realizações espontâneas executadas numa profunda concentração e entrega à intuição não significam a extinção da capacidade mental do artista, mas uma superação dela. Significam um nível de consciência superior à mente e por isso capaz de integrá-la.

> Porque para fazer da improvisação uma arte, é preciso prontificar-se conscientemente para servir de canal e instrumento à intuição; é preciso entregar-se integralmente a uma guiança sobre a ação da qual nada sabemos com antecedência; é preciso abrir-se tão totalmente quanto possível aos impulsos e mandamentos de forças superiores às mentais. (GELEWSKI, 1969, p.4).

Para Ostrower (2007, p.147), ser espontâneo nada tem a ver com ser independente de influências, já que isto em si é impossível ao ser humano. Ser espontâneo é ser livre e também ser coerente consigo mesmo. Então se o homem não consegue fugir das influências, o que acontece em um ato criativo espontâneo é a seleção destas influências. Quanto maior a nossa seletividade, maior nosso grau de espontaneidade.

> Poder responder de maneira espontânea aos acontecimentos significa dispormos de uma real abertura, sem rigidez ou preconceitos, ante o futuro imprevisível. Espontâneos, tornamo-nos flexíveis. Conseguimos adaptar-nos às contingências, reorientar as nossas atividades e os nossos interesses de acordo com novas necessidades contidas nas circunstâncias novas. (OSTROWER, 2007, p.148)

Nachmanovitch (1993, p.98) salienta que em uma improvisação espontânea, existe também uma estrutura. Sem a imposição de uma intenção preconcebida, uma improvisação é capaz de se estruturar por si mesma. A primeira seleção de sons, movimentos ou formas pode ser livre mas à medida que o artista prossegue, as seleções já feitas influenciam as próximas. O próximo passo será uma consequência ou uma oposição, o padrão desenvolvido poderá ser reforçado, modulado ou rompido. Há sempre um diálogo constante entre as premonições confirmadas e as premonições frustradas.

> [...] dançar não significa abolir o intelecto – significa, ao contrário, desenvolvê-lo e fazer dele um componente do instrumental completo do qual o dançarino deveria dispor. [...] Admitir o intelecto não quer dizer, naturalmente, ser dominado por ele. A sua admissão e inclusão no trabalho de dança, visa apenas seu uso consciente como recurso, nada mais. A entronização do intelecto como princípio absoluto, equivalente à rejeição da espontaneidade e dos poderes intuitivos e expressão, seria um engano absoluto. (GELEWSKI, 1971, p.2)

> A espontaneidade é a porta da intuição e chave da criação. Seu alicerce consta da disposição psíquico-orgânica de corresponder de maneira não preparada a estímulos inesperados, por meio da manifestação de qualquer reação. A espontaneidade constitui a pré-condição do surgimento e realização do vivo, do dinâmico e do móbil, sendo deste modo um fator essencial na improvisação. (GELEWSKI, 1973b, p.38)

4.4 Considerações sobre a criação artística

Aquele que fala (ou aquele que escreve, pinta, interpreta, dança, compõe uma obra) deve sempre pressupor que alguém estará recebendo informações das linguagens utilizadas (através dos órgãos dos sentidos) e percebendo ou interpretando seus conteúdos. A obra de arte nunca é somente expressão do artista ou criação de formas (do ponto de vista da produção), nem somente comunicação com o público ou apresentação de conteúdos (do ponto de vista da recepção). A obra de arte pode expressar, comunicar, apresentar e criar conteúdos.

> Expressão é tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores. A expressão comporta, portanto, duas facetas: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem (ou também para si mesmo). (BAKHTIN, 2002, p.111)

O artista que propõe uma poética de expressão de seus conteúdos internos, sem a intenção de comunicar algo para o público, querendo ou não, sua obra será percebida e interpretada por outro indivíduo. Toda obra de arte possui uma materialidade física (visual ou sonora) e se constrói a partir de códigos (movimentos, ações, gestos, formas, linhas, cores, luz, notas, timbres, pausas), carregados de conteúdos ou sentidos que serão percebidos e interpretados pelo público.

Quando analisamos uma manifestação artística, é necessário abordar várias esferas da realidade: por exemplo, o som e a materialidade dos objetos são fenômenos físicos; os processos de produção do som da voz e de recepção do som e das imagens visuais são processos fisiológicos. Os processos de criação do artista e de percepção do público envolvem atividades mentais, sendo processos psicológicos.

A estes processos devemos somar o contexto social e o contexto histórico onde esta manifestação acontece. Nas linguagens artísticas, as obras de arte (materialidades) estão inseridas em determinados contextos sociais assim como os sujeitos participantes do fenômeno artístico: os artistas e o público. Cada obra pode ser compreendida de diversas maneiras por pessoas diferentes.

> Uma obra de arte só é um objeto finito quando isolada do fenômeno comunicacional, pois, em sua relação com os sujeitos cria-se um terceiro lugar, o lugar da transcendência e da polissemia. Assim, a comunicação artística transcende a mera relação sujeito-objeto e, depois de lapidada, a matéria bruta das obras, com sua quantidade finita de elementos, passa a ser um meio de conteúdo inesgotável. (SEICMAN, 2008, p.26)

Para cada pessoa, a obra pode ter um significado próprio, dependendo do contexto (sócio-histórico) em que ela foi apresentada e do contexto social a qual pertence o público e suas vivências pessoais. Há obras que são mais abertas que outras, ou seja, permitem um maior número de significações pelo público, possuindo um maior grau de ambiguidade de sentidos.

> Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. (ECO, 2001, p.40)

O artista pode produzir uma forma acabada em si, uma obra, mas na fruição / recepção cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos, de modo que a compreensão da forma original se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. Assim, todas as obras são abertas em maior ou menor grau.

> Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2001, p.40)

Esta "abertura" da obra pode-se dar tanto na relação criador-obra-intérprete, quanto na relação artista-obra-público. Na música e na dança, existem obras onde manipulações de suas estruturas são permitidas pelo intérprete durante a execução da obra (por exemplo, mudar a ordem das sequências de movimento, a velocidade ou o espaço de sua execução), ou que pressupõem momentos de improvisação-criação pelo intérprete durante sua execução (somente a estrutura da obra é mantida).

Este tipo de abertura não é facilmente percebido pelo público pois acontece entre o criador/intérprete e a obra no momento de sua execução. A obra é apresentada para o público naquele momento como uma forma fixa, mesmo sendo uma forma única que jamais poderá se repetir em outros contextos de apresentação.

Na relação de abertura entre artista-obra-público, o público percebe mais facilmente a abertura pois participa da obra, manipulando suas estruturas, interferindo na sua execução ou sendo parte da obra. Por exemplo, nas artes visuais há instalações onde o público pode interagir com os elementos da obra, manipular ou deixar objetos na obra. Na música e na dança há obras onde o público

participa, fazendo sons ou manipulando instrumentos, dançando ou criando situações para os intérpretes-criadores.

> A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar. (ECO, 2001, p.62)

Em relação aos processos de criação de obras de arte é possível abordar dois aspectos: primeiramente, o fato de que uma obra de arte sempre responde a outras obras, sendo possível estabelecer diálogos. Estes diálogos podem acontecer de forma consciente: o artista, durante o processo de criação da obra, se torna público de outras obras para estimular o processo (lê textos, livros, poemas, assiste filmes ou peças de teatro, observa pinturas, fotografias, esculturas, ouve músicas).

Em outras vezes, os diálogos entre o artista criador e outras obras já existentes acontecem de forma inconsciente: a obra criada está respondendo a outras obras que o artista viu, ouviu ou leu em outros momentos de sua vida. Os processos de criação envolvem também aspectos intuitivos e inconscientes do artista que estão relacionados às suas próprias vivências pessoais.

O segundo aspecto a ser abordado envolve a postura do artista em relação à sua obra, que pode ser mais aberta ou mais fechada. Isto porque o artista também é público da sua própria obra, durante seu processo de criação e durante sua execução ou apresentação. Em algumas criações, o artista utiliza a improvisação como recurso de composição: improvisa várias vezes até chegar a uma forma acabada e definida que será sempre repetida nas apresentações. Em outras, o artista define algumas estruturas da composição, que podem ser manipuladas durante a apresentação da obra. Nestes casos, há uma abertura maior na relação entre artista e obra. Em outras obras, a improvisação livre faz parte da composição, é a obra em si ou parte da obra.

Existem diversas formas de linguagem, algumas são linguagens verbais (oral e escrita) e outras são não verbais (visual, gestual, sonora, cinestésica, táctil, olfativa). Uma determinada linguagem artística pode apresentar elementos de diversas linguagens. A dança, por exemplo, se apresenta como linguagem visual (as imagens dos corpos dos artistas, figurino, cenário, iluminação, objetos cênicos), linguagem sonora (a música ou os sons produzidos / emitidos na cena), linguagem gestual e cinestésica (dos movimentos).

A dança pode também utilizar-se da linguagem verbal (oral e escrita), tanto na apresentação da obra quanto no seu processo de criação e divulgação: textos falados, cantados ou projetados durante o espetáculo; textos utilizados para a elaboração do espetáculo ou textos sobre o espetáculo (release, críticas, comentários, reportagens). Nas obras que utilizam textos (orais ou escritos) como dramaturgia de origem[31] (libreto, poema, romance, entrevistas, canções), que servem de estímulos para a criação coreográfica, é facilmente percebido um fio condutor narrativo.

Como então é possível perceber uma discursividade em obras de dança onde o criador aparentemente não tem "nada a dizer" e mostra movimentos em cadeias de significação sem fim? A discursividader está presente na imagem das formas dos movimentos, dos figurinos, iluminação, cenários e objetos cênicos, na passagem do tempo nas cenas, nas músicas, nos sons executados ou emitidos na apresentação da obra. E acima de tudo, a discursividade está nos corpos que se movimentam ou que se silenciam nas cenas.

> Na dança afastada da intenção de comunicar conteúdos que não sejam aqueles de sua própria estrutura, está impresso o traço primordial, a grafia que cada bailarino escreve com sua presença, simplesmente por estar em cena, grafia escrita em seus corpos, fruto de articulação entre o herdado e o adquirido, entre natureza e cultura. (NAVAS, 2008, p.5)

Para se compreender melhor esta questão é necessário perceber que em um espetáculo de dança estão presentes elementos da "cultura coreográfica"[32] em si (que abrange gêneros e técnicas corporais, além de elementos composicionais da obra e elementos estilísticos do artista-criador) e também elementos da "cultura do corpo" e da "cultura da dança" presentes nos corpos dos intérpretes. Todos estes elementos se unem à música, ao cenário, figurino e iluminação para construir os sentidos e significados da obra.

Os corpos dos intérpretes estão impregnados de traços culturais. Os hábitos cotidianos (dormir, comer, vestir, sentar, movimentar) e as práticas / técnicas corporais realizadas (esportes, artes marciais, ginástica, danças) moldam os corpos. Esta bagagem corporal ou "cultura do corpo" dos intérpretes fornece sentidos para o público que os assiste e também influência diretamente os processos criativos e as qualidades dos movimentos que estão presentes no espetáculo.

---

[31] Ver NAVAS, Cássia. *Dança: escritura, análise e dramaturgia.* In Anais do II Congresso da Abrace. Salvador-BA: UFBA, 2002.

[32] Ver também Guy, J. *Les Publics de la danse.* Paris: La documentation Française, 1991.

O termo “cultura da dança” se refere às manifestações da dança social ou ritual, sem intenção de apresentação para um público. São práticas de dança que também exercem influência sobre os corpos dos artistas e sobre suas formas de se movimentar e de criar, o que consequentemente influencia a percepção e a criação de sentidos pelo público. Por exemplo, em uma obra de dança, intérpretes que possuem experiências ou vivências com um tipo específico de manifestação de dança, como por exemplo, samba, frevo ou capoeira trazem elementos e qualidades de movimento diferentes de outros intérpretes que possuem experiências com hip hop ou participam de rituais de candomblé.

Estes elementos da “cultura do corpo” e da “cultura da dança” podem estar inseridos na cultura coreográfica de maneira não intencional, por exemplo, quando é possível identificar elementos da cultura do corpo (técnicas, hábitos ou forma de se movimentar) dos intérpretes ou da cultura da dança (práticas corporais organizadas) presente em seus movimentos e qualidades expressivas.

Os artistas da dança e de outras linguagens artísticas podem também intencionalmente buscar estes elementos para inseri-los em suas obras. Por exemplo, quando são inseridos movimentos do cotidiano ou de outras práticas corporais (“cultura do corpo”) como elementos de composição na cultura coreográfica ou quando são inseridos elementos e movimentos de danças sociais (“cultura da dança”) no espetáculo.

Foto 05: Grupo de artistas da pesquisa, por Juliana Passos (jun. 2011)

5 - EXPLORAÇÕES E IMPROVISAÇÕES

Este capítulo apresenta a descrição e reflexões sobre a etapa didático-pedagógica da pesquisa: os laboratórios realizados pelo grupo de artistas voluntários, a partir de explorações e improvisações estruturadas, baseadas nos métodos didáticos de Rolf Gelewski "*Estruturas Sonoras*" (1973), "*Estudo Básico de Formas*" (1971) e "*Estudo do Espaço*" (196?).

5.1 A etapa didático-pedagógica da pesquisa

A etapa didático-pedagógica da pesquisa correspondeu à realização de propostas de improvisação estruturada pelo grupo de artistas voluntários, em encontros semanais durante os meses de maio a outubro de 2011, em salas de aula do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

Esta fase da pesquisa objetivou a apresentação dos conceitos contidos nas publicações de Gelewski, *Estudo do espaço* (196?), *Estruturas Sonoras I* (1973) e *Estudo básico de formas* (1971), a partir de leituras, reflexões e vivências práticas de improvisações individuais, em duplas ou em grupos; além de despertar a consciência dos artistas voluntários sobre as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança e desenvolver suas capacidades criativas e expressivas para processo criativo coletivo em dança.

Ao iniciar os encontros com os artistas voluntários da pesquisa, percebi que seria necessário desenvolver um trabalho de improvisação de movimentos com músicas a partir da percepção de frases rítmicas e melódicas, antes de realizar especificamente os trabalhos de estudo das formas e do espaço, que também pressupõem relações entre movimento e tempo.

Assim, os encontros com o grupo nos meses de maio e junho foram dedicados à exploração e à conscientização da relação entre música e dança, a partir de princípios e propostas contidas no material didático "*Estruturas Sonoras"* e de explorações de unidades rítmicas e melódicas de músicas diversas objetivando uma maior integração do grupo.

Estas primeiras propostas introduziram alguns conceitos que seriam mais bem explorados nos outros meses, como as dimensões do espaço (metades, zonas e regiões), direções e caminhos no espaço e as três distinções das formas (curvo-reto, contraído-dilatado, simétrico-assimétrico).

Por exemplo, nestas propostas onde o foco estava mais na relação entre movimento e tempo, às vezes era solicitado que os artistas fizessem determinados deslocamentos espaciais, com direções definidas ou em determinada dimensão do espaço (conceitos contidos no material didático *Estudo do espaço)*. Outras vezes era solicitado que realizassem um único movimento e depois sequências de movimentos ou que realizassem movimentos parciais e depois movimentos totais (conceitos contidos no material didático *Estudo básico de formas*).

Assim, os artistas realizavam propostas com a atenção voltada para a relação entre música e dança, mas indiretamente já estava trabalhando questões do espaço e da forma, sem terem ainda uma

conscientização bem clara dos conceitos, o que aconteceria nos próximos meses. Em agosto e setembro de 2011, o grupo realizou propostas de improvisação estruturada baseadas no material didático *"Estudo básico de formas"*. Também explorou o trabalho com espelhos (em dupla e em grupo) e com blocos (simétricos e assimétricos), em improvisações estruturadas. Em setembro e outubro, os encontros com o grupo foram dedicados à exploração e à conscientização do uso do espaço na dança, a partir de princípios e propostas contidas no material didático *"Estudo do espaço"*.

As propostas realizadas neste período possuíam um foco definido (estudo das formas ou estudo do espaço) porém também se relacionavam com o trabalho realizado anteriormente pois todas as propostas se realizavam a partir de audição de músicas e percepção de suas sub-unidades. Assim os conceitos aprendidos anteriormente eram somados aos novos.

Ressalto que as propostas de improvisação estruturada realizadas pelo grupo não correspondem exatamente aos exercícios contidos nos materiais didáticos de Gelewski, foram elaboradas a partir de seus princípios e da livre criação da pesquisadora e voluntários da pesquisa. Esta pesquisa não teve como intuito reproduzir ou descrever estes materiais, a ideia era apresentar propostas de improvisações estruturadas baseadas nestes materiais para estimular a criação em dança.

As dificuldades encontradas no desenvolvimento da pesquisa estiveram relacionadas às datas e horários para os encontros com os artistas voluntários da pesquisa. Alguns destes artistas são estudantes dos cursos de graduação em Dança e Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP, outros são artistas da cidade de Campinas-SP, não apresentando muita disponibilidade de horários em comum. Além disso, nos períodos de encerramento de semestre ou de eventos acadêmicos, como provas, apresentações ou viagens, a frequência dos artistas aos encontros diminuía consideravelmente.

Foi extremamente difícil encontrar um horário para os encontros semanais que abrangesse o maior número de voluntários possível. Nos dois primeiros meses desta etapa (maio e junho de 2011), o grupo se apresentava dividido em dois, alguns voluntários compareciam aos encontros na quarta-feira e outros, aos encontros de quinta-feira. Esta decisão foi tomada para que um maior número de artistas voluntários pudesse entrar em contato com a pesquisa e se interessasse pelo seu desenvolvimento.

Mesmo assim, muitos dos voluntários interessados inicialmente (no total de trinta e três artistas) não compareceram aos encontros seguintes ou foram desistindo ao longo do percurso. Apenas

dezessete[33] artistas tiveram uma frequência mais duradoura nos encontros e demonstraram interesse em dar continuidade ao trabalho, no final de junho. Nos outros meses, foi possível definir dias e horários para a realização dos encontros, com a participação de todos os voluntários interessados na continuidade do trabalho.

Devido a pouca disponibilidade de horários para os voluntários participarem dos encontros, não foi possível realizar muitas propostas de improvisação, nem tampouco realizar um aprofundamento destas propostas. Foi possível realizar apenas uma sensibilização e conscientização dos conceitos abordados para estimular a criação dos artistas. Algumas propostas foram registradas em fotografias e/ ou filmagens que compõem o DVD 1, em anexo, outras não tiveram nenhum tipo de registro visual.

Por fim, ressalto que ao longo do desenvolvimento desta etapa da pesquisa, os artistas voluntários apresentaram uma compreensão gradativa dos princípios contidos nos materiais didáticos de Gelewski, o que foi bastante importante para a realização da última etapa da pesquisa, a etapa artístico-criativa.

5.2 Improvisações estruturadas: Tempo[34]

Proposta 1: Exploração de unidades rítmicas de músicas diversas

Esta proposta foi utilizada em vários encontros do grupo para aquecimento corporal, concentração no início das atividades e sensibilização para relações entre movimento e tempo. Assim era realizado um aquecimento também dos "ouvidos". Inicialmente era solicitado que o grupo percebesse alguma divisão quantitativa (relacionada à duração) do tempo da música, a partir do uso de palmas ou batidas dos pés. Algumas vezes esta divisão se relacionava com a "pulsação" da música, outras vezes correspondia a outros agrupamentos de sub-unidades.

Depois era proposto um aumento na duração do tempo desta sub-unidade elementar, que correspondia ao número 1. Assim, criava-se a percepção de novos agrupamentos de sub-unidades sonoras, correspondendo ao dobro e ao quádruplo da duração da unidade inicial, respectivamente

[33] O número de voluntários diminuiu para doze, no final de setembro de 2011, depois diminui para nove, no início de março de 2012, sendo o projeto finalizado com apenas oito voluntários, em agosto de 2012.
[34] Para maiores informações, ver capítulo 3.4 nas páginas 59 a 63 deste trabalho.

nomeados como número 2 e número 4. Eram realizadas improvisações livres de movimentação pelo espaço correspondendo às durações 1, 2 e 4 e também explorações de passagem das unidades (por exemplo, realizar movimentos referentes à unidade 1, à unidade 2 e depois à unidade 4 e o seu inverso).

Foto 06: Grupo de artistas executando a proposta 1.

Por fim, foi criada uma improvisação estruturada com direções e trajetórias definidas, a partir de uma roda formada pelos artistas no centro do espaço: 4 movimentos totais realizados sucessivamente com ações de abrir e fechar para a direção do lado direito (correspondendo à unidade 4 de duração do tempo), 4 movimentos totais com ações de abrir e fechar para a direção do lado esquerdo (também referentes à unidade 4).

Depois, repetir a mesma estrutura de movimentação para o lado direito e lado esquerdo, porém correspondendo à unidade 2 de duração do tempo. Assim eram realizados também 4 movimentos totais para cada lado, porém com uma duração menor. Por fim, realizar movimentos de avançar e recuar para o centro da roda, correspondendo à unidade 1 de duração do tempo (realizar 8 movimentos de avançar e 8 de recuar de volta à posição inicial).

Como variação desta estrutura[35], às vezes, era solicitado aos artistas que explorassem movimentos realizados em pé (região da altura), abaixados ou agachados (região do meio); outras vezes era solicitada a repetição da estrutura no silêncio, após o término da execução da música; ou a criação de sons com a voz e com os movimentos do corpo, correspondendo às sub-unidades (1, 2 e 4); ou executar a mesma estrutura de proporção das sub-unidades (8 movimentos de unidade 4, 16 movimentos de unidade 2 e 32 movimentos de unidade 1) livre pelo espaço (com direções e trajetórias à escolha do artista); ou realizar improvisações livres em grupos, com cada grupo correspondendo a uma sub-unidade; ou realizar ainda improvisações livres individuais (com utilização de sub-unidades e de passagem de sub-unidades à escolha dos artistas)

[35] Ver vídeos 1 e 2 no DVD 1 em anexo (pág. 168)

Proposta 2 – exploração de unidades temáticas da música

Nesta proposta, manteve-se o trabalho com as possibilidades de agrupamentos das sub-unidades de divisão do tempo musical (sub-unidade elementar 1, 2 com o dobro da duração, 4 com o quádruplo da duração e sub-unidade 8) porém adicionou-se um trabalho de percepção dos "temas" musicais apresentados na música que corresponderiam a temas para improvisação de movimentos. Foi uma introdução ao trabalho das *Estruturas Sonoras* de Gelewski, com a elaboração de desenhos de arcos para representar parte da estrutura musical. Esta estrutura se repete duas vezes e depois ocorrem variações, onde foi sugerido que os artistas executassem improvisações livres no espaço e no tempo.

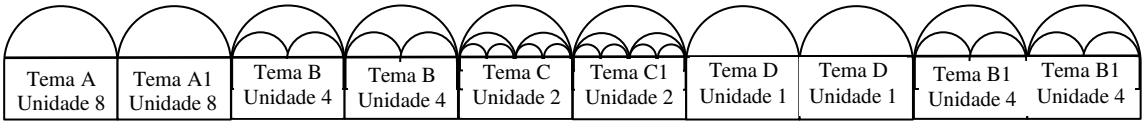

Figura 14: estrutura musical para proposta 2.

Foto 07: Grupo de artistas executando a proposta 2.

Criou-se a seguinte estrutura para a improvisação[36]: Tema A – deitados no chão executar um movimento total com ação de abrir (ou uma forma dilatada) com duração de unidade de tempo 8. Tema A1 – deitados no chão executar um movimento total com ação de fechar (ou uma forma contraída). Tema B – realizar movimentos totais com ações de abrir e fechar, com duração de unidade de tempo 4 cada um. Repetir o tema B.

Tema C – realizar quatro movimentos em um deslocamento vertical até a região do meio, com duração de unidade de tempo 2 cada um. Tema C1 – realizar mais quatro movimentos até a região da altura (em pé), com duração de unidade de tempo 2 cada movimento. Tema D - realizar deslocamentos livres pelo espaço, a partir da unidade de tempo 1. Repetir o Tema D. Tema B1 – realizar quatro movimentos em um deslocamento vertical até a região da profundidade, com duração de unidade de tempo 4 cada. Repetir toda a estrutura dos temas de improvisação. Por fim, executar

[36] Ver vídeo 3 no DVD 1 em anexo (pág. 168).

improvisações livres de movimentação e de deslocamento pelo espaço, utilizando as unidades de tempo de livre escolha.

Proposta 3 – Estruturas Sonoras música 12

Esta proposta de improvisação foi baseada na música 12 (Trecho de Allegro, de Vivaldi), da publicação *Estruturas Sonoras* de Gelewski, porém a estrutura dos temas musicais e de movimentação foi elaborada pela pesquisadora, não correspondendo a nenhuma das propostas didáticas de audição da música, sugeridas por Gelewski.

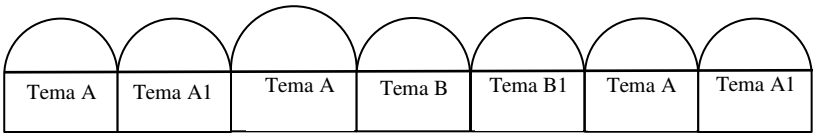

Figura 15: estrutura musical para proposta 03.

Foto 08: Grupo de artistas executando a proposta 3.

Estrutura da improvisação em grupo[37]: Posição inicial: deitados livremente no espaço. Tema A – realizar uma improvisação de movimentos durante todo o tempo de duração da frase musical, correspondendo a um deslocamento vertical (de baixo para cima). Tema A1 – em oposição, realizar uma improvisação correspondendo a um deslocamento vertical (de cima para baixo). Repetição do Tema A.

Tema B – realizar deslocamentos livres pelo espaço na posição em pé. Tema B1 – realizar deslocamentos livres pelo espaço na posição deitada. Repetir o Tema A e o tema A1.

Ressalto que para a execução de todas as propostas didáticas desta pesquisa, em nenhum momento foi solicitado que os voluntários realizassem contagens da pulsação da música, a duração das partes da improvisação esteve relacionada à percepção de frases musicais. A proposta sempre foi dançar "cantando" a música mentalmente e não "contando" a música. Para efeito de esclarecimentos,

[37] Ver vídeo 4, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

cada uma destas frases corresponde a uma sub-unidade de 4 tempos da pulsação da música, de acordo com Gelewski (1973a, p.55).

Como variação desta estrutura, é possível realizar a proposta em quatro grupos, cada um correspondendo a um dos temas da música. Assim, o grupo 1 (ou a pessoa de número1) correspondente ao Tema A só poderá improvisar nestas partes da música, o grupo 2 só poderá improvisar no tema B e assim sucessivamente. Pode-se manter a mesma estrutura anterior de temas de movimentação (adaptando as posições iniciais quando necessário) ou propor movimentações livres para cada grupo.

Proposta 4 – Estruturas Sonoras música 13

Esta proposta de improvisação foi baseada na música 13 (trecho de Bourrée de Bach) da publicação *Estruturas Sonoras*, de Gelewski. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 3 sub-unidades maiores como introdução, tema e repetição do tema, cada uma correspondendo a 8 tempos da pulsação da música, de acordo com a proposta didática II de Gelewski (1973a, p.58). Depois percebeu e desenhou suas 6 sub-unidades menores, como Tema A, Tema A, Tema A1, Tema A, Tema A1 e Tema A, cada uma correspondendo a 4 tempos da pulsação da música (proposta didática I de Gelewski).

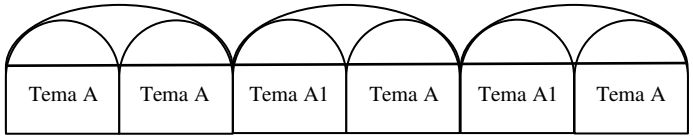

Figura 16: estrutura musical para proposta 04.

Estrutura da proposta de improvisação em grupos[38]: Tema A – improvisação livre do grupo 1 e pausa do grupo 2. Tema A – improvisação livre do grupo 2 e pausa do grupo 1. Tema A1 – deslocamentos livres pelo espaço de ambos os grupos. Tema A – improvisação livre do grupo 1 e pausa do grupo 2. Tema A1 – deslocamentos livres pelo espaço de ambos os grupos. Tema A – improvisação livre do grupo 2 e pausa do grupo 1.

Como variação desta proposta, foi criada a estrutura de improvisação para duplas[39]: Posição inicial: deitados. Tema A – dupla 1: deslocamento vertical para cima e pausa da dupla 2. Tema A – dupla 2: deslocamento vertical para cima e pausa da dupla 1. Tema A1 - deslocamentos livres pelo

[38] Ver vídeo 5, no DVD 1 em anexo (pág. 168).
[39] Ver vídeo 6, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

espaço de ambas as duplas. Tema A – dupla 1: deslocamento vertical para baixo e pausa da dupla 2. Tema A1 – deslocamento livre pelo espaço (dupla 1 mantêm a região da profundidade e dupla 2, mantêm a região da altura). Tema A – dupla 2: deslocamento vertical para baixo e pausa da dupla 1.

Proposta 5 – Estruturas Sonoras música 13

Esta proposta de improvisação também foi baseada na música 13 (trecho de Bourrée de Bach) da publicação *Estruturas Sonoras*, de Gelewski. Porém foi sugerida a seguinte sub-divisão das sub-unidades do trecho da música: Tema A e Tema B, Tema A e Tema B, Tema A1, Tema A e Tema B, Tema A1, Tema A e Tema B, correspondendo à proposta didática V de Gelewski (1973a, p.58).

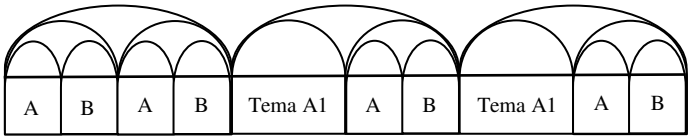

Figura 17: estrutura musical para proposta 05.

Foto 09: Grupo de artistas executando a proposta 5.

Proposta de improvisação em duplas: Tema A – movimentação livre de uma pessoa de cada dupla. Tema B – movimentação livre da outra pessoa. Repetição dos Temas A e B. Tema A1 – deslocamentos livres pelo espaço por todas as pessoas. Repetição dos Temas A e B. Repetição do Tema A1. Repetição dos Temas A e B. Como variação desta proposta, pode-se pedir a realização de um único movimento nos Temas A e B.

Como variação[40] desta proposta, foi solicitado que duplas criassem suas próprias estruturas para improvisação, a partir desta estrutura musical. Depois a improvisação foi apresentada e sua estrutura foi repassada para outra dupla, que a realizou a partir de novas improvisações (a estrutura original da improvisação da dupla foi mantida). O vídeo 7 do DVD 1 em anexo representa a estrutura executada pela dupla 1. O vídeo 8 representa a estrutura da dupla 1 sendo executada pelas duplas 1 e 2.

[40] Ver vídeos 7 e 8, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

Por fim, o grupo executou ainda as seguintes propostas de improvisações individuais[41]: Tema A – realizar um único movimento sem deslocamento no espaço. Tema B – pausa. Repetição dos Temas A e B. Tema A1 – deslocamentos livres pelo espaço. Repetir Temas A e B. Repetir Tema A1. Repetir Temas A e B. Esta proposta foi baseada na proposta III de Gelewski e também pode ser invertida, iniciando-se com as pausas nos temas A e com a realização de um único movimento nos temas B (proposta IV de Gelewski).

Proposta 6 – Estruturas Sonoras música 6

Esta proposta de improvisação foi baseada na música 6 (trecho de Ritornello de Monteverdi) da publicação *Estruturas Sonoras*, de Gelewski. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 2 sub-unidades maiores, como Tema A e Tema A1, cada um correspondendo a 16 tempos da pulsação da música, de acordo com a proposta didática II de Gelewski (1973a, p.42).

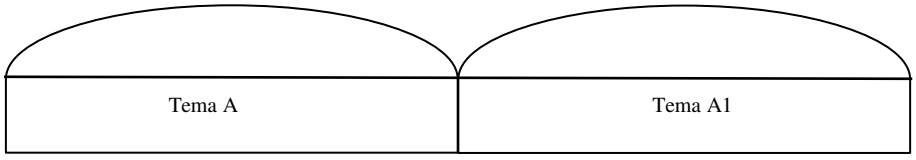

Figura 18: estrutura musical para proposta 6.

Proposta de improvisação para dois grupos: Tema A – grupo 1 realizar improvisação livre de movimentos e/ou deslocamentos espaciais e grupo 2 em pausa. Tema A1 – grupo 2 realizar improvisação livre de movimentos e/ou deslocamentos espaciais e grupo 1 em pausa. Como variação desta proposta é possível solicitar que no Tema A o grupo 1 realize improvisações livres e o grupo 2 realize um único movimento. No Tema A1, realizar o inverso. [42]

É possível também perceber 4 sub-unidades menores em cada sub-unidade maior, como Tema A, Tema A1, Tema A2 e Tema B (proposta didática I de Gelewski) correspondendo a 4 tempos da pulsação da música e realizar propostas de improvisação como: Temas A, A1 e A2 – realizar um único movimento em cada tema. Tema B – realizar improvisações livres.

[41] Ver vídeos 9 e 10, no DVD 1 em anexo (pág. 168).
[42] Ver vídeos 11 e 12, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

Ou também realizar combinações de estruturas para improvisações em grupo, por exemplo, grupo 1 realizar improvisações livres nos 3 primeiros temas e um único movimento no Tema B enquanto o grupo 2 realiza o inverso: 1 movimento único em cada um dos 3 primeiros temas e improvisação livre no Tema B. Na repetição dos temas, inverter os grupos.

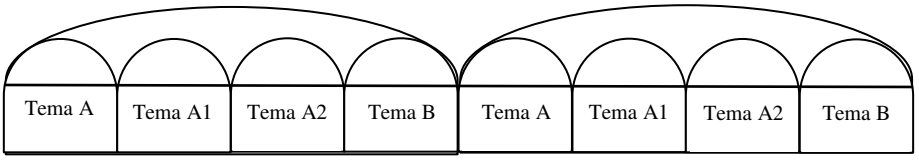

Figura 19: estrutura musical para variações da proposta 6.

5.3 Improvisações estruturadas: Forma[43]

Proposta 7 – Formas curvas e retas

Esta proposta foi realizada com músicas diversas, estabelecendo uma sub-unidade da pulsação da música para realizar cada uma das trocas de posições estáticas: quatro posições estáticas com formas retas e quatro posições estáticas com formas curvas. Realizar a proposta inicialmente deitados no chão, depois em alguma posição sentada e em pé. Foram utilizadas sub-unidades da pulsação da música com durações de 4, 2 e 1 tempo. Depois pode-se realizar improvisações livres com a temática de formas curvas e retas.

Proposta 8 – Formas curvas e retas e Estruturas sonoras música 7

Esta proposta de improvisação foi baseada no material didático de Gelewski, *Estudo básico de formas*, a partir da estrutura da música 7 (trecho de Moresca de Monteverdi) da publicação *Estruturas Sonoras*. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 8 sub-unidades menores, cada uma correspondendo a 8 tempos da pulsação da música, de acordo com a proposta didática I de Gelewski (1973a, p.45).

[43] Para maiores informações, ver capítulo 3.5 nas páginas 63 a 70 deste trabalho.

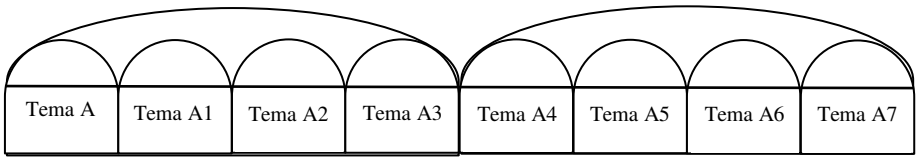

Figura 20: estrutura musical para proposta 8.

Proposta de improvisação individual: realizar improvisações de movimentos em cada uma das sub-unidades do trecho da música, apresentando nos Temas A, A2, A4 e A6 formas curvas e nos Temas A1, A3, A5 e A7 formas retas. Depois realizar um único movimento em cada sub-unidade, mantendo as formas curvas e retas intercaladas.

Como variação desta proposta, é possível realizar improvisações em dois grupos dispostos em duas filas, como exercício de pergunta e resposta: Tema A – grupo 1 improvisar livremente movimentos curvos e grupo 2 em pausa. Tema A1 – grupo 2 improvisar livremente movimentos retos e grupo 1 em pausa. E assim, sucessivamente pelas outras sub-unidades. Repetir as propostas com as pessoas dos dois grupos espalhadas pelo espaço, com espaços definidos para cada dupla e invertendo as formas de cada grupo.

Proposta 9 – Formas contraídas parciais e totais

Foto 10: Grupo de artistas executando a proposta 9.

Esta proposta[44] de improvisação foi realizada com músicas diversas, estabelecendo uma sub-unidade da pulsação da música para realizar cada uma das trocas de posições estáticas. Primeiramente foram realizadas somente trocas de posições estáticas contraídas totais e depois posições estáticas contraídas parciais.

Foi sugerido também que as pessoas explorassem posições em pé, sentadas, abaixadas e deitadas, além de explorar formas contraídas curvas e também retas. O grupo destacou algumas dificuldades encontradas na realização desta proposta: cansaço físico por somente executar formas

[44] Ver vídeos 13 e 14, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

contraídas e fechadas, sem intercalar com formas abertas e dilatadas. Dependendo de como a pessoa diminui os espaços, se torna impossível diminuir mais, neste caso é preciso construir uma nova posição inicial e recomeçar o processo de exploração de formas.

Com relação aos movimentos parciais, as dificuldades foram maiores pois há uma tendência de adicionar partes isoladas do corpo a cada troca de posição estática, o que podia gerar uma forma total contraída. O ideal era que fossem trocando as partes isoladas e não adicionando novas.

Proposta 10 – Formas dilatadas parciais e totais

Foto 11: Grupo de artistas executando a proposta 10.

Esta proposta[45] de improvisação foi realizada com músicas diversas, estabelecendo uma sub-unidade da pulsação da música para realizar cada uma das trocas de posições estáticas. Primeiramente foram realizadas somente trocas de posições estáticas dilatadas totais e depois posições estáticas dilatadas parciais. Foi sugerido que o grupo explorasse posições em pé, sentadas, abaixadas e deitadas, além de explorar formas dilatadas curvas e também dilatadas retas.

O grupo apontou dificuldades em realizar posições estáticas apenas dilatadas pois na maioria das vezes elas acontecem pelas extremidades do corpo (movimentos periféricos) e as trocas de posição acontecem sem passar pelo centro do corpo, o que pode gerar um desequilíbrio ou cansaço muscular. E também as dificuldades relacionadas aos movimentos parciais destacadas acima.

Proposta 11 – Formas contraídas e dilatadas totais e parciais

Esta proposta foi realizada com músicas diversas, estabelecendo uma sub-unidade da pulsação da música para realizar cada uma das trocas de posições estáticas: posição estática contraída total e posição estática dilatada total. Realizar a proposta inicialmente deitados no chão, depois em alguma posição sentada e em pé. Repetir a proposta com posições estáticas parciais contraídas e

[45] Ver vídeos 15 e 16, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

dilatadas. Foram utilizadas sub-unidades da pulsação da música com durações de 4, 2 e 1 tempo. Depois realizaram improvisações livres com a temática de formas contraídas e dilatadas.

Proposta 12 – Formas simétricas e assimétricas totais

Foto 12: Grupo de artistas executando a proposta 12.

Esta proposta de improvisação foi realizada com músicas diversas, estabelecendo uma sub-unidade da pulsação da música para realizar cada uma das trocas de posições estáticas. Primeiramente foram realizadas somente trocas de posições estáticas simétricas totais e depois trocas de posições estáticas assimétricas totais. Foi sugerido que o grupo explorasse posições em pé, sentadas, abaixadas e deitadas, além de explorar formas curvas e retas.

Como variação desta proposta, foi sugerido aos artistas que realizassem trocas de posições estáticas intercalando as formas simétricas e assimétricas totais, mantendo as variações nas regiões do espaço e das formas curvas e retas. Depois realizar improvisações livres no espaço, com a temática de formas simétricas e assimétricas.

É interessante observar que nesta proposta surgiram posições bastante inusitadas como posições de "ponta cabeça" ou posições inclinadas, em desequilíbrio. Ocorreu também uma tendência de realização de formas retas, onde a simetria é mais facilmente percebida, apesar da sugestão de explorar também formas curvas.

Proposta 13 – Simetria e Assimetria em Duplas (Espelhos)

Esta proposta de improvisação foi realizada com músicas diversas, estabelecendo uma sub-unidade da pulsação da música para realizar cada uma das trocas de posições estáticas. O grupo foi disposto em duas linhas, uma de frente para outra, estabelecendo assim relações entre duplas. Também foi definida uma linha divisória imaginária ("o espelho") repartindo ao meio a distância entre as duas linhas (a distância entre cada linha e a linha divisória deverá ser a mesma).

Inicialmente foi desenvolvido um trabalho de espelhos consecutivos: uma pessoa de cada dupla executa uma posição estática em uma sub-unidade da pulsação da música definida pelo professor, enquanto a outra pessoa permanece em pausa observando. Na sub-unidade seguinte (de igual duração), a segunda pessoa da dupla repete a formação estática da primeira pessoa enquanto esta permanece em pausa. Repetir a improvisação várias vezes e depois trocar a pessoa da dupla que comanda a ação. Foram utilizadas sub-unidades da pulsação da música com durações de 4 e 2 tempos. As posições estáticas podem ser totais ou parciais, apresentar formas curvas ou retas, contraídas ou dilatadas e ocupar qualquer região do espaço (altura, meio ou profundidade).

Como variação desta proposta, é possível realizar espelhos simultâneos: uma pessoa de cada dupla executa trocas de posições estáticas que são executadas simultaneamente pela segunda pessoa da dupla. Pode-se utilizar sub-unidades de durações de 4 e 2 tempos para cada troca e manter as explorações de tipos de formas, tipos de movimentos e regiões do espaço. Repetir a improvisação várias vezes e depois trocar a pessoa da dupla que comanda a ação.

É interessante observar que no trabalho com espelhos simultâneos a simetria é percebida mais facilmente, porém sua execução é mais difícil pois demanda maior concentração. Os corpos das duas pessoas são percebidos como se fizessem parte de uma forma total, cada pessoa correspondendo a uma metade ou lado desta forma total. No trabalho com espelhos consecutivos, a simetria só é percebida quando a segunda pessoa da dupla termina de executar a posição estática, neste caso ocorrem formações totais assimétricas intercaladas com formações totais simétricas.

Em ambos os trabalhos, se considerarmos o grupo de pessoas como um bloco único, cada linha de pessoas correspondendo a uma metade ou lado de uma forma total, teremos um trabalho de blocos simétricos (nos espelhos simultâneos) e de blocos assimétricos e simétricos (nos espelhos consecutivos).

As dificuldades ressaltadas pelo grupo na execução desta proposta estiveram relacionadas à percepção dos movimentos com direções sagitais devido à questão da perspectiva e da profundidade (por exemplo, uma formação estática com o braço direito avançando para frente e o esquerdo recuando para trás deverá ter uma formação estática, na dupla correspondente, com o braço direito recuando para trás e o esquerdo avançando para frente).

Assim posições estáticas curvas ou retorcidas, ou com braços e pernas cruzadas apresentam um maior grau de dificuldade para serem reproduzidas, principalmente no trabalho com espelhos

simultâneos. Algumas pessoas relataram que tiveram preferência em comandar as ações, devido à liberdade de escolha, outras pessoas preferiram reproduzir as posições estáticas, devido à segurança de não ter que criar algo para o outro reproduzir.

Proposta 14 – Simetria e Assimetria em Grupos (Blocos)

Esta proposta de improvisação foi realizada com músicas diversas, estabelecendo uma sub-unidade da pulsação da música para realizar cada uma das trocas de posições estáticas. O grupo deve estar disposto em uma formação em roda. Na duração da primeira sub-unidade, uma pessoa de livre escolha deve-se posicionar no centro da roda, construindo uma posição estática qualquer. Na sub-unidade seguinte, uma segunda pessoa deve realizar um trabalho de espelho consecutivo, reproduzindo a formação estática da primeira pessoa.

Esta segunda pessoa é responsável por definir o local da linha divisória que separa as metades direita e esquerda do bloco. Depois da escolha feita, todas as outras pessoas do bloco devem mantê-la para que a simetria possa ser percebida. Na sub-unidade seguinte, uma terceira pessoa elabora uma nova posição estática, tomando o cuidado de não ultrapassar a linha divisória do bloco e de se manter na metade do bloco ocupada pela primeira pessoa. Na quarta sub-unidade, uma quarta pessoa reproduz a posição estática da terceira pessoa e assim sucessivamente até que todos os integrantes do grupo estejam na formação de bloco simétrico.

Depois acontecem as trocas de posições das pessoas que comandam as ações reproduzidas por suas duplas em espelhos consecutivos. Assim, em uma sub-unidade da pulsação da música acontece as trocas de posições estáticas das pessoas com números ímpares e na sub-unidade seguinte, a sua reprodução pelas duplas (pessoas de número par). Nesta proposta deve-se utilizar sub-unidades da pulsação da música com durações de 8, 4 e 2 tempos.

Ressalto que neste trabalho de blocos, pelo fato dos espelhos em dupla estarem acontecendo de forma sucessiva, em uma sub-unidade da música, o bloco tem uma forma total assimétrica, e somente na sub-unidade seguinte, quando as duplas terminam de reproduzir as posições estáticas, o bloco passa a ter uma forma total simétrica.

Como variação desta proposta[46], pode-se solicitar que as mudanças de posições estáticas aconteçam a partir de comandos de voz do professor (por nomes das pessoas ou por números distribuídos no início da proposta). Assim, ocorre uma variação nas pessoas que criam e nas pessoas que reproduzem as posições estáticas e também na ordem em que as trocas acontecem, além de variar o tempo de duração de cada troca, a critério do professor.

As dificuldades relatadas pelo grupo na execução desta proposta se relacionam à linha divisória, que em alguns casos tinha sua referência no espaço perdida por algumas pessoas. Além disso, percebeu-se que as pessoas tinham uma tendência de executar as trocas das posições estáticas iniciais através de trocas na posição espacial, por exemplo, realizando deslocamentos espaciais, o que dificultava a realização da proposta em sub-unidades menores da música. Nestes casos foi sugerido que realizassem as trocas de posição estática a partir de movimentos parciais e não somente de movimentos totais. Uma diminuição na duração do tempo das trocas pressupõe uma diminuição da amplitude dos movimentos.

5.4 Improvisações estruturadas: Espaço[47]

Proposta 15 – Exploração das Metades do espaço

Esta proposta de improvisação foi baseada no material didático de Gelewski, *Estudo do espaço*, a partir da estrutura da música 8 (trecho de Tourdion de Anônimo do século XVI) da publicação *Estruturas Sonoras*. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 2 sub-unidades maiores.

Ressalto que para a execução de todas as propostas didáticas desta pesquisa, em nenhum momento foi solicitado que os voluntários realizassem contagens da pulsação da música, a duração das partes da improvisação esteve relacionada à percepção de frases musicais. Para efeito de esclarecimentos desta proposta, cada uma destas frases corresponde a uma sub-unidade de 16 tempos da pulsação da música, de acordo com a proposta didática III de Gelewski (1973a, p.47).

[46] Ver vídeo 17, no DVD 1 em anexo (pág. 168).
[47] Para maiores informações, ver capítulo 3.2 nas páginas 41 a 56 deste trabalho.

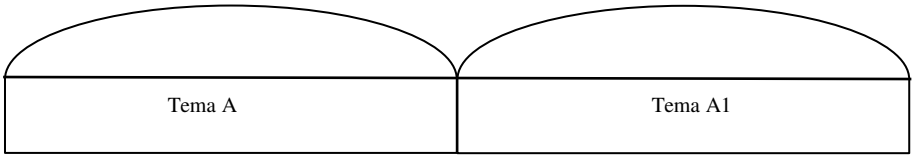

Figura 21: estrutura musical para proposta 15.

Proposta de improvisação em grupo: realizar improvisações livres de movimentos em cada uma das sub-unidades do trecho da música, correspondendo cada uma delas a uma metade do espaço. Assim, o grupo todo inicia sua exploração de uma metade do espaço na primeira sub-unidade do trecho da música, e na sub-unidade seguinte realiza uma exploração da outra metade do espaço. É necessário ter a divisão das partes da música bastante clara, tendo em vista que no final da primeira sub-unidade é necessário fazer um deslocamento horizontal para trocar de metade do espaço, exatamente quando se inicia a segunda sub-unidade da música.

Como variação desta proposta, pode-se solicitar que cada pessoa do grupo escolha um tipo de movimento para explorar a primeira metade e um tipo de movimento em oposição para explorar a segunda metade. Por exemplo, executar movimentos com formas curvas em uma metade do espaço e de formas retas na outra metade, ou movimentos totais e parciais, ou rápidos e lentos, entre outros. Também é possível dividir o grupo em dois, dispostos cada um em uma metade do espaço e solicitar que um grupo realize explorações de uma metade no Tema A da música e no Tema A1 da música somente o grupo 2 realize explorações da outra metade. Ressalto que para explorar totalmente cada metade do espaço é necessário realizar deslocamentos sagitais e verticais no espaço.

Esta mesma proposta foi também executada com a música 18 da publicação *Estruturas Sonoras* de Gelewski (trecho de Dois Minuetos de Bach), composta por duas partes distintas: a primeira, com duração de tempo maior e um andamento mais acelerado e a segunda parte com uma duração de tempo menor e um andamento mais lento. Há uma tendência das pessoas executarem movimentos rápidos, retos ou na região da altura, na primeira parte da música e movimentos mais lentos, curvos ou na região da profundidade na segunda parte.

É possível sugerir outras propostas, como, por exemplo, realizar movimentos bem lentos na primeira parte e movimentos acelerados na segunda parte da música. É interessante observar que na execução desta proposta, apesar das duas partes da música terem durações distintas, o andamento mais lento da segunda parte influencia a percepção de sua duração. Muitas pessoas tiveram dificuldade em

perceber que a duração da segunda parte da música era bem menor que a duração da primeira parte. O andamento mais lento da segunda parte da música dá uma sensação de "dilatação" na duração do tempo.

Proposta 16 – Passagem entre as Metades do espaço

Esta proposta de improvisação também foi baseada no material didático de Gelewski, *Estudo do espaço*, a partir da estrutura da música 8 (trecho de Tourdion de Anônimo do século XVI) da publicação *Estruturas Sonoras*. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 4 sub-unidades menores, referentes à proposta didática I de Gelewski (1973a, p.47). A percepção da duração destas sub-unidades esteve relacionada à percepção de frases musicais. Para efeito de esclarecimentos desta proposta, cada uma destas frases corresponde a uma sub-unidade de 8 tempos da pulsação da música.

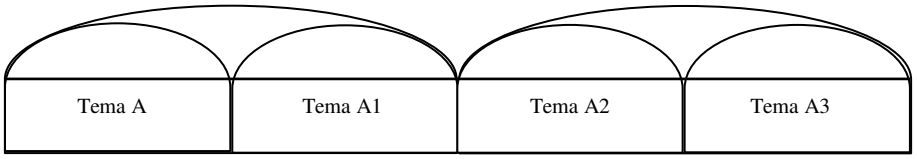

Figura 22: estrutura musical para proposta 16.

Proposta de improvisação individual[48]: as pessoas devem estar dispostas em uma linha em uma parede lateral da sala. A direção do corpo e a região do espaço podem ser de livre escolha das pessoas. Realizar improvisações livres de movimentos se deslocando de uma metade para a outra do espaço. Nesta proposta é importante que se desenvolva a seguinte proporção espaço-temporal: a duração do deslocamento até a linha que divide as duas metades do espaço deve ser de duas sub-unidades da música (correspondendo aos Temas A e A1), e a duração do deslocamento até a outra parede lateral deverá corresponder às outras sub-unidades (Temas A2 e A3).

Como variação desta proposta, pode-se solicitar que a pessoa escolha um tipo de movimento (por exemplo, com uma forma, ou velocidade, ou ação distinta) para ser realizado no deslocamento na primeira metade e outro tipo (que se destaque do primeiro) no deslocamento na segunda metade. Nesta proposta, a trajetória, a direção e a duração do deslocamento são definidas, porém os tipos de movimento, a região do espaço e a direção do corpo são livres.

[48] Ver vídeo 18 no DVD 1, em anexo (pág. 168).

Proposta 17 – Exploração das Zonas do espaço

Esta proposta de improvisação foi baseada no material didático de Gelewski, *Estudo do espaço*, a partir da estrutura da música 6 (trecho de Ritornello de Monteverdi) da publicação *Estruturas Sonoras*. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 8 sub-unidades menores. Para efeito de esclarecimentos desta proposta, cada uma destas sub-unidades possui 4 tempos da pulsação da música, de acordo com a proposta didática I de Gelewski (1973a, p.42).

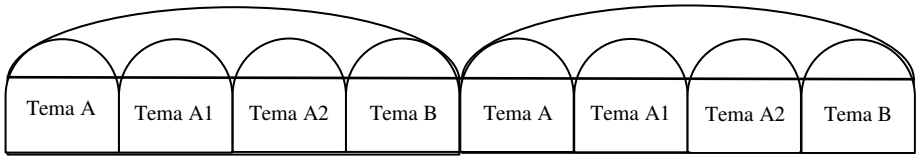

Figura 23: estrutura musical para proposta 17.

Foto 13: Grupo de artistas executando a proposta 17.

Proposta de improvisação em grupo: Temas A, A1 e A2 - Realizar improvisações livres explorando a Zona posterior do espaço durante toda a duração dos temas. Tema B - Realizar a passagem para a Zona média através de um deslocamento sagital pra frente. Repetição dos temas A, A1 e A2 – Explorar a Zona média durante toda a duração dos temas. Repetição Tema B – Realizar a passagem para a Zona Anterior.

Para dar continuidade à proposta é necessário repetir o trecho da música, a partir da seguinte estrutura de improvisação: Temas A, A1 e A2 – Realizar explorações livres da Zona anterior do espaço durante toda a duração dos temas. Tema B – Realizar o retorno à zona média através de um deslocamento sagital para trás. Repetição dos Temas A, A1 e A2 – repetir a exploração da Zona média do espaço. Repetição do Tema B – Realizar o retorno à Zona posterior do espaço através de um deslocamento sagital para trás. Ressalto que para explorar totalmente cada Zona do espaço é necessário realizar deslocamentos horizontais e verticais.

Como variação desta proposta, pode-se sugerir que cada pessoa escolha um tipo ou qualidade de movimento a ser executada em cada uma das zonas, para que as mudanças de lugar do espaço também sejam acompanhadas de mudanças na movimentação. Ou o professor pode definir estas qualidades, por exemplo, solicitar que as pessoas executem movimentos curvos e lentos na zona posterior, e movimentos retos e rápidos na Zona média. Na zona anterior dá-se a liberdade para que cada pessoa escolha movimentos curvos e rápidos ou movimentos retos e lentos. Como se cada uma das zonas do espaço possuíssem estas qualidades de movimento e a pessoa se contaminasse por elas quando entrasse em seus limites.[49]

Outra proposta para exploração das três zonas do espaço poderia ser criada a partir de três grupos de pessoas que estivessem espalhadas entre as três zonas. Deve-se definir o mesmo número de sub-unidades do tempo da música para cada grupo realizar a exploração de cada zona, por exemplo, nas duas primeiras sub-unidades da música o grupo da zona posterior realiza a exploração, enquanto os dois grupos permanecem em pausa. Nas outras duas sub-unidades da música seria a vez do grupo da zona média realizar a exploração e assim sucessivamente.

Esta exploração de movimentos de cada grupo poderá ser livre pelo espaço da zona ou com tipos ou qualidades de movimentos definidos à escolha do professor, do grupo ou de cada pessoa. As explorações das zonas de cada grupo poderá acontecer também durante a mesma sub-unidade da música, porém neste caso é recomendável que se defina tipos de movimentos para cada zona.

Proposta 18 – Passagem entre as Zonas do espaço

Esta proposta de improvisação foi baseada no material didático de Gelewski, *Estudo do espaço*, a partir da estrutura da música 7 (trecho de Moresca de Monteverdi) da publicação *Estruturas Sonoras*. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois o percebeu com uma única unidade. Para efeito de esclarecimentos desta proposta, este trecho da música corresponde ao total de 64 tempos da música, de acordo com Gelewski (1973a, p.45).

Em seguida, o grupo deve realizar a proposta de improvisação individual: dispostos em uma linha na zona posterior do espaço, executar um único deslocamento sagital até a zona anterior do

[49] Ver vídeo 19, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

espaço no tempo de duração de todo o trecho da música. Pode-se sugerir que as pessoas trabalhem tipos de movimentos diferentes em cada uma das três zonas.

Foto 14: Grupo de artistas executando a proposta 18.

Como variação desta proposta[50], é possível trabalhar com uma música que tenha 3 ou 6 sub-unidades (ou frases musicais) facilmente identificadas pelo grupo. Assim pode-se executar a passagem de cada uma das três zona com a duração de 1 ou 2 sub-unidades da música. Ou até mesmo trabalhar com sub-unidades da pulsação da música com durações de 8 ou 4 tempos para cada passagem das zonas.

Proposta 19 – Exploração das Regiões do espaço

Esta proposta de improvisação foi baseada no material didático de Gelewski, *Estudo do espaço*, a partir da estrutura da música 13 (trecho de Bourrée de Bach) da publicação *Estruturas Sonoras*. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 6 sub-unidades menores. Para efeito de esclarecimentos desta proposta, cada uma destas sub-unidades possui 4 tempos da pulsação da música, de acordo com a proposta didática I de Gelewski (1973a, p.58).

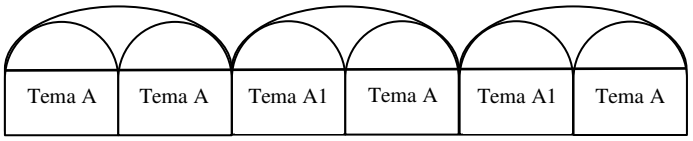

Figura 24: estrutura musical para proposta 19.

Estrutura de improvisação individual[51]: Posição inicial deitada livremente na região da profundidade do espaço. Tema A e repetição do Tema A – Realizar improvisações livres de exploração da Região da profundidade. Tema A1 e repetição do Tema A – Realizar improvisações livres de exploração da Região do meio. Repetição do Tema A1 e do Tema A – Realizar improvisações livres de exploração da região da altura.

[50] Ver vídeo 20, no DVD 1 em anexo (pág. 168).
[51] Ver vídeo 21 no DVD 1 em anexo (pág. 168).

Foto 15: Grupo de artistas executando a proposta 19.

Como variação[52] desta proposta, é possível realizar o inverso: iniciar em posição em pé na região da altura e realizar as explorações de cada região através de deslocamentos verticais para baixo. Vale ressaltar que para explorar completamente cada região do espaço é necessário realizar deslocamentos sagitais e horizontais.

Proposta 20 – Passagem entre as Regiões do espaço

Esta proposta foi realizada com músicas diversas, estabelecendo sub-unidades da pulsação para realizar cada uma das passagens das regiões. Realizar o deslocamento vertical para cima: da região da profundidade para a região do meio, depois para a região da altura. Realizar o deslocamento vertical para baixo: da região da altura para a região do meio e depois para a região da profundidade. Utilizar sub-unidades da pulsação da música com durações de 4, 2 e 1 tempo. Como variação desta proposta, é possível realizar o inverso: iniciar a proposta na região da altura e ir se deslocando verticalmente para baixo e para cima..

Foto 16: Grupo de artistas executando a proposta 20.

Pode-se utilizar certa proporção temporal na execução desta proposta: realizar uma única vez a proposta com duração de 4 tempos para cada passagem de região, realizar duas vezes a proposta com duração de 2 tempos e por fim, realizar quatro vezes a proposta com duração de 1 tempo para cada passagem de região. Também é possível realizar a proposta em formações de blocos [53]

[52] Ver vídeo 22, no DVD 1 em anexo (pág. 168).
[53] Ver vídeos 23 e 24, no DVD 1 em anexo (pág. 168)

Proposta 21 – Passagem entre Zonas e Regiões do espaço

Esta proposta de improvisação foi criada a partir da estrutura da música 05 (trecho da Canção inglesa Greenleaves, de anônimo do século XVIII) da publicação *Estruturas Sonora*. Inicialmente o grupo ouviu o trecho da música várias vezes, depois percebeu e desenhou suas 6 sub-unidades menores. Para efeito de esclarecimentos, cada uma destas sub-unidades possui 8 tempos da pulsação da música, de acordo com a proposta didática I de Gelewski (1973a, p.40).

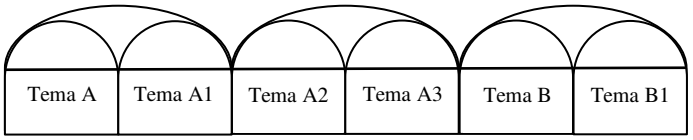

Figura 25: estrutura musical para proposta 21.

Foto 17: Grupo de artistas executando a proposta 21.

Estrutura da proposta de improvisação em bloco: Temas A e A1 – realizar um deslocamento sagital para frente na zona posterior, na região da altura. Temas A2 e A3 – realizar um deslocamento sagital para frente na zona média, na região do meio. Temas B e B1 – realizar um deslocamento sagital para frente na zona anterior, na região da profundidade.

Esta proposta sugere que o deslocamento do bloco de pessoas aconteça gradativamente e proporcionalmente entre as três zonas e as três regiões do espaço. Ao mesmo tempo em que o bloco vai se deslocando sagitalmente para frente, se desloca também verticalmente para baixo. Como variação desta proposta, é possível realizar o mesmo deslocamento para frente iniciando-se pela região da profundidade até a região da altura ou os dois deslocamentos inversos: deslocamento sagital para trás a partir da zona anterior até a zona posterior, iniciado na região da profundidade para a região da altura ou iniciado na região da altura para a região da profundidade[54].

[54] Ver vídeos 25 e 26, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

Proposta 22 - Exploração de direções e caminhos retos no espaço

Esta proposta foi realizada com músicas diversas, estabelecendo sub-unidades com duração de 4 tempos da pulsação da música para realizar cada ação. Estrutura para improvisação em grupos de quatro pessoas: cada pessoa disposta em um dos quatro cantos da sala. Sub-unidade 1: realizar um deslocamento reto pela diagonal, em direção ao seu canto oposto, até o centro da sala. Sub-unidade 2: construir uma formação estática que identifique a direção do seu canto inicial. Sub-unidade 3: realizar uma troca de formação estática que identifique a direção do seu canto oposto Sub-unidade 4: realizar um deslocamento reto na diagonal em direção a este canto oposto. É necessário realizar ajustes na trajetória para evitar colisões entre os executantes.

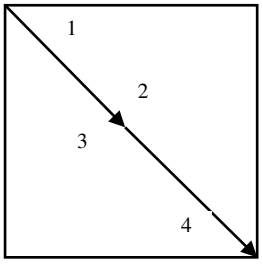

Figura 26: Esquema espacial proposta 22.

Podem ser sugeridas variações nas regiões do espaço (nos deslocamentos e nas posições estáticas) e nos tipos e formas de posições estáticas (totais e parciais, curvos-retos, contraído-dilatado, simétrico-assimétrico). É importante observar a proporção espaço-tempo nos deslocamentos em diagonal: a trajetória até o centro da sala e a trajetória para o canto da sala devem ser executadas durante toda a duração da sub-unidade.

Como variação desta proposta, pode-se sugerir que a troca de direção aconteça também entre as diagonais, por exemplo, a pessoa que inicia a proposta no canto 1 da sala, terminará no canto 2 da sala, quem iniciar no canto 2 terminará no canto 3 e assim sucessivamente. Neste caso, os números dos cantos da sala devem ser definidos no sentido horário.

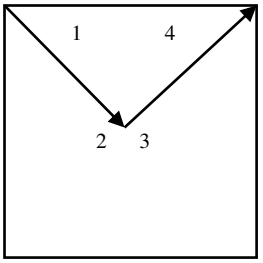

Figura 27: Esquema espacial variação proposta 22.

Proposta 23 – Exploração de formações angulares fechadas no espaço

Esta proposta foi realizada com músicas diversas, estabelecendo sub-unidades com duração de 8 tempos da pulsação da música para realizar cada ação. Estrutura para improvisação em grupos de quatro pessoas, dispostas em formações quadradas (cada pessoa correspondendo a um vértice do quadrado): realizar um deslocamento reto em cada lado do quadrado com duração de uma sub-unidade. Inicialmente este deslocamento pode ser realizado apenas caminhando para que se perceba a proporção espaço-tempo (entre a distância espacial e a duração do tempo).

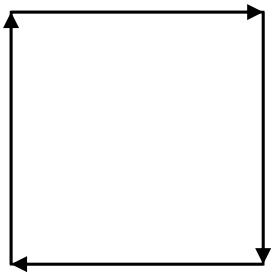

Figura 28: Esquema espacial proposta 23.

Realizar também improvisações livres em cada trajetória, ou mudanças nas regiões do espaço, ou definir uma qualidade ou tipo de movimento para cada uma das trajetórias (à escolha do artista ou do professor). Por exemplo, definir um lado do quadrado para executar movimentos curvos na região da altura, no segundo lado, movimentos retos na região da profundidade, no outro lado, movimentos totais na região do meio e no quarto lado, movimentos parciais.

Outras sugestões de variações na proposta: incluir pausas e/ou variações na velocidade dos movimentos, durante a execução da trajetória na duração das sub-unidades de pulsação da música; trabalhar com outras formações angulares fechadas como triângulos equiláteros para grupos de três pessoas, pentágonos para grupos de cinco pessoas e assim sucessivamente.

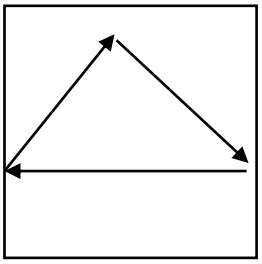

Figura 29: Esquema espacial variação proposta 23.

Foto 18: Grupo de artistas executando a proposta 23.

Também é possível trabalhar com formações com lados de tamanhos distintos (retângulos, triângulos isósceles, trapézios, etc). Nestes casos, utilizar sub-unidades da música de mesma duração para cada trajetória, para que cada artista faça os ajustes necessários na proporção espaço-tempo (por exemplo, aumentar a velocidade do deslocamento nas distâncias maiores e diminuir, nas distâncias menores).

Por fim, vale ressaltar que nestas propostas de deslocamentos em formações angulares fechadas, a forma da figura geométrica é percebida (ou desenhada) pelo deslocamento das pessoas pelos lados da figura ou pela definição de seus vértices, quando as pessoas ficam em pausa nos cantos (vértices) da figura. É possível também realizar improvisações livres de movimentos onde as pessoas se colocam "dentro" da figura, tendo seus movimentos limitados pelas linhas que contornam a forma. Neste caso o foco não estará nos caminhos mas na forma preenchida pelos corpos em movimento.

Proposta 24 – Exploração de Quadrados no espaço

Esta proposta foi realizada com músicas diversas, estabelecendo sub-unidades com duração de 8 tempos da pulsação da música para realizar cada ação, a partir de uma variação da proposta anterior. Manter a estrutura de deslocamento nos lados do quadrado, dentro de cada sub-unidade da música porém estabelecer direções para o deslocamento, que antes eram de livre escolha do artista.

Por exemplo, definir que no primeiro lado do quadrado só é possível executar deslocamentos sagitais para frente (com o corpo virado de frente para a trajetória), no segundo lado, somente deslocamentos horizontais (com a frente do corpo voltada para o lado externo do quadrado). No terceiro lado do quadrado, realizar deslocamentos sagitais para trás (com o corpo virado de costas para a trajetória) e no último lado, deslocamentos horizontais (com a frente do corpo voltada para o lado interno do quadrado).

Em resumo: todas as quatro pessoas deverão permanecer o tempo todo da execução da proposta com o corpo virado de frente para uma única lateral da sala e variar os tipos de deslocamentos dentro da trajetória definida. Poderão ser realizadas variações nos deslocamentos verticais (mudanças de regiões no espaço) em cada um dos lados do quadrado e nos tipos de movimentos.

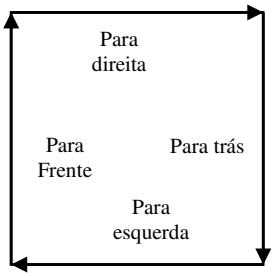

Figura 30: Esquema espacial proposta 24.

Manter a proposta de inicialmente caminhar nas trajetórias e direções, depois incluir improvisações livres. Depois variar as velocidades dos movimentos e do deslocamento e/ou inserir pausas. Definir um tipo de movimento ou qualidade de movimento para cada lado do quadrado (à escolha do artista). Ou, por exemplo, definir alguma regra para cada lado do quadrado e todos que passarem pelo lado deverão seguir a regra. [55]

Como variação desta proposta, é possível realizar os deslocamentos nas laterais do quadrado, mudando as referências de frente do corpo. Por exemplo, realizar sempre deslocamentos de frente para a trajetória, assim cada pessoa estará de frente para uma lateral da sala e em cada troca de lado do quadrado, assumirá a frente de outra lateral da sala. Ou também deixar a direção do corpo de livre escolha do artista.

[55] Ver vídeos 27, 28 e 29 no DVD 1 em anexo (pág. 168).

Foto 19: Grupo de artistas da pesquisa, por Juliana Passos (out. 2011)

6 - PROCESSOS CRIATIVOS

Este capítulo apresenta a descrição e reflexões sobre a etapa artístico-criativa da pesquisa: os laboratórios de criação realizados pelo grupo de artistas voluntários, a estrutura das cenas, os elementos cênicos, ficha técnica e sinopse do experimento cênico "VIRASER". Intérpretes-criadores: Diego Alexandre, Eliana Mônaco, Flávia Pagliusi, Geovana Andrieta, Marina Vieira, Matheus Youssef, Raissa Tomasin, Valdemar Queiroz e Juliana Passos.

6.1 A etapa artístico-criativa da pesquisa

A etapa artístico-criativa da pesquisa correspondeu à realização de laboratórios de improvisação e de criação pelo grupo de artistas voluntários, em encontros semanais durante os meses de outubro e novembro de 2011 e entre os meses de março a junho de 2012, em salas de aula do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

No primeiro semestre de 2012 também foi realizada a discussão temática e a organização das cenas surgidas nos laboratórios de improvisação e de criação; concepção e elaboração dos elementos cênicos (cenário, figurino, iluminação, sonoplastia) e realização de ensaios. As atividades de produção, divulgação e apresentações aconteceram nos meses de agosto e setembro de 2012.

Quando se inicia um processo de criação em grupo a partir de improvisações não é possível prever o que irá acontecer, ou como será o produto final, exceto nos casos onde já se tem algum tema ou proposta para criação a priori. Neste projeto de pesquisa não havia uma proposta ou tema para criação, havia um método que poderia estimular, auxiliar ou enriquecer processos de criação em dança.

A hipótese formulada pelo projeto era de que propostas de improvisação estruturada, relacionadas ao estudo da forma, do espaço e da relação entre música e dança, pudessem despertar a conscientização dos artistas sobre as possibilidades expressivas e criativas do corpo em movimento, estimulando assim seus próprios processos de criação.

O exercício de trabalhar e refletir sobre as ferramentas do movimento (formas, espaço e tempo) poderiam estimular ou iniciar o processo de criação dos artistas. Assim, o artista da dança poderia descobrir possibilidades de criação de cenas, a partir do desenvolvimento de propostas didáticas que estimulassem a criação de movimentos. Algo como se um artista visual ou um músico pudesse criar uma obra ao aprender a manipular as ferramentas de sua linguagem, não em exercícios técnicos mas em propostas de exploração e improvisação, de manipulação de alguma materialidade sonora ou visual.

Assim, o tema do experimento cênico não foi definido à priori para os artistas voluntários da pesquisa. Inicialmente foram propostos dois laboratórios de criação, um com a temática de formas e outro com a temática de percursos espaciais que geraram cenas em grupo e individuais. A partir delas, realizou-se a definição da temática, da estrutura das cenas e dos elementos cênicos que culminaram com a elaboração do "experimento cênico" intitulado VIRASER.

Proposta criativa 01 – Formas

Foto 20: Grupo de artistas em proposta criativa 01.

Nesta proposta foi solicitado que os artistas levassem ao encontro objetos e/ou imagens de formas diversas. Inicialmente foram realizadas observações e reflexões sobre as formas (bidimensionais ou tridimensionais) que foram classificadas em curvas ou retas, simétricas ou assimétricas, contraídas ou dilatadas, irregulares, mistas, simples ou complexas.

Também foram realizadas reflexões sobre as possibilidades de movimentação e de deslocamento destas formas no espaço. Depois, cada artista escolheu um objeto para iniciar um trabalho criativo de improvisação com músicas diversas. A proposta não era copiar a forma ou a movimentação do objeto, a proposta era ser estimulado pelas formas. Algumas pessoas inclusive desconstruíram a forma inicial do objeto em suas improvisações, outras pessoas escolheram formas diferentes para observar o objeto, outras realizaram exploração de movimentos a partir da manipulação dos objetos.

Durante o laboratório[56] eram indagadas algumas questões para os artistas enquanto realizavam as improvisações livres: como é a forma do objeto? Como é o deslocamento desta forma no espaço? Como é a forma deste deslocamento, que ações ele realiza? É reto ou curvo? Executa ações de deslizar, rastejar, saltar ou girar? Qual a região do espaço que ele ocupa? Como esta forma utiliza o tempo para se movimentar? É rápida, é lenta, é contínua ou com interrupções e pausas? Em um segundo laboratório de criação, foi sugerido que os artistas explorassem as formas dos objetos a partir de três focos distintos: improvisações livres de movimentos, improvisações de deslocamentos espaciais e improvisações de posições estáticas. Este laboratório aconteceu no silêncio para que as músicas não influenciassem o ritmo ou a velocidade das movimentações. Cada artista deveria criar suas próprias relações com o espaço, o tempo e a forma. Como esta forma preenche o espaço e o tempo?

[56] Ver vídeo 30 no DVD 1, em anexo (pág. 168).

Foto 21: Grupo de artistas em proposta criativa 01.

Em seguida, foi iniciada uma proposta de improvisação estruturada onde ocorreram alternâncias entre pausas, improvisações e deslocamentos realizados individualmente, em duplas ou em grupos, de acordo com solicitações da pesquisadora que conduzia o laboratório. Em outros laboratórios, escolheu-se uma música, definiram-se posições iniciais no espaço e foram testadas novas estruturas de improvisação em grupo, que culminaram em uma cena.[57]

Ressalto que foram utilizados princípios da publicação *Estruturas Sonoras* de Gelewski para estabelecer relações entre a estrutura da improvisação da cena e a estrutura da música escolhida. Foram observadas as sub-unidades ou frases musicais da música e a divisão entre os temas musicais influenciou as escolhas dos temas da improvisação. Os resultados deste primeiro estudo criativo foram apresentados na edição do UNIDANÇA, no Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP, em novembro de 2011 e reapresentados com modificações em junho de 2012 com o título *Fragmentos de um vir a ser*[58].

Proposta criativa 02 – Percursos Espaciais

Nesta proposta foi solicitado que os artistas escolhessem um percurso qualquer de sua vida diária e desenhassem sua trajetória em um papel. Foi sugerido que observassem alguns aspectos deste percurso: Qual o ponto inicial e final do percurso? Qual o objetivo do percurso? Como é o desenho espacial do percurso? Qual a relação que se estabelece com os espaços e com o próprio percurso? Como são estes espaços? Quais são os objetos, pessoas, imagens destes espaços? Como me relaciono com eles? Quais as sensações ou emoções despertadas nestes espaços e neste percurso?

[57] Ver vídeos 31 e 32 no DVD 1, em anexo (pág. 168).
[58] Ver vídeo 33 no DVD 1, em anexo (pág. 168).

Depois os artistas realizaram improvisações livres com músicas diversas, a partir dos desenhos e das reflexões realizadas. Em um segundo laboratório de criação, solicitou-se que os artistas definissem uma estrutura para sua improvisação, relacionada às etapas do percurso. [59]

Foto 22: Grupo de artistas em proposta criativa 02.

Utilizou-se também a narrativa como ferramenta de auxílio à criação. Foi sugerido que os artistas descrevessem em linguagem verbal escrita seus percursos, espaços, imagens, sensações, emoções. Depois deveriam escolher palavras-chave deste texto que sintetizassem suas principais escolhas de movimentação. Por fim, realizar improvisações de seus percursos, utilizando a fala para reforçar seus pontos importantes.

A partir destas cenas individuais, iniciou-se um trabalho de definição de propostas e de estruturas, e de elaboração de cenas em duos e trios, a partir de afinidades de tipos de movimentação e de percursos espaciais. Também foi escolhida uma trilha sonora para as cenas. Estabeleceram-se quatro momentos de interações entre as cenas individuais: dois duos em uma música e um duo e um trio em uma segunda música.[60]

Por fim, ressalto que nesta proposta a relação entre música e dança não aconteceu a partir de estruturas ou influências temáticas ou rítmicas. Cada artista estabeleceu sua própria relação com o tempo a partir da necessidade de sua movimentação. As escolhas foram conscientes: deixar se influenciar pelo acontecimento sonoro, não se relacionar com ele ou estabelecer alguns pontos de contato, de referência ou de oposição. Os resultados deste segundo estudo criativo foram apresentados no UNIDANÇA, no Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP em junho de 2012 com o título *Fragmentos de um vir a ser*.[61]

[59] Ver vídeos 34 e 35 no DVD 1, em anexo (pág. 168).
[60] Ver vídeos 36 e 37 no DVD 1, em anexo (pág. 168).
[61] Ver vídeo 38 no DVD 1, em anexo (pág. 168).

6.2 O experimento cênico "*VIRASER*"

A partir dos dois estudos criativos realizados pelo grupo de artistas, distinguiram-se duas imagens: a primeira com corpos sem identidade, sem individualidade, diferentes em suas características e movimentações, porém com relações espaços-temporais definidas a priori. Formas que se movimentam ou se silenciam por forças exteriores a sua vontade interior (consciência).

O que eram aqueles corpos e aquelas formas? Onde estavam? O que estavam fazendo? O que sentiam e pensavam? Não parecia ser possível responder, na realidade pareciam pedaços de argila em um ateliê de um escultor, que criava formas à sua vontade, as deslocava de uma posição para outra do espaço, as unia em blocos, diminuía e aumentava seus tamanhos, espalhava tudo em uma mesa, retirava algumas e colocava outras. Assim, massa amorfa (ou manipulável?) de carne que se movimentava através de relações espaço-temporais contra a sua vontade. Será que possuíam consciência de si e dos outros ao seu redor?

Em oposição, existiam imagens de indivíduos com personalidade, com decisões conscientes de movimentação e de relações espaço-temporais. É possível perceber expressões, sensações. O cotidiano da vida: o sono, a preguiça, o despertar, a rotina, os trajetos, as relações e interações, os espaços, as partidas, as chegadas, os encontros, as despedidas, as inquietações, os medos, as alegrias, as motivações, as dúvidas, as decisões. Sim, é possível perceber consciência nestes corpos. Há vida nestas formas. Há um olhar subjetivo sobre o mundo em que vivem, sobre os espaços e os tempos.

Então foi percebida uma possibilidade de temática para o experimento cênico: as relações espaço-temporais entre os corpos, analisadas a partir de alguns questionamentos: O que é comum para todos? O que depende dos espaços e dos tempos? O que nos influencia, o que nos condiciona? O que é só meu? Como posso me relacionar com o espaço e com o tempo subjetivamente e objetivamente?

Definiu-se a estrutura do experimento cênico em três blocos comandados por três verbos: TER, ESTAR E SER. Ter um corpo, uma forma (o biológico, a natureza). Estar em um espaço e em um tempo (o social, o coletivo, o cultural, as relações objetivas). Ser corpo-espaço-tempo (o individual, as percepções, emoções e relações subjetivas). O primeiro bloco representa a cena criada a partir da primeira proposta criativa e o terceiro bloco, a cena criada a partir da segunda proposta criativa.[62]

O segundo bloco foi elaborado a partir de improvisações estruturadas e livres abordando a

[62] Ver vídeos 39 e 40, no DVD 1 em anexo (pág. 168).

temática dos espaços públicos, das ruas, dos espaços urbanos, dos meios de transporte, dos percursos, das relações objetivas e conceituais dos espaços e do tempo. Como acontecem as relações e interações entre as pessoas nestes espaços? Estas relações são mais superficiais do que aquelas construídas em espaços privados? Quais os personagens encontrados na vida pública? Quais situações de nossa vida cotidiana (espaços privados) acontecem também nos espaços públicos?

Na cena final do terceiro bloco, optou-se por resgatar algumas movimentações do grupo, escolhidas a partir de 16 palavras-chaves selecionadas das narrativas dos percursos espaciais individuais (oriundos da proposta criativa 02). Palavras-chaves com significados parecidos foram agrupadas e realizadas pelos intérpretes que a possuíam em seus percursos individuais. Em alguns momentos foram escolhidas movimentações específicas de quatro intérpretes (a partir de quatro palavras-chave) para serem realizadas pelo grupo todo.

Assim, o discurso trabalhado no experimento cênico se relacionou também com a questão de que cada indivíduo, cada SER, é constituído por um corpo biológico, uma forma (TER) e um corpo social, cultural, que depende dos espaços e tempos (ESTAR). São fatores comuns dentro de um grupo, dentro de um coletivo, que nos identificam e nos unem de alguma forma. Porém cada SER é único e possui relações subjetivas com os tempos e espaços (públicos e privados), possui percepções, sensações e emoções únicas.

Estas características únicas dos indivíduos ao mesmo tempo em que são responsáveis por nos diferenciar uns dos outros, também nos unem de outra forma: todos sentem preguiça, tédio, incômodo, desequilíbrio, medo, pressa, tomam decisões, se sentem indecisos, dormem, acordam, comem, se divertem, se relacionam com outros seres.... A maneira de lidar com as situações, ou o grau de intensidade das emoções pode ser diferente para cada um, porém nos comovemos de alguma maneira com os sentimentos dos outros pois nos reconhecemos no outro.

Ressalto que as apresentações[63] do experimento cênico VIRASER foram realizadas no Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP, nos dias 30 e 31 de agosto de 2012 (data da defesa de mestrado), no dia 13 de setembro (como espetáculo convidado de evento UNIDANÇA[64]) e no dia 24 de setembro de 2012 (na Mostra de Artes Corporais do FEIA[65] XIII)

[63] Ver filmagens completa das apresentações dos dias 31/08/12 e 13/09/12 nos vídeos 1 e 2 do DVD 2, em anexo (ou vídeos 41 e 42 no site dropbox). Ver explicações nas páginas 168 a 170.
[64] UNIDANÇA – Mostra do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.
[65] FEIA – Festival do Instituto de Artes da UNICAMP.

6.3 Estrutura das cenas[66]

Bloco 1 – TER um corpo

Música 1 (de Buckthead, editada por Leandro Vasques. Duração 03:03 minutos): 5 intérpretes deitados de lado e de costas para a plateia, em posição contraída dispostos em 5 focos (central, direita e esquerda fundo e trás). Figurino marrom (calças e blusas de manga compridas).

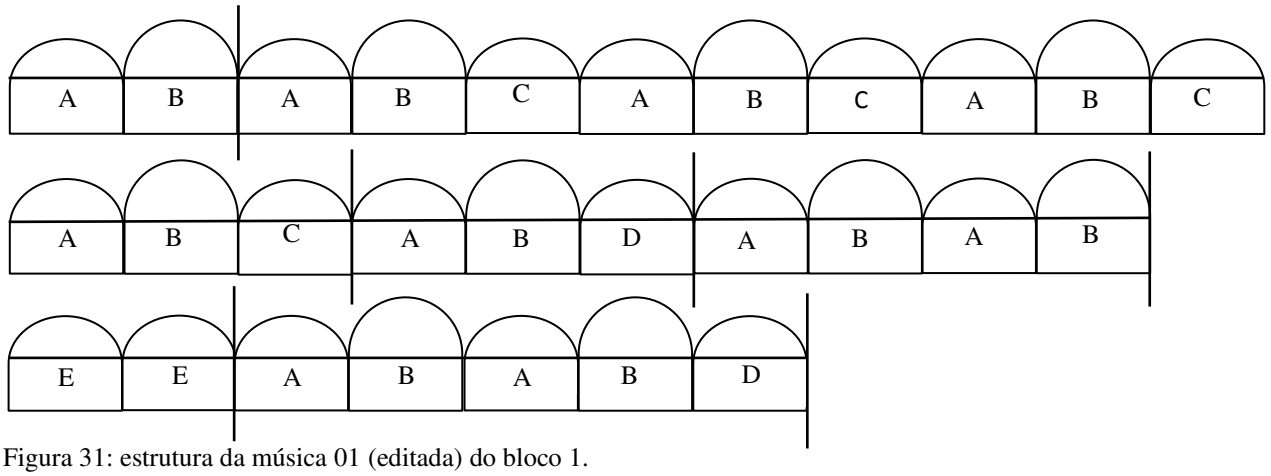

Figura 31: estrutura da música 01 (editada) do bloco 1.

Estrutura da cena (improvisação estruturada):

Parte 1: Tema A e B: formas contraídas e curvas, lentas com pausa no final (improvisação).

Parte 2: Repetição Tema A e B: formas contraídas e curvas, lentas com pausa no final. Tema C: Pequena movimentação da cabeça para uma direção escolhida pelo intérprete. Repetir a parte 2 quatro vezes.

Parte 3: Repetição Tema A e B: formas contraídas e curvas, lentas com pausa no final. Tema D: movimentação circular da cabeça para uma direção escolhida pelo intérprete.

Parte 4: Tema A e B e repetição do Tema A e B: deslizamento ondulatório do corpo do intérprete (iniciado pelos braços até as pernas), descrevendo uma trajetória circular mantendo o mesmo centro e retornando à posição inicial de costas para a plateia.

Parte 5: Tema E: passagem do braço por baixo do corpo e torção do tronco e cabeça para a plateia. Repetição Tema E: deslocamento descrevendo uma trajetória circular mantendo o mesmo centro e retornando à posição inicial de costas para a plateia.

[66] Ver os vídeos 1 e 2 do DVD 2 em anexo (ou vídeos 41 e 42 no dropbox) e os capítulo 6.1 e 6.2 (páginas 123 a 128).

Parte 6: Tema A e B, repetição Tema A e B e tema D: deslocamentos rastejando pelo espaço em direção à posição inicial do grupo na música 2. Cada intérprete escolherá uma forma para realizar o deslocamento desde que mantenha a posição inicial (deitado de lado e de costas para plateia). Ao mesmo tempo ocorre a entrada dos outros intérpretes que estavam posicionados fora da cena, com a mesma movimentação.

Música 2 (de Brent Lewis. Duração 04:39 minutos): 8 intérpretes dispostos no centro do palco com posições iniciais estáticas definidas pelos intérpretes.

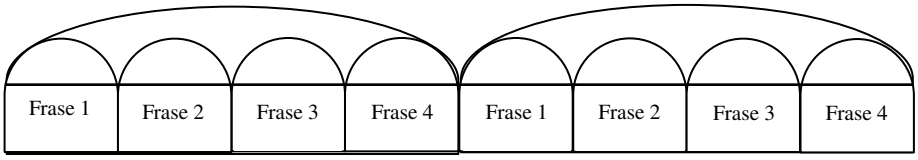

Figura 32: Modelo de estrutura da música 2 (8 primeiras frases).

Estrutura da cena[67] (improvisação estruturada e livre)

Parte I – improvisação estruturada individual e em grupo.

4 frases musicais iniciais: construir a posição estática individual.

4 frases musicais: em cada frase, um grupo deve trocar de posição estática. Na frase 1, o grupo 1 troca de posição (Marina e Geovana), na frase 2, o grupo 2 troca de posição (Diego e Raissa). Na frase 3, o grupo 3 troca de posição (Flávia e Juliana), e na frase 4, o grupo 4 troca de posição (Valdemar e Matheus).

4 frases musicais: realizar um só movimento pra cada uma das 4 frases ou inserir pausas com duração de uma frase a critério do intérprete (sugestões: movimento pausa movimento pausa / movimento, pausa, troca posição estática, movimento).

4 frases musicais: na frase 1, todos improvisam e somente o grupo 1 realiza uma posição estática. Na frase 2, todos improvisam e somente o grupo 2 realiza uma posição estática. Na frase 3, todos

[67] Esta cena corresponde à proposta criativa 01, descrita no capítulo 6.1, nas páginas 124 e 125. Todas as improvisações, deslocamentos espaciais e posições estáticas realizadas pelos intérpretes na execução da estrutura desta cena foram elaborados a partir de laboratórios de exploração e de criação, estimulados pelas formas dos objetos escolhidos.

improvisam, e somente o grupo 3 realiza uma posição estática e na frase 4 todos improvisam, somente o grupo 4 realiza uma posição estática.

Parte II – improvisação estruturada em grupos com deslocamentos

8 frases musicais: na frase 1, todos pausam e somente o grupo 1 se desloca livremente pelo espaço e na frase 2, todos improvisam e o grupo 1 continua se deslocando. Na frase 3, todos pausam e somente o grupo 2 se desloca e na frase 4, todos improvisam, e o grupo 2 continua o deslocamento. E assim, sucessivamente nas frases seguintes, com deslocamentos do grupo 3 nas frases 4 e 5 e do grupo 4, nas frases 7 e 8.

8 frases musicais: nas frases 1 e 2 todos se deslocam explorando todo o espaço do palco. Na frase 3, os grupos 1 e 4 realizam uma posição estática enquanto os grupos 2 e 3 continuam o deslocamento. Na frase 4, os grupos 1 e 4 trocam a posição estática e os grupos 2 e 3 se deslocam. Nas frases 5 e 6 ocorre o inverso: os grupos 2 e 3 realizam duas posições estáticas (uma em cada frase) e os grupos 1 e 4 se deslocam. Por fim, nas frases 7 e 8, todos se deslocam.

Parte III – improvisação estruturada em bloco

4 frases musicais: todos se deslocam pelo espaço (improvisação livre) em direção ao centro da zona posterior do palco, formando um bloco único (foco central fundo).

4 frases musicais: na frase 1, todos se deslocam para a região média mantendo a estrutura do bloco. Na frase 2 todos se deslocam para a região da profundidade e assim sucessivamente para a região média e das alturas, nas frases 3 e 4.

4 frases musicais: na frase 1 todos improvisam dentro do bloco e somente grupo 1 realiza uma posição estática, na frase 2 todos improvisam dentro do bloco e somente o grupo 2 realiza uma posição estática. E assim ocorrendo sucessivamente nas frases 3 e 4, com as posições estáticas sendo realizadas pelos grupos 3 e 4 alternadamente.

4 frases musicais: na frase 1 todos realizam uma posição estática e somente o grupo 1 improvisa livremente dentro do bloco, na frase 2 todos trocam de posição estática e somente o grupo 2 improvisa. E assim ocorrendo sucessivamente nas frases 3 e 4, com as improvisações sendo realizadas pelos grupos 3 e 4 alternadamente. Ressalto que todas as improvisações livres realizadas dentro do bloco podem incluir mudanças de direções, regiões, velocidades ou de posição ocupada no bloco.

4 frases musicais: deslocamento da zona posterior e da região da altura para a zona mediana e região media até chegar a zona anterior e região da profundidade em bloco. Realizar um deslocamento gradativo entre as zonas e regiões ao longo das 4 frases.

Parte IV – improvisação livre e saída da cena
4 frases: nas frases 1 e 2, os grupos 1 e 4 se levantam realizando movimentações respectivamente nos tempos médio (2 sub-unidades da pulsação da música) e dilatado (8 sub-unidades da pulsação da música). Os grupos 2 e 3 permanecem estáticos no chão. Nas frases 3 e 4, os grupo 2 e 3 se levantam realizando movimentações nos tempos pequeno (1 sub-unidade da pulsação da música) e grande (4 sub-unidades da pulsação da música), respectivamente, enquanto os grupos 1 e 4 mantêm o seu tempo, improvisando e deslocando no espaço.
4 frases: todos os grupos improvisam pelo espaço, cada grupo com seu tempo de movimentação pré-definido.
4 frases: improvisação livre individual (o intérprete pode variar o tempo dos seus movimentos).
4 frases: improvisação livre com saídas da cena, a critério dos intérpretes.
4 frases (fade out da música e da luz): improvisação livre com saídas da cena a critério dos intérpretes.

Bloco 2 – ESTAR em um tempo-espaço

Projeção do vídeo[68]: no telão no fundo do palco. O vídeo com duração de 01:50 minuto é reproduzido duas vezes. Na primeira reprodução, acontece a troca de figurino do elenco que está fora do palco. Na segunda reprodução do vídeo, ocorre a entrada do elenco no palco com os cenários, construindo uma "esquina[69]" simbólica e a realização de ações dos personagens escolhidos (pessoas passando pelas ruas e interagindo com os espaços púbicos e as pessoas).
Personagens escolhidos pelo elenco e figurinos: Matheus - carpinteiro (calça preta e camiseta branca), Geovana - médica (calça e jaleco brancos, tênis branco), Diego - executivo (camisa cinza e calça social preta, sapato preto), Juliana - menina (calça corsário cinza e blusa branca, tênis preto), Raissa - mulher (vestido de renda preta, sapato alto preto), Eliana - mendiga (calça e blusa cinza rasgadas, blusa e saia

[68] Ver vídeo 43 no DVD 1 em anexo (pág. 168).
[69] Ver figura 35, na página 140.

preta), Valdemar - homem (bermuda cinza e camiseta branca, sandália preta), Flávia - roqueira (shorts, blusa e meia calça preta, sapatilha e luvas pretas), Marina - menina do hip hop (calça preta, blusa branca, boné e tênis brancos).

Música 3 (de Paul Desmond, editada por Leandro Vásques. Duração 06:06 minutos): 9 intérpretes explorando as ações dos personagens e se relacionando com os espaços (objetivo e conceitual) e com as pessoas. Figurinos diversos com cores neutras.

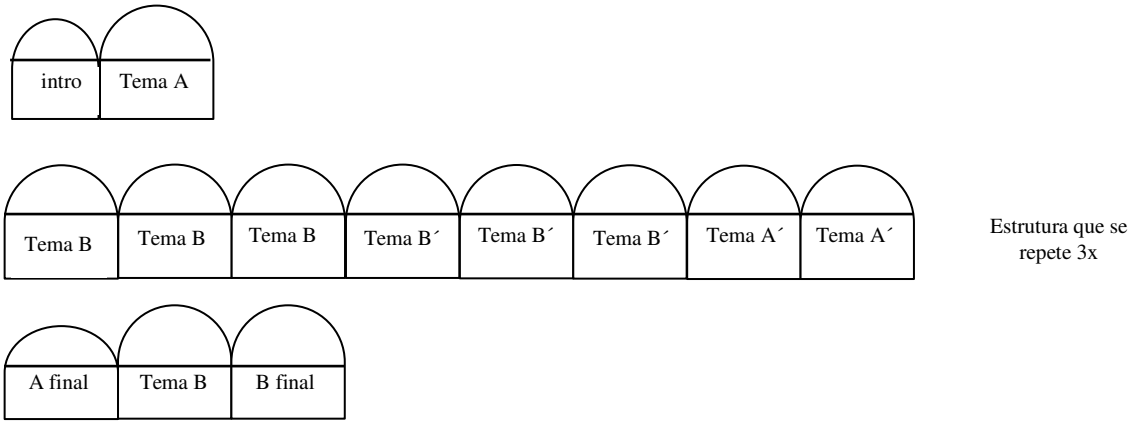

Figura 33: Estrutura da música 3 (editada) do bloco 2.

Estrutura da cena (improvisação estruturada):

1- caminhar livremente e interagir como personagem (intro + tema A) - 12 compassos.

2 – realizar trajetórias espaciais para 4 pontos de livre escolha do intérprete (tema B + tema B) - 16 compassos (04 compassos para cada trajetória que deve ser explorada de formas distintas).

3 - transição do cenário para a posição das metades[70] do espaço (tema B) - 8 compassos.

4 - LUGAR 1: personagens em ações de conversas / interações sociais (tema B´) - 8 compassos.

5 - exploração da metade esquerda: realizar movimentos curvos em todas as regiões e zonas do espaço da metade esquerda (tema B´) - 8 compassos.

6 - transição entre as metades do espaço (tema B´): ultrapassar o limite físico do cenário, alternando para movimentos retos ao entrar na metade direita do espaço - 8 compassos.

[70] Ver figura 36, página 140.

7 - exploração da metade direita: realizar movimentos retos em todas as regiões e zonas do esapço da metade direita (tema A´) - 8 compassos.

8 - LUGAR 2: personagens em ações remetendo ao local praia ou piscina (tema A´) - 8 compassos.

9 - transição do cenário para a posição das zonas[71] do espaço (tema B+tema B) - 16 compassos.

10 - LUGAR 3: personagens em ações remetendo a relações com comida em espaços públicos (tema B) - 8 compassos.

11 - exploração da zona posterior – realizar movimentos curvos em todas as metades e regiões do espaço da zona posterior (tema B´) - 8 compassos.

12 - transição para a zona média, ultrapassando o limite físico do cenário (tema B´) - 8 compassos.

13 - LUGAR 4: personagens em ações remetendo a algum meio de transporte coletivo (tema B´) - 8 compassos.

14 - exploração da zona média – realizar movimentos retos em todas as metades e regiões do espaço da zona média(tema A´) - 8 compassos.

15 - transição para a zona anterior, ultrapassando o limite físico do cenário (tema A´) - 8 compassos.

16 - LUGAR 5: personagens em ações remetendo a espaços públicos como parque ou praça (tema B) - 8 compassos.

17 - exploração da zona anterior – realizar movimentos livres em todas as metades e regiões do espaço da zona anterior (tema B) - 8 compassos.

18 - transição do cenário para a posição da diagonal[72] (tema B+B´) - 16 compassos.

19 - passagem da diagonal com deslocamentos horizontais: o grupo disposto em uma linha na lateral esquerda do palco (com a frente do corpo virada para a lateral direita), deve realizar um deslocamento contínuo para a lateral direita do palco com movimentos retos livres que se transformam em movimentos curvos livres ao atravessar o limite físico do cenário. Esta transformação da movimentação ocorrerá em momentos diferentes para cada um dos intérpretes que deve manter a formação inicial em linha durante todo o percurso (tema B´+ tema B´) - 16 compassos.

20 - organização do cenário[73] e saída (tema Afinal + tema B + tema Bfinal) - 22 compassos.

[71] Ver figura 37, página 140.
[72] Ver figura 38, página 141.
[73] Ver figura 39, página 141.

Bloco 3 – SER corpo, espaço e tempo[74]

Música 4 (de Brent Lewis, editada por Leandro Vasques. Duração 05:00 minutos): Cena do quarteto se inicia com quatro intérpretes deitados no chão nas posições zona posterior esquerda, zona anterior esquerda e zona média direita. Figurinos diversos coloridos. Inicialmente acontecem os percursos espaciais individuais de dois intérpretes (Geovana e Marina) e no final, iniciam-se os percursos espaciais dos outros dois intérpretes (Matheus e Raissa). No término destes, os dois intérpretes organizam o cenário[75] e saem do palco, iniciando-se a música 05 e a próxima cena.

Percurso espacial Geovana Andrieta (posição inicial: deitada, zona anterior esquerda)
Locais e percurso escolhido (espaço privado – casa): quarto, corredor, cozinha, banheiro, saída.
Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): quarto (cama, preguiça, sono); peso, apoios, mochila, levantar; corredor (indecisão: comer ou dormir?); decisão: cozinha (comer, bom humor); banheiro (escovar dentes, tédio, rotina); saída (pressa, correr, olhar para trás).
Percurso espacial Marina Vieira (posição inicial: deitada, zona média direita)
Locais e percurso escolhido (espaço privado – casa): quarto, banheiro, quarto, cozinha, saída.
Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): quarto (cama, confortável, sono); acordar, rápido, lento; banheiro (lavar rosto, acordar); voltar para quarto; indecisão (que roupa vestir); ida à cozinha (curtição, rápido); cozinha (movimentos repetitivos, rotina, comer); saída (pressa).
Percurso espacial Matheus Youssef (posição inicial: deitado, zona média direita)
Locais e percurso escolhido (espaço privado – casa / espaço público – moradia universitária): sala de casa, escada, escada, corredor, chuveirão moradia.
Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): sala (calor, incômodo, inquietação); ideia fixa (tomar banho chuveirão); decisão: sair de casa; escadas; corredor (relação com pessoas, foco externo, percurso); chuveirão (tato, prazer, curtição, relação com a água); consciência; desligar.
Percurso espacial Raissa Tomasin (posição inicial: deitada, zona posterior esquerda)
Locais e percurso escolhido (espaço privado – casa): cama, corredor, quarto das amigas.
Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): quarto (cama, inércia); levantar; corredor (pensamento, foco); quarto das amigas (assunto, conversa, escutar, pausar).

[74] Estas cenas se referem à proposta criativa 02 do capítulo 6.1 (páginas 124 e 125).
[75] Ver figura 40, página 141.

Música 5 (de Buckthead, editada por Leandro Vasques. Duração 06:30): Cena do duo (Flávia e Amanda), dos percursos individuais, se inicia. Aos poucos, os outros três intérpretes (Valdemar, Diego e Eliana) entram na cena e iniciam seus percursos. No final da cena, ocorre o blackout da luz e silêncio.

Percurso espacial Flávia Pagliusi (posição inicial: sentada, zona média direita)

Locais e percurso escolhido (espaço público – ruas): caminho de casa até a Unicamp de carro.

Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): espreguiçar, despertar; lombadas (liberdade); velocidade (pressa, rápido); semáforo (medo assalto, atenção); congestionamento (movimentos repetitivos, tédio); subida (tônus, tensão, incômodo); chegada (leveza, diversão); chão (relaxamento).

Percurso espacial Amanda Andrade[76] (posição inicial: deitada, zona posterior esquerda)

Locais e percurso escolhido (espaço privado – casa / espaço público – ruas): quarto, corredor, cozinha, caminho de casa até a Unicamp de bicicleta.

Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): quarto (preguiça, sono); espelho (despertar); corredor; cozinha (saborear, contemplar a vista da janela); saída (pressa, movimentos repetitivos); espera para atravessar (inquietação, incômodo, pausa); ponte (medo, tensão, desequilíbrio); descida (liberdade, vento, curtição), chegada (relaxamento, chão).

Percurso espacial Valdemar Queiroz (posição inicial: deitado, zona anterior esquerda)

Locais e percurso escolhido (espaço privado: casa): quarto, porta, claraboia, espelho, escadas, cozinha.

Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): quarto (cama, parede gelada); mosquito (incômodo, despertar, decisão, palmas); levantar (desviar de obstáculos, apoios); abrir a porta (passagem); claraboia, luz; espelho; escadas; escada caracol; mesa de vidro (memória); cozinha (fósforo, cheiro de café).

Percurso espacial Diego Alexandre de Souza (entrada no palco pela zona posterior direita, caminhando)

Locais e percurso escolhido (espaço público: moradia universitária): porta de casa, corredor, escadas, ônibus, assento, janela.

Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): rosa (direções); abacateiro (folhas); rosa (florescer); abacateiro (raízes); corredor (labirinto, várias direções); escadas; ônibus da moradia

[76] Este percurso espacial individual foi elaborado pela artista voluntária Amanda Andrade, porém só foi executado por ela na apresentação de junho de 2012, nas outras quatro apresentações (agosto e setembro de 2012), foi executado pelas artistas voluntárias Marina Vieira e Geovana Andrieta, alternadamente. Amanda foi participar de intercâmbio na Austrália em julho.

(fumaça, consciência); subida (degrau, transferência de peso, desequilíbrio); assento (queda, salto); janela (vento, corrida, despedida).

Percurso espacial Eliana Mônaco (entrada no palco pela zona média direita, em pé)

Locais e percurso escolhido (espaço privado – casa): chegada em casa, porta, cachorra, corredor, quarto mãe, quarto filha, cozinha.

Elementos expressivos trabalhados na cena (palavras-chave): chegada (sacolas, desequilíbrio); porta (jogar sacolas); chão (cachorra, afeto); corredor; quarto da mãe (movimentação contida, lenta); quarto filha (dúvidas, jogo aproximar distanciar); afeto filha; cozinha (comida, vital, prazer); relaxamento

Música 6 estrutura inicial (de Buckthead, editada por Leandro Vasques. Duração 07:20)[77]**:**

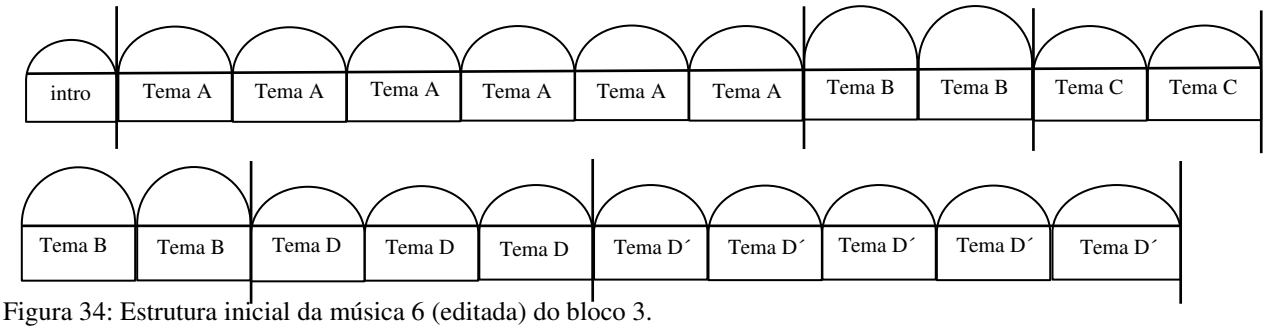

Figura 34: Estrutura inicial da música 6 (editada) do bloco 3.

Estrutura da cena final (improvisação estruturada e livre):

Parte I: solo de Juliana Passos (zona posterior direita, foco fundo direita)

Intro + Tema A (2 frases musicais) 6 vezes – explorações espaciais e temporais (partes do corpo, pausas, apoios, região da profundidade).

Tema B (4 frases musicais) 2 vezes - explorações espaciais e temporais (movimentos totais, sustentação e abandono, pausas, região do meio).

Tema C (2 frases musicais) 2 vezes – movimentação contraída, rápida, região da altura.

Tema B (4 frases musicais) 2 vezes - movimentação dilatada, lenta, região da altura, suavidade.

Tema D (2 frases musicais) 3 vezes – movimentação contraída, rápida, região da altura, deslocamento na diagonal.

[77] Esta estrutura inicial da música se repete duas vezes, excetuando-se a frase introdutória. Na primeira repetição é executado o solo de Juliana Passos, na segunda repetição acontece a estrutura da cena final do grupo. Depois a música continua repetindo o tema B (4 frases) duas vez, apresenta os temas E e E´(12 frases), tema B (4 frases), tema F (8 frases) e tema Ffinal (3 frases) que não serão aqui apresentados por comporem a parte de improvisação livre, do final da cena.

Tema D´ (2 frases musicais) 5 vezes – movimentação lenta, circular, dilatada, região da altura, deslocamento na diagonal (saída da cena pela zona anterior esquerda). Entrada do grupo pelas laterais.

Parte II: cena final grupo[78]

Tema A (2 frases musicais) 6 vezes – 2 frases musicais para cada palavras-chave e execução da movimentação específica pelos intérpretes que possuíam estas palavras em seus percursos espaciais: PRESSA (Flávia, Marina, Geovana), DESEQUILÍBRIO (Eliana, Diego, Amanda), INQUIETAÇÃO/INCÔMODO (Matheus, Valdemar, Flávia, Amanda), CORREDOR (Eliana, Matheus, Diego, Geovana, Marina, Raissa, Valdemar), TÉDIO/ROTINA (Geovana, Marina, Flávia), DECISÃO (Matheus, Valdemar, Diego, Marina).

Tema B (4 frases musicais) 2 vezes – 4 frases musicais para cada palavra-chave e execução da movimentação escolhida por todos os intérpretes juntos: ESPELHO (Amanda), ESCADA (Diego).

Tema C (2 frases musicais) 2 vezes – 2 frases musicais para cada palavras-chave e execução da movimentação específica pelos intérpretes que possuíam estas palavras em seus percursos espaciais: DESPERTAR/ESPREGUIÇAR (Flavia, Marina, Geovana, Diego, Valdemar, Raissa), INDECISÃO (Geovana, Marina, Eliana)

Tema B (4 frases musicais) 2 vezes - 4 frases musicais para cada palavra-chave e execução da movimentação escolhida por todos os intérpretes juntos: DECISÃO (Valdemar), MEDO (Flávia).

Tema D (2 frases musicais) 3 vezes – 2 frases musicais para cada palavras-chave e execução da movimentação específica pelos intérpretes que possuíam estas palavras em seus percursos espaciais: CONSCIENCIA (Diego, Matheus), CURTIÇÃO/PRAZER (Matheus, Flavia, Eliana, Geovana, Marina), ESPELHO (Valdemar, Amanda)

Tema D´ (2 frases musicais) 5 vezes – 2 frases musicais para cada palavras-chave e execução da movimentação específica pelos intérpretes que possuíam estas palavras em seus percursos espaciais: RELAÇÃO (Eliana, Matheus, Raissa), PREGUIÇA (Geovana, Marina, Eliana), ESCADA (Matheus, Diego, Valdemar), COMIDA (Geovana, Marina, Valdemar, Eliana), juntar todos no foco central.

Parte III: improvisação livre do grupo com movimentação de todas as cenas (fade out luz e música).

[78] Ver capítulo 6.2, páginas 127 e 128.

6.4 Elementos Cênicos[79]

Figurinos

Os figurinos utilizados pelos artistas relacionam-se aos três blocos da estrutura do experimento cênico: no primeiro bloco, as roupas são iguais e de cor marrom (uma alusão àquela aparência de blocos de argila ou de massa de modelar). No segundo bloco, aparecem individualidades e referências a papéis sociais, porém foram escolhidas cores neutras (preto, branco e cinza) para destacar a questão da objetividade e das relações conceituais espaço-temporais. No terceiro bloco, as individualidades se destacam em cores e figurinos específicos para cada artista.

Ressalto que devido às restrições orçamentárias do projeto e pelo fato do elenco ser constituído por oito pessoas, grande parte do figurino foi elaborada a partir de peças de roupa do próprio elenco ou de adaptações na ideia original. A concepção do figurino foi elaborada pela pesquisadora e pelo grupo de artistas.

Foto 23: Figurino Bloco 1, por Bárbara Chambon (jun. 2012)

Foto 24: Figurino Bloco 2, por Bárbara Chambon (ago.2012)

Foto 25: Figurino Bloco 3, por Bárbara Chambon (ago.2012)

[79] Ver os vídeos 1 e 2 do DVD 2 em anexo (ou vídeos 41 e 42 no dropbox) e o capítulo 6.3 (páginas 129 a 138).

Cenário

O cenário é constituído por duas molduras de madeira retangulares (menores) e duas com formato de trapézio (maiores), algumas delas com formações retas (diagonais, verticais e horizontais) dispostas em seu interior. A função do cenário é recortar o espaço da cena, limitar / definir espaços ou criar espaços de interação com o elenco. As disposições das formações do interior das molduras estimulam a criação de movimentos nas passagens do elenco.

Em alguns momentos o cenário também tem a função de criar formas diferenciadas e inusitadas para "pano de fundo" das ações que se desenrolam à sua frente. Estas peças do cenário são manipuladas pelo elenco durante as cenas dos blocos II e III e se deslocam pelo espaço através de rodinhas instaladas em sua parte inferior. A concepção do cenário foi elaborada pela pesquisadora e pelo grupo e sua confecção foi realizada por um dos integrantes, Valdemar Queiroz.

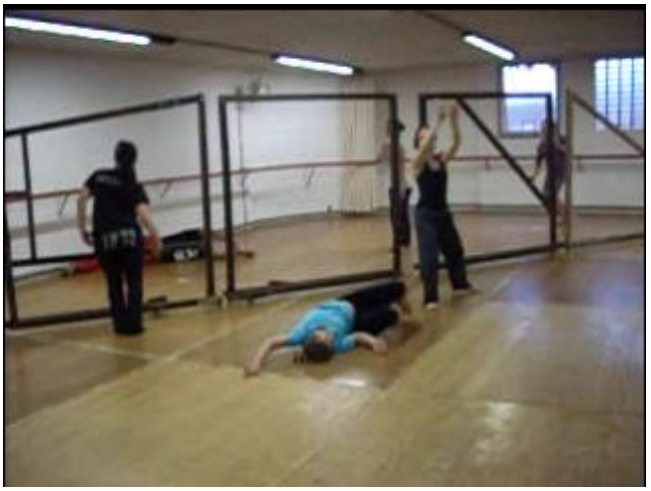

Foto 26: Exploração do cenário, por Juliana Passos (ago.2012).

Foto 27: Elenco e cenário, por Juliana Passos (ago.2012).

Disposição do cenário entre as cenas:

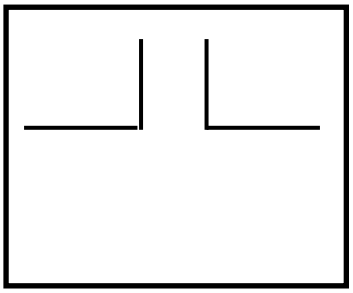

Figura 35: início bloco 2.

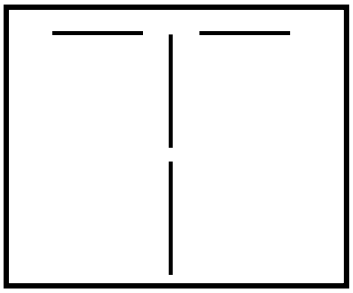

Figura 36: metades (bloco 2).

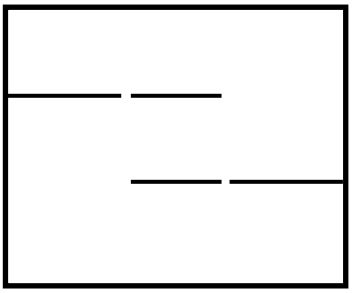

Figura 37: zonas (bloco 2).

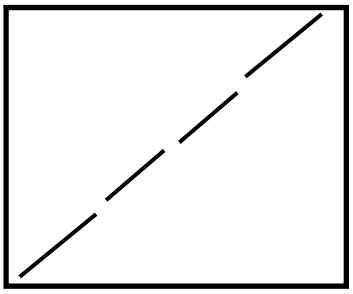

Figura 38: Diagonal (bloco 2).

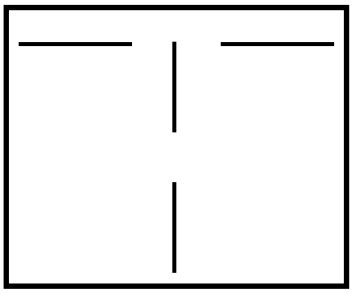

Figura 39: Cena quarteto (bloco 3).

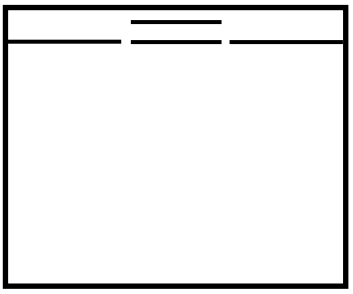

Figura 40: Cena duo e trio (bloco 3).

Trilha Sonora

A trilha sonora de VIRASER é composta por músicas diversas dos artistas Brent Lewis e Buckthead do acervo pessoal da pesquisadora, além do grande clássico de jazz Take Five de Paul Desmond. A ideia original do projeto era trabalhar com estudantes do curso de Música da UNICAMP para compor músicas ou trabalhar com improvisação na cena, porém não foi possível a sua realização.

Então, optou-se por selecionar obras já existentes e realizar as edições necessárias para adaptação às estruturas das cenas e/ou necessidades temporais das cenas. O trabalho de edição das músicas foi realizado por Leandro Vasques, funcionário do Departamento de Artes Corporais. O trabalho de operação do som foi realizado por Camilo Janeri, que também operou o telão para projeção do vídeo no início do bloco 2.

Ressalto que as estruturas das músicas utilizadas nos blocos I, bloco II e na cena final do bloco III foram utilizadas como referências para as cenas e improvisações estruturadas, a partir de princípios do material didático *Estruturas Sonoras* de Rolf Gelewski. Já as músicas utilizadas no bloco III se relacionaram com a cena a partir da criação de um determinado "clima" ou "textura", onde os intérpretes eram livres para escolher formas de relação entre música e movimento. Podiam deixar-se influenciar pelas pulsações ou sub-unidades de pulsação da música, pela melodia ou frases melódicas ou se distanciar, criando outras propostas de relação com o tempo na cena.

Recursos Audiovisuais[80]

Foram elaborados dois vídeos para o experimento cênico: o primeiro, criado e editado por Igor Capellato, a partir de concepção da pesquisadora e o segundo, também editado por ele, a partir de concepção da pesquisadora e de imagens captadas pelos artistas e pela pesquisadora. O primeiro vídeo é projetado no fundo do palco, na transição entre as cenas do Bloco I e Bloco II e apresenta imagens de meios de transportes, da vida urbana, de espaços públicos, locais de alimentação, de multidões, de deslocamentos espaciais, de pessoas se relacionando de formas inusitadas com estes espaços. Andreia Andrade realizou a operação deste vídeo nas apresentações, através de um notebook e datashow.

O segundo vídeo, de divulgação das apresentações, foi criado a partir de filmagens realizadas pelos artistas dos espaços e percursos que inspiraram suas criações das cenas individuais do Bloco III e de filmagens de ensaios realizadas pela pesquisadora, enfocando detalhes dos corpos dos artistas ou explorando novos pontos de vista das cenas. Ele foi apresentado em looping, no corredor em frente ao local das apresentações (Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP), algumas horas antes de cada apresentação.

No início do segundo vídeo é apresentado o cartaz de divulgação (com fotografias de Gabriela Lainetti e Bárbara Chambon, a partir de arte gráfica de Diego Alexandre de Souza, integrante do grupo) e no final, é apresentada a ficha técnica, os agradecimentos e outras informações contidas no programa (com arte gráfica também de Diego Alexandre de Souza).

Iluminação[81]

A iluminação foi baseada nos recursos técnicos disponíveis no Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP, tendo sido criada pela pesquisadora e pelo funcionário Airton de Oliveira que também se responsabilizou pela montagem e operação dos equipamentos durante as apresentações. No bloco I utilizou-se pouca luz geral, muitas luzes laterais (quatro corredores, totalizando 8 refletores) e cor âmbar. A proposta neste bloco era trabalhar mais a penumbra, os contornos das formas e não os detalhes e expressões faciais, para reforçar a questão da ausência de individualidade. Também foram utilizados um foco central-fundo e um recorte em forma de trapézio (elipso, no centro do palco), para o

[80] Ver vídeos 43 e 44, no DVD 1 em anexo (pág. 168).
[81] Ver capítulo 6.3 (página 129 a 138).

trabalho de blocos e de deslocamentos em bloco, respectivamente. No início da cena são utilizados cinco focos redondos individuais (central, direita e esquerda frente e fundo).

No bloco II, devido à proposta de recortes espaciais do cenário e pelas cores neutras dos figurinos, optou-se por utilizar a iluminação para reforçar estes recortes, com o uso dos quatro corredores laterais e uma diagonal (da esquerda frente para a direita fundo), além de luz geral plateia branca. Há uma tendência de utilização de pouca luz geral branca neste bloco.

No bloco III, na primeira cena (cena do quarteto) optou-se por um trabalho inicial de penumbras e contornos com utilização de corredores laterais, pouca luz geral e cores mais quentes e/ou densas (variações de âmbar). Na segunda cena (cena do duo e do trio), manteve-se o trabalho de recortes com os corredores laterais porém com uma maior utilização de luz geral e cores mais suaves e/ou frias (variações de azul e roxo). No final da cena ocorre a utilização de foco central e foco direito frente (final dos percursos individuais de Eliana Mônaco e Valdemar Queiroz).

Na cena final do bloco III, utilizou-se um foco direito fundo e uma diagonal no solo de Juliana Passos. Na cena em grupo trabalhou-se com os corredores laterais e geral plateia branca. No final, utilizou-se o foco central, luz geral branca e luz contra de cores diversas.

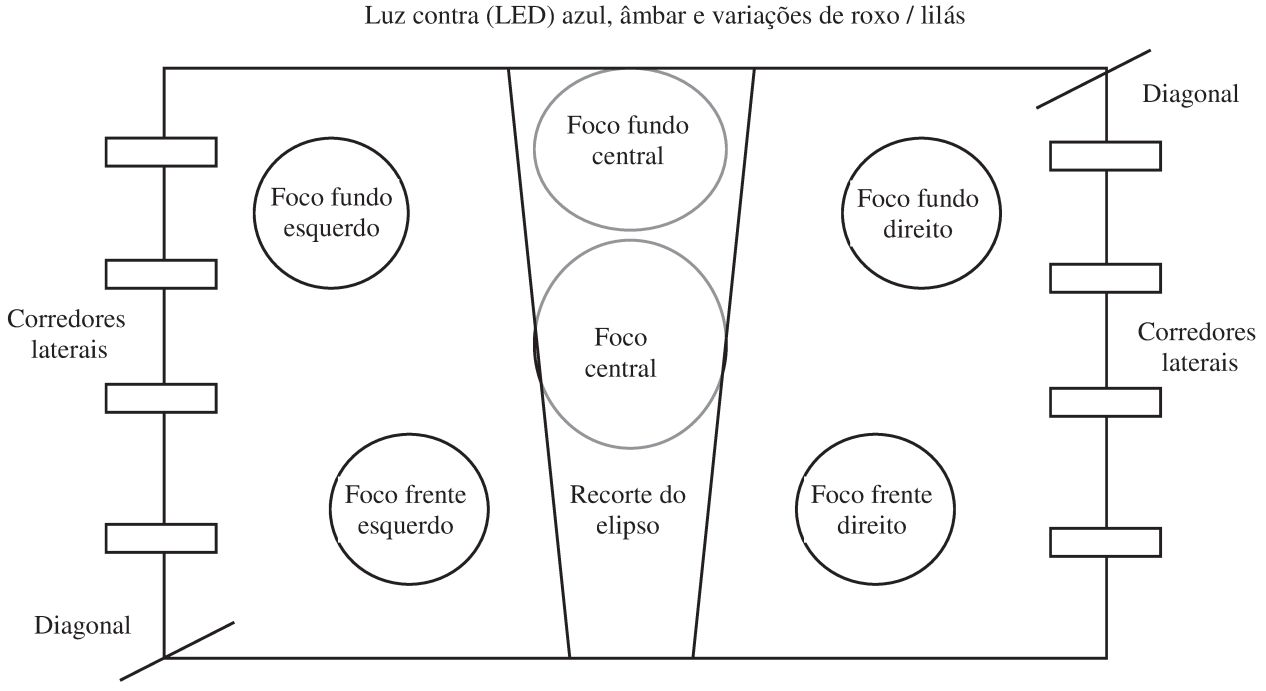

Figura 41: mapa de luz simplificado

6.4 Sinopse e Ficha técnica

Foto 28: VIRASER, por Gabriela Lainetti (jun.2012).

SINOPSE:

TER um corpo.
A natureza, o biológico, a forma.
ESTAR em um tempo-espaço.
O ser social, o cultural, o coletivo.
SER indivíduo.
O olhar subjetivo, as percepções,
as sensações, as emoções, as relações.
Vir a ser. Ser corpo, ser espaço e ser tempo.
Vira ser. VIRASER.

FICHA TÉCNICA:

Concepção e direção: Juliana Passos
Criação: Juliana Passos e grupo
Interpretação: Diego Alexandre de Souza, Eliana Mônaco, Flávia Pagliusi, Geovana Andrieta, Marina Vieira, Matheus Youssef, Raissa Tomasin, Valdemar Queiroz e Juliana Passos
Figurino e Cenário: Juliana Passos e grupo / Confecção de Cenário: Valdemar Queiroz
Trilha sonora: Brent Lewis, Paul Desmond e Buckthead / Edição de trilha: Leandro Vasques
Iluminação: Juliana Passos e Airton de Oliveira / Montagem e Operação de luz: Airton de Oliveira
Operação de som e telão: Camilo Janeri / Operação de vídeo: Andreia Andrade
Criação e edição de vídeo: Igor Capellato / Captação de imagens: Juliana Passos e grupo
Arte gráfica: Diego Alexandre de Souza / Fotografias: Gabriela Lainetti e Bárbara Vignolo Chambon
Contra-regragem: Francisco Baruco, Camilla Torres e Giuseppe Botelho

7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho pedagógico de Rolf Gelewski ainda está presente entre seus antigos alunos e discípulos, porém é um material de difícil acesso, visto que grande parte reside apenas na lembrança e na memória corporal destas pessoas. Há muitos textos e apostilas elaboradas por ele, porém a grande maioria está espalhada entre seus ex-alunos, o que dificulta bastante o seu acesso.

A Casa Sri Aurobindo mantém até hoje um acervo de suas publicações, mas poucas pessoas têm acesso a ele. A consulta e os empréstimos destas obras são permitidos aos frequentadores da Casa e algumas publicações continuam sendo vendidas, mas não há um trabalho de divulgação, nem mesmo a viabilização de reedições de obras esgotadas.

Todo o material produzido por Gelewski, tanto as contribuições teóricas quanto os materiais didáticos, apresenta um alto grau de aprofundamento e de detalhamento de questões essenciais para o ensino e criação em arte, possuindo um enorme valor, em especial para a dança. Assim, a realização desta pesquisa que resgatou parte desta fonte de conhecimento, pouco difundida nos meios artísticos e de ensino de dança no Brasil, foi extremamente importante, principalmente para o fortalecimento da consciência histórica dos artistas e estudantes de dança.

O contato e a realização de propostas contidas nos materiais didáticos de Gelewski enriqueceram a formação dos artistas[82] que participaram da pesquisa e propiciaram um desenvolvimento de suas capacidades criativas e expressivas. A formação de artistas, principalmente no âmbito do nível superior, enfatiza três planos de atuação: a criação, a interpretação e a pesquisa. Os ensinamentos e materiais didáticos de Gelewski fornecem elementos para desenvolver a capacidade criativa, expressiva e reflexiva do artista.

Assim, esta pesquisa colaborou para a formação dos artistas que participaram de suas atividades, proporcionando uma experiência que enfatizou a sua atuação como criadores, intérpretes e pesquisadores. A contribuição desta pesquisa também se relaciona com a discussão de procedimentos pedagógicos e criativos em dança, através da investigação de processos de criação.

Artistas da dança têm utilizado improvisações em processos de criação há muito tempo. No atual contexto da dança contemporânea, há uma grande valorização dos processos criativos individuais

[82] Ver depoimento dos artistas voluntários, capítulo 9.3 (páginas 160 a 166).

dos intérpretes, que deixaram de ser “apenas” executores de movimentos elaborados por outras pessoas e passaram a ser também criadores e propositores. Uma proposta que desenvolva improvisações estruturadas e mais diretivas com intérpretes pode encontrar certa resistência nos meios de ensino e de pesquisa em dança, sendo inclusive apontada como inimiga da criatividade e das capacidades expressivas individuais dos intérpretes.

O princípio de improvisação estruturada, que parte de estruturas mais diretivas para estruturas mais livres, pode propiciar ao intérprete-criador uma maior experimentação das possibilidades de movimentação e de expressão de seu corpo. O dançarino sempre tem a tendência de realizar os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade de movimentação.

Existem certos padrões de movimento específicos de cada intérprete, que muitas vezes estão relacionados com sua cultura corporal (experiências e técnicas de uso do próprio corpo). Passando pela experiência de realizar uma improvisação estruturada, o intérprete pode conseguir um enriquecimento da sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento, o que se refletirá depois nas improvisações mais livres.

Assim, acredito que o trabalho com improvisações estruturadas pode ser tão criativo quanto o trabalho com improvisações livres. Alguns intérpretes têm dificuldades para criar em um ambiente com muitas escolhas e possibilidades e neste caso, as improvisações estruturadas podem ter um caráter formativo e libertador, sendo uma ferramenta para desenvolver potencialidades criativas e expressivas do intérprete. As improvisações estruturadas, onde há uma preocupação maior com a reflexão, conscientização e integração do raciocínio com o trabalho corporal, também podem ser entendidas como uma etapa preparatória para as improvisações livres, onde aspectos mais inconscientes do intérprete poderão vir à tona, como imaginação, sonhos ou memória.

Muitas pessoas ainda tem muito preconceito com relação ao uso de improvisações em processos de criação em dança, por não entenderem realmente como funciona o trabalho, considerando que nas improvisações pode-se fazer “qualquer coisa”, o que tornaria este trabalho inferior ao realizado em danças elaboradas ou então por terem receio ou certa angústia em estar em cena sem saber a priori todos os movimentos que irão executar.

Confesso que antes de iniciar minhas pesquisas, também compartilhava destas opiniões, claramente defendidas por total falta de conhecimento ou vivências nesta área. Hoje tenho uma opinião

completamente diferente: o trabalho com improvisações é muito mais complexo do que aqueles realizados em danças elaboradas. Ele exige uma maior atenção e disponibilidade, uma entrega ao novo e ao desconhecido, uma porta aberta à criação o tempo todo e, acima de tudo, uma consciência do presente, do aqui e do agora.

Nas danças elaboradas temos a segurança de saber exatamente o que devemos executar e trabalhamos muito com a memória (o tempo passado), com as lembranças dos passos aprendidos anteriormente. Assim, é muito mais fácil nos desconectarmos com o presente, muitas vezes a execução dos passos acontece de forma mecânica, quase como se o corpo estivesse "desligado" da mente. Trabalhar com improvisações é uma forma de crescimento constante: cada vez que improvisamos, entramos em contato com o nosso interior e com o espaço e tempo presentes, e experimentamos tudo como novo, como se fosse a primeira vez.

O foco principal desta pesquisa nunca esteve nos resultados e sim nos processos (de criação / formação). O objetivo era criar sugestões de propostas didáticas para estimular processos de criação em dança. Assim, estas mesmas propostas realizadas em outros contextos, com outras pessoas poderão gerar novos processos criativos e novos resultados. Também podem estimular a criação de novas propostas que estimularão outros processos em um ciclo de criação sem fim.

Na introdução deste trabalho, apresentei a discussão que uma obra é sempre maior que o seu criador, tendo em vista que ele não pode controlar os sentidos e significados que o público perceberá em sua obra. Porém, do ponto de vista dos criadores, o processo de criação sempre será maior que a obra. A obra é sempre síntese: das experiências, reflexões, sensações e emoções (e intuição) dos seus criadores. Nunca consegue satisfazer todos os desejos de seus criadores, ou resolver todas as suas questões.

Todo processo de criação é um processo de formação e de crescimento para aqueles que o vivenciaram e também para aqueles que terão contato com seus resultados. Uma dissertação também é resultado de um processo de criação, e como tal, será sempre síntese. O que importa é ter participado do processo, e ter crescido com ele. Assim não podemos falar de processos de criação sem refletirmos sobre processos de formação, que vão muito além das questões didáticas do ensino das artes e ultrapassam as questões de formação integral do indivíduo. Obrigada por perceber, sentir e interpretar as minhas obras (sínteses de meus processos de criação e de formação), dando-lhes sentidos e assim completando-as!

8 - BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 9ª. ed. São Paulo-SP: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BISSE, Jaqueline de Meire. **A ruptura entre a dança clássica e a dança moderna.** Monografia (Licenciatura em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 1999.

_____ **Dança e Modernidade.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2008.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo-SP: Martins Fontes, 1987.

CORDEIRO, Analívia. **Nota-Anna:** a Escrita Eletrônica dos Movimentos. São Paulo-SP: Annablume, 1998.

CORDEIRO, Analívia, HOMBURGER, Cláudia e CAVALCANTI, Cybele. **Método Laban** Nível Básico. São Paulo-SP: Laban Art, 1989.

DUARTE, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação.** Campinas-SP: Papirus, 1988.

_____ **O sentido dos sentidos:** a educação (do) sensível. Curitiba-PR: Criar Edições, 2001.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8ª. ed. São Paulo-SP: Perspectiva, 2001.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores.** Rio de Janeiro-RJ: Fundacen, 1988.

GELEWSKI, Rolf. *A arte de improvisar*. In TEATRO CASTRO ALVES. **Programa do Recital de Dança.** Salvador-BA, jun. 1969.

_____ *Dança espontânea.* In TEATRO MARÍLIA. **Programa das Danças Espontâneas.** Belo Horizonte-MG, maio 1974.

_____ **Dança vista mais profundamente**: contribuições para uma "Filosofia da dança". (Texto fornecido aos alunos da Escola de Dança da UFBA). Salvador-BA: [s.n] 1967.

_____ **Estruturas sonoras I**: uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação. Salvador-BA: Ananda Educação – Nós Editora, 1973.

_____ **Estudo básico de Formas:** distinções elementares de formas aplicados em exercícios de movimentação. Salvador-BA: Universidade Federal da Bahia, 1971.

_____ **Estudo do espaço** - Caderno 2: Exercícios referentes às três dimensões do espaço e às direções no espaço e Caderno 3: Exercícios referentes ao caminho reto e curvo no espaço. (Apostila fornecida aos alunos da Escola de Dança da UFBA). Salvador-BA: [s.n] [196-?]

_____ **Movimento, irradiação, transformação:** Buscando a dança do ser. Salvador-BA: Casa Sri Aurobindo, 1990.

_____ **Sobre a dança e Da unidade do espaço.** Salvador-BA: Casa Sri Aurobindo [197-?]

_____ **Ver ouvir movimentar-se:** dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Salvador-BA: Nós Editora, 1973.

_____ **Ver, ouvir, movimentar-se Versão II:** um método para uma movimentação espontânea. São Paulo-SP: Casa Sri Aurobindo, 1980.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da Dança expressionista no Brasil:** Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 1998.

GUY, Jean Michel. **Les Publics de la danse.** Paris: La documentation Française, 1991.

HASELBACH, Barbara. **Dança, improvisação e movimento:** expressão corporal na educação física. [Trad. Gabriela Elizabeth Annerl Silveira] Rio de Janeiro-RJ: Ao Livro Técnico, 1989.

KNELLER, George F. **Arte e ciência da criatividade**. [Trad. J. Reis] São Paulo-SP: IBRASA, 1978.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. [Trad. Ana M. Goldberger e J. Guinsburg] São Paulo-SP: Perspectiva, 1980.

LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento:** um método para o criador-intérprete. Brasília-DF: LGE Editora, 2003.

MARTIN, John. [1933] *A dança moderna*. [trad. Rogério Miglioini. rev.técnica. Márcia Strazzacappa] **Pro-Posições**: revista quadrimestral da Faculdade de Educação da UNICAMP. Campinas-SP,v.18, n.I (52), Jan/Abr. 2007. p. 229-259.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. [Trad. Aulyde Soares Rodrigues] Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1982.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço:** aspectos de uma Geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro-RJ: 7Letras, 2008.

_____ **O movimento expressivo.** Rio de Janeiro-RJ: MEC/Funarte 1979.

NAVAS, Cássia (org). **Imagens da Dança em São Paulo.** São Paulo-SP: Imesp, 1987.

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

_____ Invenção (1), técnica (2), processo (3). In I Encontro Internacional de Dança e Filosofia, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do I Encontro Internacional de Dança e Filosofia**, Rio de Janeiro-RJ: UNIRIO/SESC Rio, 2005.

_____ *Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança*. In **Seminários de Dança I** - História em Movimento: biografias e registros em dança. Joinville-SC: Festival de Dança. 2008.

NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. **Dança Moderna.** São Paulo-SP: SMC, 1992.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo:** o poder da improvisação na vida e na arte. [Trad. Eliana Rocha] São Paulo-SP: Summus, 1993.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

PASSOS, Juliana Cunha. *Arte como discurso ou a discursividade nas linguagens artísticas.* In **Revista Cena em movimento**, nº 2, Porto Alegre-RS: PPGAC UFRGS, 2011.

_____ *Rolf Gelewski e improvisação no processo de criação em dança.* In MARINHO, Nirvana e Wosniak, Cristiane (org) **Seminários de Dança 5** - Criação, ética, pa..ra..rá.. pa..ra..rá..: modos de criação, processos que deságuam em uma reflexão ética. Joinville-SC: Nova Letras, 2012.

_____ *Reflexões sobre o uso do espaço e do tempo na dança e as contribuições teóricas e materiais didáticos de Rolf Gelewski*. In II Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Dança, 2012, São Paulo. **Anais do II Congresso ANDA**, São Paulo-SP: Instituto de Artes da UNESP, 2012.

PASSOS, Juliana C. e ZIMMERMANN, Elisabeth B. *A importância da improvisação para os processos criativos e a arte de improvisar de Rolf Gelewski.* In VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2011, Porto Alegre. **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**, Porto Alegre-RS: Instituto de Artes da UFRGS, 2011.

_____ *Rolf Gelewski e suas contribuições para a formação e criação em dança no Brasil.* In VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2010, São Paulo. **Anais do VI Congresso da ABRACE**, São Paulo-SP: Instituto de Artes da UNESP, 2010.

PEREIRA, Paulo J. Baeta. **Reconectando corpo & alma:** sobre o processo de improvisação e criação em dança. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2010.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo:** a linguagem do indizível. Salvador-BA: Centro Editorial e didático da UFBA, 1994.

SEINCMAN, Eduardo. **Estética da comunicação musical.** 1ª. ed. São Paulo-SP: Via Leterra, 2008.

SCHAFFNER, Carmem Paternostro. *A dança expressionista alemã.* In II Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Dança, 2012, São Paulo. **Anais do II Congresso ANDA**, São Paulo-SP: Instituto de Artes da UNESP, 2012.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **A música na dança:** reflexões de um músico. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2000.

SOARES, Marília Vieira. **Ballet ou Dança Moderna?** São Paulo da década de 30. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo-SP, 1996.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil.** Rio de Janeiro-RJ: Fundacen, 1989.

ZIMMERMANN, Elisabeth B. (org) **Corpo e individuação.** Rio de Janeiro-RJ: Vozes 2009.

_____ **Integração dos processos interiores no desenvolvimento da personalidade.** Dissertação (Mestrado em Saúde Mental) – Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1992.

Documento Sonoro

GELEWSKI, Rolf. **Estruturas Sonoras I.** Belo Horizonte-MG: Casa Sri Aurobindo, [199?]. 1 CD (ca. 27 min).

Jornal

VIDAL, Márcia. *Rolf Gelewski: 'Na dança espontânea, a realização da arte como acontecimento interior'*. **Diário do Nordeste**, Fortaleza-CE, 30 maio 1982.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. *Novo diretor artístico da Escola de Dança dará espetáculo amanhã: ETUB.* **Diário de Notícias**, Salvador-BA, 04 de nov. 1960.

Site da Internet

http://www.casasriaurobindo.com.br

9 - ANEXOS

Neste item são apresentadas informações complementares à pesquisa: a tabela com descrição de algumas obras de Gelewski publicadas pela Casa Sri Aurobindo e a tabela com o resumo de sua atuação artística, entre os anos de 1960 e 1987, com título de obras e locais de apresentação. Também são apresentados depoimentos e breve currículo dos artistas voluntários da pesquisa, a reprodução do cartaz do experimento cênico VIRASER e descrição dos vídeos contidos nos DVDs em anexo.

9.1 Algumas obras de Gelewski publicadas pela Casa Sri Aurobindo

TÍTULO	DESCRIÇÃO / ANO / AUTOR	CONTEÚDO
CRESCER – DANÇANDO – AGINDO 1 (esgotada)	Exercícios de movimentação; 1976; Rolf Gelewski e membros da comunidade da CASA	Orientação para um trabalho consciente com crianças no campo da movimentação do corpo, tanto em relação ao desenvolvimento e ao fortalecimento do físico, quanto à expressão, invenção e espontaneidade infantil.
CRESCER - DANÇANDO - AGINDO 2	Uma proposta educativa do Núcleo Salvador orientada pelo Professor Rolf Gelewski; 1981; 3a edição: 1989.	Sugestões e elaboração de elementos-aula, nos diversos campos da educação artística - um trabalho construtivo e inovador.
ESTRUTURAS SONORAS I (livro e CD)	Uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação; 1973; Rolf Gelewski	Sugestões para um trabalho educativo a partir da audição e utilização de gráficos para uma percepção direta, viva e total da música.
ESTRUTURAS SONORAS II (2 livros, 2 CDs, caderno introdutório e gráficos)	Exercícios de concentração e unificação com base em audições específicas de música na movimentação reduzida do corpo;1974; Rolf Gelewski.	A música e o movimento como veículos únicos que levam a uma interioridade, à realidade mais profunda em nós.
EDUCAR PARA O FUTURO (esgotada)	Publicação realizada a partir de um ciclo de palestras proferidas por Rolf Gelewski para educadores, em escala nacional; 1978.	A responsabilidade do educador no processo educacional. O lugar que a Educação ocupa em nossa vida.
PROPORÇÃO E PRECISÃO (livro, CD, caderno LIN, plaquetas e gráficos)	Um método de rítmica com base em metros gregos; 1986; Rolf Gelewski.	Um trabalho educacional de natureza criativa aplicada à educação, objetivando o acordar e desenvolver as inatas qualidades rítmicas do ser humano, bem como treiná-lo psicológica e intelectualmente.
SILENCIAR (livro e CD)	Exercícios de concentração e interiorização para a auto-construção; 1986; Rolf Gelewski.	

O TRABALHO EM NOSSO CORPO	O caminho para a transformação do físico; 1977; Rolf Gelewski.	O porquê do trabalho com o corpo e a colocação didática de como realizar os movimentos do dia-a-dia, compreendidos como exercícios simples e elementares, com dedicação, profunda consciência e concentração.
EXERCÍCIOS PARA COLOCAÇÃO E MOVIMENTAÇÃO DA COLUNA VERTEBRAL	1978; Rolf Gelewski.	Um trabalho elementar de natureza prática com o componente-eixo de nossa estrutura do corpo: a coluna vertebral.
A CONSTRUÇÃO (livro e 2 CDs)	Exercícios para o treinamento da capacidade de discernimento, do sentido de proporção e exatidão, e para uma concentração total; 1978; Rolf Gelewski.	Instruções para um trabalho prático visando especialmente ao treinamento da capacidade de concentração através de exercícios de movimentação reduzida e música, organizados numa seqüência progressiva de dificuldades.
VER – OUVIR - MOVIMENTAR-SE (esgotada)	Métodos e reflexões referente à prática de improvisação na dança; 1973; Rolf Gelewski.	Um convite à experimentação e vivência do ver, ouvir, movimentar-se.
VIVÊNCIA – EXPRESSÃO (livro e CD)	Sugestões para um trabalho criativo de movimentação com base na palavra e no pensamento; 1982; Rolf Gelewski.	
BUSCANDO A DANÇA DO SER	1990; Rolf Gelewski	Fotos, entrevistas e textos de Rolf Gelewski, reunidos pelo fotógrafo Atílio Avancini, enfocando o significado mais profundo da dança, a questão da consciência do corpo, sua transformação e sua expressão de uma realidade interior-espiritual;
TELE-FIFI (livro e 2 CDs)	Estórias e Poesias para Crianças; 1986; Rolf Gelewski.	Elementos para uma educação que seja expressão de uma visão mais completa e consciente da vida.

Tabela 05: Algumas obras de Gelewski publicadas pela Casa Sri Aurobindo

Fonte: Casa Sri Aurobindo www.casasriaurobindo.com.br

9.2 Resumo da atuação artística de Rolf Gelewski (1960-1987)

ANO	TÍTULOS DAS OBRAS	LOCAIS E EVENTOS
1960	Solos - *O indeciso*, *Luta com anjo*, *Ritual com a faca*, *O senhor seja o meu pastor*, *Danças de jazz*, *O fauno branco*, *Momentos*, *Duas danças*, *Aleluia*, *O conto do pastor*, *O aleluia destruído* e *Salmo*.	Escola de Teatro da UB e Museu de Arte Sacra (Salvador-BA)
1961	Grupo – *Para crianças* (Trem, florzinha, bonecas, soldados, dancinhas, despedida e novo encontro), *Suíte* (marche, polonaise, menuet I e II, marche), *Doze danças* (roda, quatro canções, noturno I, II, III e IV, dança viva, dança de arcos, roda).	Auditório da Escola de Teatro da UB (Salvador-BA)
1962	Solos – *Improvisações*, *Transfigurações* , *Improvisações sobre jazz I e II*, "*Creia em mim, ó Deus, um coração puro*". Grupo – *Quatro canções*, *Fragmentos de uma elegia*, *Cântico da morte*, *Danças sobre música antiga*, *Elegia* (*Elegia em 5 tempos*?), *Duas pequenas danças* (polonaise e menuet), *Tema com variações*	Escola de Teatro da UB (Salvador-BA), I Encontro das Escolas de Dança no Brasil (Curitiba-PR), Festival Klauss Vianna (Belo Horizonte-MG).
1964	Apresentações didáticas dos alunos da Escola de Dança, com a improvisação orientada por Rolf "*Partes constituintes de uma planta*". Grupo – *Dança grega*.	Escola de Teatro da UB e II Feira Internacional (Salvador-BA), Itabuna-BA, Ilhéus-BA.
1965	Solos – *Improvisação*, *No centro*, "*Jesus quando o mal se subjugar*", "*Quis pescar*", "*O chorar amargo*" "*Canção que veio dentro do azul*" e "*Lenda*" (*Trovas Para duas moças brasileiras*), *A canção azul*, *Ornato com cruz*, *Cuando sale la luna I, II, I*. Grupo – *Preâmbulo para Terpsicore*, *Jesus meu rei*, "*Ó senhor eu venho até vós*", *Das coisas que afligem*, *Cristal dinâmico*, *Ciaconna*.	Teatro Vila Velha, Escola de Teatro da UB (Salvador-BA), Palácio do Planalto (Brasília-DF).
1966	Solos - *Figurações* (*Nascimento, Amor, Morte*), *Mágico-psíquico*, *Improvisações*, *Flor fúnebre*, *Miserei Mei*, *Sombra*, *Figurações livres*, *Canção de Zumbi*. Grupo - *Danças de Terpsicore* (*Preâmbulo, Ornamento e Cantiga Final*), *Renascença*, *Bossa Nova* (*Bossa-Nova-Dança*?), *Zambi*, *Mas vai voltar* (*Zambi se foi mas..., Zambi se foi, Zambi chama, Luanda*), *Preto-brique*, *Bossa Amarga* (*Borandá, Pra dizer adeus*), *Tríptico* (*Ave Maria, Sanctus*), *Tempo de verão* (*Luz suave e Luz forte*), *Bossa experimental* (*Tensões, Na procissão e Preto-brique*).	Escola de Teatro da UB (Salvador-BA), Feira de Santana-BA, Teatro Municipal do Rio, Conservatório Nacional e Universidade Rural (Rio de Janeiro-RJ), Teatro Guaira (II Encontro das Escolas de Dança no Brasil) e Auditório da Reitoria da UFPR (Curitiba-PR), Porto Alegre-RS, São Paulo-SP.

1967	Solos - *Improvisações*, *Mágico-psiquico* Grupo - *Verão bossa amarga* (*Bossa amarga*?), *Tríptico*, *Tempo de verão*, *Preto-brique*.	Escola de Teatro da UB e ICEIA (Salvador-BA), Teatro São Pedro (Porto Alegre-RS), Blumenau-SC, Teatro Marília (Belo Horizonte-BH), TUCA (São Paulo-SP), Curitiba-PR, Florianópolis-SC, Ponta Grossa-PR, Brasília-DF e Rio de Janeiro-RJ.
1968	Solos - *Improvisations (From Vilayat Khan, from Bhimsen Joshi, from Oliver Messiaen and from Bach), Intensification (1-2-3-4-5), In a symbolical mode, New songs (1-2-3-4-1).*	Baroda, Patkar Hall (Bombay)
1969	Solos - *Improvisações sobre música européia (Sobre bach e Sobre Messiaen), Canções novas (1-2-3-4-1), Improvisações sobre música asiática clássica (raga thumree, raga malkauns, shika no tone), A luz, Improvisations (From Vilayat Khan, from Bhimsen Joshi, from Oliver Messiaen and from Bach), Silence & Sounds from afar - Intensification (1-2-3-4-5), In a symbolical mode, New songs (1-2-3-4-1)*	Teatro Castro Alves, Clube Social (Ilhéus-BA), auditório MMB (Calcutá), Poona, Ahmedabad, Nova Delhi, Pilani, Jaipur e Nagpur, Bhubaneswas, Hyderabad e Pondicherry (Índia) e Itabuna-BA
1970	Solos – *Improvisações*, *Espelhos do coração puro*, *Canções sem palavra*, *Canções novas (1-2-3-4-1), Suíte a Sri Aurobindo (Aspiração, A voz secreta, A decisão, Descida ao inconsciente, A alma canta, Na luz crescente, Hino a mãe universal, A luz*), *Danças espontâneas (Vivaldi, Byrd, Bach e Mozart), A decisão* Grupo - *Suíte primavera* (*Pavana, Ductia, Cortesana, Ronda*), *Do menino Jesus*, *A Desventura*.	Índia do Sul, Teatro Marília (Belo Horizonte-MG), Alemanha, Centro Acadêmico da Faculdade de Minas (Ouro Preto-MG), Salvador-BA, UCLA Departament of Dance, Musik Freiburg (Breisgau). III Encontro de educadores musicais da EMAC (Salvador-BA)
1971	Solos - *Dança espontânea, A Sri Aurobindo, Sobre improvisações da Mãe ao órgão, Sobre "Savitri-music", Sobre a "música para o novo ano de 1971", Danças espontâneas sobre música asiática clássica (raga multani, shika no tone, sokyoku)*, *A decisão, Sobre música de Sunil Bhattacharya e excertos de livros Sagrados Indianos, Sobre música de sunil.* Grupo - *Improvisações* (Bartok, Ravel e Sunil).	Teatro Rajah Soliman (Manila), Pendleton Dance Studio (Pamona), Depto de Integração Artística UFBA (Salvador-BA), CA da Escola de Minas (Ouro Preto-MG), Fundação Cultural do DF (Brasília-DF), Teatro Marília (Belo Horizonte-MG). ICBA e Teatro Santo Antônio (Salvador-BA).
1974	Solos – *Danças espontâneas sobre músicas e textos santos*/sacros (*Shiva Lingam, Aleluia, Eli, Eli, Lamma Sabachthani?, Tu és, Tu amas, "Senhor, nossa gratidão se inclina diante de ti"*), *Om-Shiva-Om, New year music 1971*, *New year music 1972*.	Teatro Marília (Belo Horizonte-MG), MASP, Feira da Bahia e Círculo Militar (São Paulo-SP), Teatro Santo Antônio e Museu de Arte Sacra da UFBA e Teatro Vila Velha (Salvador-BA).

1975	Solos - *Eli, Eli, Lamma Sabachthani?, Senhor: sim!, Rumo à vida nova (Faça-se puro, meu coração, O renascer), Em ti está a alegria, Canções-corações, My Lord God, De profundis, No fluxo da luz.*	Igreja de N. Srª do Rosário dos Homens Pretos (Salvador-BA), Sala Martins Pena (Brasília-DF), Grupo Promoção Urbana (Nova Friburgo-RJ), Associação dos Engenheiros (Santos-SP), Auditório Itália (São Paulo-SP), Auditório do Colégio Vera Cruz (Recife-PE)
1976	Solos – "A Sri Aurobindo"	SESC de Nazaré (Salvador-BA).
1978	Solos – *"A Viva multiplicidade"*	Casa Sri Aurobindo (São Paulo-SP)
1981	Apresentação solística de Rolf Gelewski	Catedral de Curitiba-PR
1982	Solos - *"De dentro do eterno silêncio", "Executando – agindo".*	Sala Interarte (Fortaleza-CE).
1983	Solos - "*Dança espiritual espontânea", "Fé e entrega", "De dentro do eterno silêncio"*.	Igreja da Ascensão do Senhor (Centro Administrativo da Bahia), Palácio das Artes (Belo Horizonte-MG)
1984	Recitais de dança de Rolf Gelewski	Sede da APSE (Recife-PE) e Casa Sri Aurobindo (São Paulo-SP)
1986	Palestra-recital de Rolf Gelewski	Porto Alegre-RS, Itabuna-BA, Curitiba-PR, Rio de Janeiro-RJ e Niterói-RJ, Colégio Pitágoras (Belo Horizonte-MG)
1987	Recitais de dança de Rolf Gelewski	Casa Sri Aurobindo (Salvador-BA), I Congresso Holístico Internacional (Brasília-DF)

Tabela 06: Resumo da atuação artística de Rolf Gelewski (1960-1987)

Fontes: *Programas de espetáculos da Escola de Dança da UFBA*: *1960* (Museu de arte Sacra – Salvador); *1961* (Escola de Teatro – Salvador); *1962* (Escola de Teatro –Salvador); *1964* (Teatro Vila Velha – Salvador, Itabuna e Ilhéus); *1965* (Teatro Vila Velha – Salvador, Escola de Teatro, Palácio do Planalto – Brasília); *1966* (Reitoria da UFPR – Curitiba, Escola de Teatro – Salvador); *1969* (Teatro Castro Alves – Salvador); *1970* (Índia do Sul, Teatro Santo Antônio e Escola de Teatro– Salvador); *1974* (Feira da Bahia e Teatro Marília – Belo Horizonte).
Programas de espetáculos de Rolf Gelewski: 1968 (Patkar Hall – Bombay, Poona); *1969* (Poona, H.K. Arts College – Ahmedabad, Sapru House – New Delhi, MMB auditorium – Calcutta, Teatro Castro Alves – Salvador); *1970* (Alemanha, Teatro Marília – Belo Horizonte, CA Faculdade de Minas e Metalurgia, Teatro Municipal e Educandário Santo Antônio– Ouro Preto); *1971* (Manila, Deptº de Integração Artística – Salvador, CA da Escola de Minas – Ouro Preto, Brasília); *1974* (MASP e Círculo Militar – São Paulo, Teatro Santo Antônio, Museu de Arte Sacra da UFBA, Teatro Vila Velha– Salvador); *1975* (Igreja N. Srª do Rosário dos Homens Pretos – Salvador, Grupo Promoção Humana – Nova Friburgo, Associação dos Engenheiros – Santos, Auditório Itália – São Paulo, Auditório do Colégio Vera Cruz – Recife); *1976* (Casa Sri aurobindo – Salvador); *1978* (Núcleo SP Casa Sri Aurobindo – São Paulo); *1983* (Casa Sri Aurobindo – São Paulo)

9.3 Depoimentos e breve currículo dos artistas voluntários

Depoimento Flávia Pagliusi

"Acredito que conhecer o trabalho de Rolf Gelewski me ajudou muito no que diz respeito à percepção musical (estruturas sonoras), proporcionando uma ferramenta diferente da simples "contagem de números" e, também, no que diz respeito às diferentes gamas de movimentos que podem ser explorados – curvo, reto, contraído, dilatado etc. -, aumentando as minhas possibilidades corporais. Percebi, ao vivenciar o trabalho dele, que a forma, o espaço e o tempo estão intimamente relacionados na dança e que, por mais que se tente isolar um desses elementos acabamos por trabalhar os outros dois indiretamente. Para mim, a maior contribuição deste trabalho foi a ampliação do meu rol de possibilidades quanto a movimentos corporais, além de ter facilitado a apreensão musical." (Flávia Pagliusi, agosto de 2012)

Flávia Pagliusi foi artista voluntária do projeto de maio de 2011 a setembro de 2012. Em 2012 também participou do projeto "Nosso maracatu", da profª. Drª. Ana Carolina Melchert (DACO) e do projeto de doutorado em Arte da Cena da aluna Mariana Baruco. Atualmente cursa o 2º ano da Graduação em Dança da Unicamp. Participou de aulas de ballet clássico na Academia de Ballet Lina Penteado (Campinas-SP) por dois anos e na Academia de Ballet Juliana Omati (Campinas-SP) por um ano. Neste período, realizou apresentações artísticas e participou dos festivais de final de ano de ambas as escolas. Também frequentou aulas de Dança de rua por cinco anos na Academia Livrespaço e aulas de Dança contemporânea e Jazz na Academia Viva Vida por seis meses.

Depoimento Geovana Andrieta

"Participar da pesquisa de mestrado da Juliana Passos agregou conceitos que, apesar de básicos na dança, enriqueceram meu olhar como artista da dança. O estudo teórico da concepção de forma, espaço e tempo me fez analisar melhor o que comumente usamos na dança de maneira mais consciente. Assim no estudo prático, utilizando as improvisações, esses conceitos modificaram meus patrões de movimento, obtendo improvisações menos aleatórias e mais conscientes. Esse estudo me tirou da minha zona de conforto, me obrigando a pensar e agir fora de meus padrões, enriquecendo meu vocabulário de movimento, sem tirar a originalidade deles, pois, apesar de não serem comuns a mim até aquele momento, os diferentes movimentos que adquiri foram concebidos por mim, dessa forma foi

me dada a oportunidade de criação. Conhecer um pouco da figura de Rolf Gelewski e seu trabalho também agregou conhecimentos da história da dança, especialmente brasileira, na origem do curso superior de dança no pais e sua base, o que abre margem para a discussão da dança dentro da universidade, assunto que não vi presente, ate então, dentro da própria universidade." (Geovana Andrieta, setembro de 2012)

Geovana Andrieta foi artista voluntária do projeto de maio de 2011 a setembro de 2012. Atualmente cursa o 2º ano de Graduação em Dança da Unicamp. Durante os anos de 1998 a 2004, participou de aulas de ballet clássico e jazz na Academia Physical Center, em Americana-SP. Integrou o grupo independente Impacto de Dança, também da cidade de Americana, participando de espetáculos e festivais regionais, entre os anos de 2004 e 2009.

Depoimento Marina Vieira Farias

"Este trabalho foi, de uma forma geral, um ótimo aprendizado e acúmulo de bagagem de experiências em improvisação. Da mesma forma também foi muito interessante os estudos de diferentes formas de utilização do corpo no espaço, do corpo no tempo e da própria utilização do corpo na dança (por meio das diversas formas que ele pode passar). Acredito que por meio das intervenções e estímulos utilizados nas improvisações, consegui aprimorar e criar novos movimentos, bem como a observação da diversidade de movimentos criados pelos outros integrantes do grupo me fez olhar pra dentro e perceber onde sou limitada, perceber como mantinha uma linha de movimentação reduzida a um padrão do meu corpo durante as improvisações. Tendo em vista que o foco da pesquisa foi as inter-relações entre forma, espaço e tempo na dança, aprendi muito como podemos utilizar esses estímulos de diversos modos para aprimorar minha movimentação. Vimos que a forma com que se utiliza o espaço pode dizer muito na dança, que as formas curvas ou retas podem ter dentro de si muitas variáveis, que uma única música pode ser "interpretada" e "ouvida" de formas diversas e isso são ferramentas que com certeza enriqueceram a minha forma de dançar." (Marina Vieira, agosto de 2012)

Marina Vieira foi artista voluntária do projeto de maio de 2011 a setembro de 2012. Atualmente cursa o 2º ano de Graduação em Dança da Unicamp. Participa também de um grupo de ginástica geral, Ápeiron, com o qual participou de dois festivais internacionais de ginástica em 2012, o Festival del Sole (Itália) e EUROGYM (Portugal). Antes de ingressar na Unicamp, integrou um grupo de hip hop com o qual participou em diversas competições. Além disso, praticou ginástica rítmica por oito anos, competindo na Olimpesec, Copa Cultura de Ginástica e Copa Hípica de Ginástica.

Depoimento Raissa Tomasin

"A diversidade de técnicas, métodos e maneiras de pensar a dança e suas interações com o espaço, tempo, significados, costumes, enfim, a vida, são essenciais para a formação em dança. Quanto mais aprendemos e realmente apreendemos desse universo, maior a gama de ferramentas, argumentos e capacidade de criação adquirimos. Foi com esse intuito, de conhecer um pouco mais sobre o trabalho de Rolf Gelewski, que me inscrevi como voluntária na pesquisa da mestranda Juliana Passos. Para mim, os dois pontos mais importantes foram a improvisação estruturada, através das leituras de espaço e tempo de Rolf e a escuta da música, através do material Estruturas Sonoras. Os exercícios de improvisação estruturada me incentivaram a buscar o movimento a partir de diversas análises do espaço, das formas do corpo e da escuta da música. Já o estudo dos sons, me capacitou de maneira diferenciada e eficiente, a escutar a musicalidade e outros elementos musicais dentro de qualquer tipo de trabalho musical, independente da técnica, ou método em dança utilizado, além da ampliação das percepções sonoras para a criação em dança." (Raisa Tomasin, agosto de 2012)

Raissa Tomasin foi artista voluntária do projeto de maio de 2011 a setembro de 2012. Atualmente cursa o 2º ano de Graduação em Dança da Unicamp. Entre 2006 e 2009 participou de montagens de ballet com a Orquestra Sinfônica de Limeira, além de diversos festivais e mostras de dança. Em 2010 ingressou na Limeira Companhia de Dança, onde atua como bailarina e diretora coreográfica e tem realizado diversas participações em eventos da cidade, e parcerias com os principais órgãos e associações culturais de Limeira e região.

Depoimento de Diego Alexandre de Souza

"Participar do processo "VIRASER", foi um exercício de alteridade. Proporcionou-me o conhecimento de Rolf Gelewisk e novas proposições na dança. Alargou minha percepção enquanto corpo/mente em movimento ao propiciar novas atitudes no relacionamento com a música e espaço.O espetáculo foi um trabalho árduo, prazeroso e desafiador; considero que seria instigante a manutenção do grupo em processo para refinamento do algo que consolidou-se e do devir. Até porque o que me toca profundamente nessa peça de dança é o que tange ao devir deleuziano (Gilles Deleuze), o tornar-se, chegando até a desterritorialização, ou seja eu vejo nessa criação belos elementos da contemporaneidade." (Diego Alexandre de Souza, setembro de 2012).

Diego Alexandre de Souza foi artista voluntário do projeto de maio de 2011 a setembro de 2012. Atualmente cursa o 2º ano da Graduação em Artes Visuais da Unicamp, e é membro do Coral

Universitário Zíper na Boca. Teve experiências em ballet clássico, dança contemporânea, dança espontânea, dança do ventre, danças circulares e yoga. Foi aluno na Escola Técnica Estadual de Artes, na modalidade de dança e canto. Foi membro do Coral da cidade de São Paulo, do coral da USP (2007), e do Coro Masculino da Catedral Evangélica da cidade de São Paulo. Foi aluno da artista Altina Felício dos Santos de 2001 até 2008. Expôs em coletiva na Galeria de Artes da Unicamp em 2011, nos eventos Estampa-SP e "Funciona a Arte?"

Depoimento Matheus Youssef

"O projeto de pesquisa, artístico e didático de Juliana Passos sobre a metodologia de Rolf Gelewski, juntamente com a conclusão do trabalho artístico que resultou no espetáculo "VIRASER", proporcionou uma pequena e importantíssima experiência no meu processo de consciência corporal. Acredito que o próprio espetáculo demonstrou isso em cada participante, já que, aparentemente, cada integrante apresentou ao fim do espetáculo, com liberdade, os movimentos, próprios, de cada indivíduo, de cada corporeidade presente e intrínsecos a sua própria alma. Esta que inicia-se livre, aparentemente sem consciência, passa pelos valores sociais e embasado nestes valores e em suas próprias escolhas torna-se um ser único e cabível em estereótipos.

Baseio esta afirmação através das discussões presentes ao longo dos encontros e também pela própria proposta do projeto, que durante todo o seu desenvolvimento teve a improvisação estruturada como base do processo criativo, que tinha como pauta a consciência corporal, tanto em relação aos espaços, como entre os corpos, tal como na sociedade onde cada individuo possui sua personalidade, porém não existe como ser único, e sim como ser que se adéqua e se correlaciona aos outros indivíduos. Portanto encaro a experiência deste 1 ano e meio, como um processo de auto conhecimento que na minha trajetória como artista visual é de extrema importância, para minha própria concepção de espaço, tendo como partida a existência de corpos no mesmo e também à própria consciência necessária no ato de desenhar, pintar, esculpir e atuar como performance." (Matheus Youssef, agosto de 2012)

Matheus Youssef foi artista voluntário da pesquisa de maio de 2011 a setembro de 2012. Atualmente cursa o segundo ano da Graduação em Artes Visuais da Unicamp. Durante a infância, praticou capoeira por dois anos. Em 2011 ingressou no grupo de Maracatu de Baque Virado Maracatucá. Em 2012 participou também da disciplina de Danças Folclóricas da profª. Drª. Grácia Navarro (DAC).

Depoimento de Valdemar Queiroz

"Meu relato pode ser longo, médio, curto; ocupar a página inteira, parar na metade ou resumi-lo em apenas uma linha. Se voltar lá traz em busca da motivação, vou me lembrar da Eliana me convidando para ser voluntário e fazer parte de um grupo heterogêneo que estava se formando para o trabalho de pesquisa de uma tal de Juliana. A Eliana tem este dom de que o que estiver ao alcance dela, ela faz. ___Vamos lá Valdemar, você não é performer (?), a Juliana está precisando de voluntários, o trabalho dela tem muita improvisação, você vai gostar. Identifiquei-me com o "chicletão" desde o começo. Como é carregado de muitos significados esta coisa de Identificação! Seria muito bom que repetíssemos mais aquele exercício: 1 movimento pra cada compasso, 1 movimento durante 4 compassos, 1 movimento durante 8 compassos....

Mas a palavra "Improvisação" resume toda a minha motivação, e aí tem muito da minha prática na construção de minha casa, que é uma das experiências onde isso pode ser percebido, vivenciado, numa relação entre o fazer e sentir o espaço, o material disponível, garimpado por aí, na cidade, descartado por aí, na cidade... A confecção do cenário foi como uma transposição desta experiência para dentro do trabalho, e de dentro do trabalho para fora dele, não tem hierarquia. A movimentação do cenário nos ensaios, também no espetáculo, numa sequência estruturada, ou mesmo que não fosse, é a própria vivência de construção e reconstrução do espaço, empurrando o vazio para lá, para cá, para cima, para o lado, para dentro, para fora...

Eu concordo que o trabalho é muito abrangente, e antes de "tudo", a parte didática é muito importante, acredito inclusive que um espetáculo pode ser inclusive didático. Mas, continuo pensando na questão da "Improvisação", mostrar para público nossos erros, que dançarinos são pessoas, e que pessoas são dançarinos, não tem hierarquia. Os meus principais agradecimentos por ter participado deste trabalho vão pra Eliana, como conectora, e pra você Juliana, como detentora e também conectora dos conhecimentos de Rolf Gelewski. O vazio é algo que não pode ser aprisionado, podemos tentar dar uma forma pra ele, e a música nos distrai enquanto isso acontece. A minha tentativa aqui, em vão, nesta parte do relato seria libertar o vazio, numa sequência infinita." (Valdemar Queiroz, 10/09/2012, às 12:15, sótão de sua casa, Campinas)

Valdemar Queiroz foi artista voluntário do projeto de agosto de 2011 a setembro de 2012. É formado em Arquitetura e Urbanismo (1986), pela PUC de Campinas. É artista plástico, atuando nas áreas de pintura, fotografia, desenho, escultura e performance. Participou de exposições coletivas na Galeria de Arte de Piracicaba, IV Salão Paulista de Arte Contemporânea e 13º Salão de Arte Contemporânea de Santo André. Também realizou exposições individuais no Centro de Convivência de Campinas, Casa de Cultura de Joaquim Egídio, Livraria Letras e Arte e Zepellin Bar. Participou de oficinas de consciência corporal e criação em dança, Fotografia e Aquarela. Foi aluno especial em seis disciplinas da pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, participando de performances artísticas em dezembro de 2010, junho e novembro de 2009 e novembro de 2008.

Depoimento de Eliana Mônaco

"Em primeiro lugar, ao iniciar esse projeto, não tinha pretensão de dançar o contemporâneo, apesar de que isso acabou acontecendo com o desenrolar e propostas do projeto. Na verdade estava em busca de outros conhecimentos técnicos-corporais, para habilitar cada vez mais meu corpo para a dança, melhorando a consciência corporal do mesmo, e melhorar minha didática, porém sempre com foco em meu trabalho com a dança oriental (mais conhecida como dança do ventre), que exerço como professora voluntaria na Casa do Lago na Unicamp e em outros espaços comerciais da cidade de Campinas. O tema proposto do projeto me interessou bastante, por se tratar de tempo, espaço e forma, elementos que são utilizados em todas as danças, de forma consciente ou não. Entrei em contato com ele através da disciplina da Profa. Elisabeth Zimmermann, Expressão e Movimento, em 2010, onde foram utilizadas a teoria e métodos de Rolf Gelewski.

Então me propus a continuar na pesquisa de mestrado de Juliana Passos, para aprofundar mais meus estudos nos temas propostos. Já desde a época em que cursei a disciplina, como aluna especial da pós-graduação do Instituto de Artes, pude sentir varias mudanças em meus conceitos sobre a dança e meu trabalho como dançarina e professora de dança. Até porque não vim de uma graduação em dança. Me graduei em jornalismo, apesar de sempre fazer cursos na área desde meus sete anos de idade e já me sentir bem à vontade em aulas de dança. Então meus conhecimentos sobre a mesma vieram de cursos informais, sempre com bastante qualidade, porém voltado mais à pratica da dança e ao lado artístico. Minha base teorico-didática foi construída de forma autodidata, lendo autores e artigos diversos (sobre a dança e o corpo, noções de anatomia e biomecânica), até eu entrar para a Unicamp, como aluna especial da pós graduação no Instituto de Artes. Eu até então não tinha um vocabulário tecnico-formal para a didática da dança e seus conceitos. Sempre estive mais voltada à pratica do que à teoria, o que acaba limitando o professor, por mais prática que tenha.

Na parte musical do trabalho de Rolf (relacionada ao conceito de tempo), achei bem interessante pois o autor simplifica a forma de ouvir e entender a música, o que facilita o ensino e aprendizagem para crianças e adultos que estão se iniciando na dança. E também para que o processo de ouvir não seja tão lógico-matemático e racional e sim mais sensível e intuitivo, ou seja, mais livre e até pessoal. A divisão da melodia em arcos, vista como temas (conversas do tipo pergunta/resposta) nos remete mais à imaginação, à criação. O lado racional pode ficar de fundo e de base ao intuitivo. O método desperta e sensibiliza os ouvidos, preparando-o para seu aprofundamento e numa nova forma de ouvir/ sentir a musica.

Na questão da forma, particularmente, nunca havia pensando em me inspirar (pelo menos conscientemente) em objetos comuns, até do dia-dia, ou mesmo obras de arte para dançar. Não havia observado que meus movimentos criativos podem vir de qualquer estimulo, por mais comum que possa parecer. Como por exemplo, um guarda-chuva, um furador de papel, uma fotografia , etc.. Os métodos de Rolf servem para nos inspirar e pesquisar o próprio corpo, pois nos dá conceitos de movimentos e formas, dilatado/contraído, parcial/total, curvos e retos, que já realizamos no dia dia e ao dançar, porém de forma mais inconsciente. Esses conceitos nos remetem a uma investigação muito detalhada e apurada do corpo e seus movimentos, nos obrigando a repensar sua precisão, pois creio que essa é uma questão fundamental para a dança. O estudo sobre formas nos faz apurar e depurar a estética da forma, tornando o corpo e o movimento a própria obra de arte, em constante estado de mudança.

Em minhas aulas de dança oriental, tenho conseguido inserir esses conceitos e ampliar as possibilidades de movimentação e formas. Também passei a enxergar a codificação da dança oriental através desses conceitos. Embora esses estudos pareçam simples e objetivos, eles não são, pois ao colocá-los em prática surgem muitas dúvidas, do que é realmente um e outro conceito e como executá-los de forma precisa. Dai depara-se com uma questão: é preciso pensar sobre os movimentos, decodifica-los primeiro em sua própria mente para depois tentar executá-los. É preciso pensar na sua estrutura corporal e acioná-la para a realização do desenho construído e desejado. É aí que entra a importância da teoria, de se pensar na dança e não apenas executá-la, imitá-la. A dança passa a ser sua propriedade porque foi criada dentro do seu corpo, compreendida por ele. Nisso, a supervisão da pesquisadora foi extremamente importante, e nas horas que passamos discutindo e pensando sobre nossos movimentos, sua natureza e qualidade. Porém na prática, vimos que o tema é difícil de ser fechado e que sua busca e pesquisa deve ser constante e infinita. A precisão dos movimentos passa pelo racional, pela acuidade mental, e pelo seu detalhamento necessário.

Quanto à utilização do espaço para a dança foi muito interessante, pois aprendi a ver o espaço de forma mais ampla e detalhada, com todos os seus vetores e direções, com suas divisões, trazendo a possibilidade de utilização do mesmo de forma mais consciente, precisa e organizada. Ao nos apropriarmos desse espaço conseguimos utilizá-lo melhor, explorá-lo e compartilha-lo com o grupo, ou mesmo em solo, porém de uma maneira mais harmoniosa e equilibrada, mesmo no cruzamento coreográfico de diversos solos, como fizemos no espetáculo no final do projeto.

Gostaria ainda de ressaltar a importância dos aspectos técnicos de som e iluminação do espetáculo Viraser. Nos cursos informais de dança, em academias, clubes e espaços culturais, não são enfatizados os aspectos técnicos do espetáculo para o bailarino pois geralmente há uma equipe ou pessoas que realizam esse trabalho e não interagem com os artistas, ficando esse conhecimento distanciado de quem atua. Nesse trabalho pude ver que as questões técnicas da produção do espetáculo são parte integrante do estudo acadêmico da dança, e apesar das dificuldades que passei para integrá-los, pude absorver algum conhecimento e ficar mais atenta e preparada para isso. Também com a utilização do método de pesquisa corporal de Rolf, pude ver que um processo criativo pode iniciar se a partir de ideias, imagens e estímulos mínimos, comuns. Tudo, situações, pessoas, experiências, textos, noticias, objetos, passam a ser fonte de inspiração para a criação. O método nos conscientiza das inter-relações das artes, pois ao dançar estamos escrevendo um texto, compondo uma música, um poema e vice-versa. Não há separações, apenas propostas diversas." (Eliana Mônaco, agosto de 2012).

Eliana Mônaco foi artista voluntária da pesquisa de maio de 2011 a setembro de 2012. É formada em Comunicação Social e Jornalismo, pela PUC de Campinas no ano de 2000. Frequentou aulas de jazz na academia Maria Pia por quatro anos. Experimentou também a Yoga, a Biodanza (por três anos) e a dança de salão. Em 1996 iniciou seus estudos em Dança do ventre. Ministrou aulas em diversos espaços de Campinas, como Ballet e Cia, Impacto Cia da Dança, Casa Ananda, CPP (2005 a 2011), Casa do Lago (Unicamp) e Espaço Era uma vez. Em 2010 e 2011 foi aluna especial em disciplinas da pós-graduação em Artes da Unicamp e participou de diversas oficinas de dança.

9.4 Cartaz do “VIRASER”

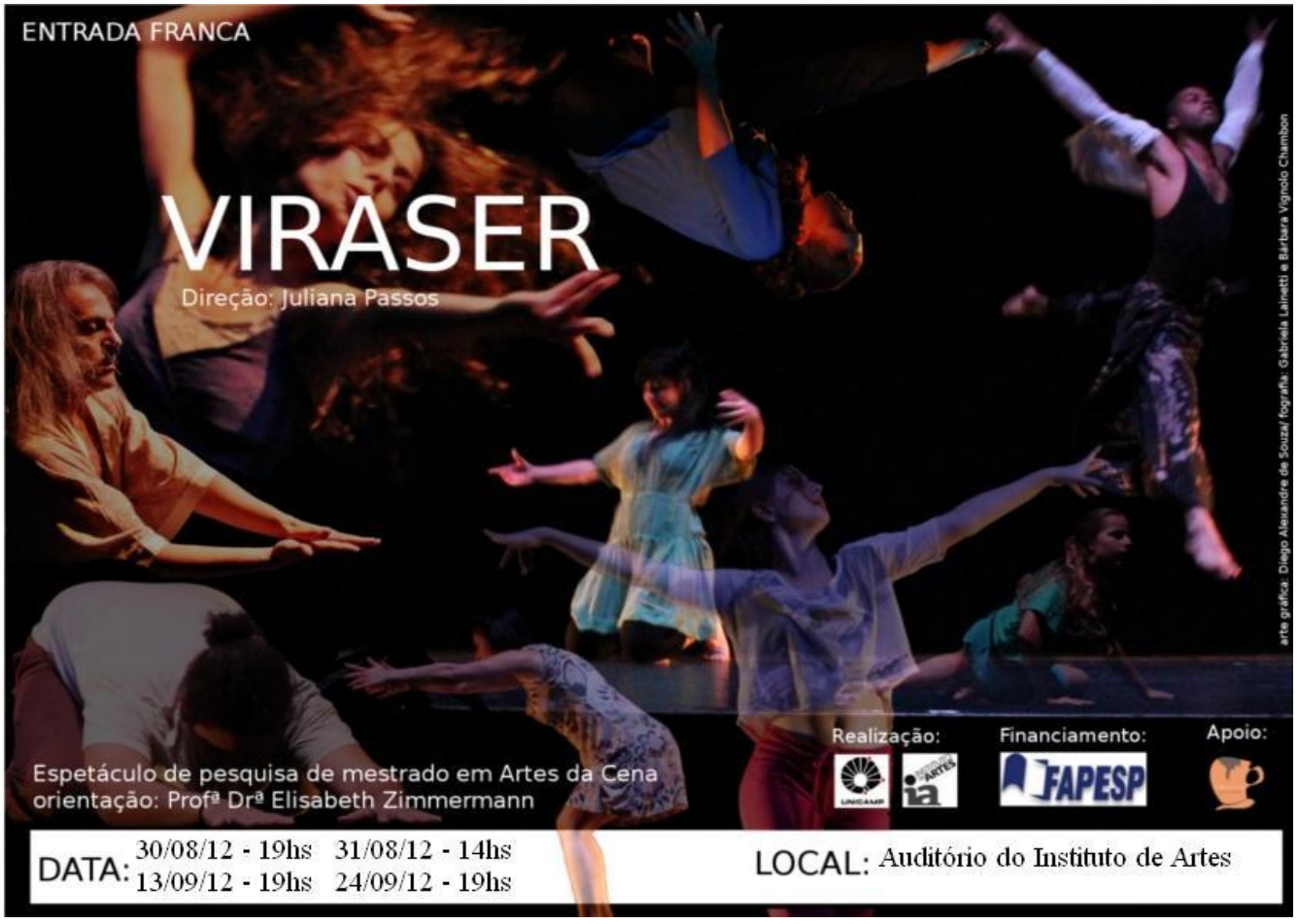

Figura 42: Cartaz divulgação Viraser, por Diego Alexandre de Souza (ago.2012)

9.5 DVD 1 e DVD 2

No DVD 1[83] em anexo à versão impressa da dissertação estão contidos 44 vídeos, referentes às propostas didáticas (capítulo 5) e criativas (capitulo 6) desenvolvidas pelos artistas voluntários da pesquisa, alem de ensaios, apresentações e vídeos do experimento cênico "VIRASER".

O DVD 2[84] contêm as filmagens na íntegra das apresentações do dia 31 de agosto de 2012 (data da defesa da dissertação de mestrado) e do dia 13 de setembro de 2012 (evento UNIDANÇA). Ambas apresentações aconteceram no Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP e foram filmadas por Francisco Baruco. Segue abaixo a relação dos vídeos dos DVDs 1 e 2 e os temas abordados:

VIDEOS DO DVD 1

Capítulo 5.2 Improvisações estruturadas: Tempo

1. Proposta 1: estrutura no espaço - junho 2011 Pág. 98
2. Proposta 1: livre pelo espaço - setembro 2011 Pág. 98
3. Proposta 2: estrutura e livre pelo espaço - junho 2011 Pág. 99
4. Proposta 3: Estrutura sonoras música 12 - junho 2011 Pág. 100
5. Proposta 4: Estruturas sonoras música 13 grupos - junho 2011 Pág. 101
6. Proposta 4: Estruturas sonoras música 13 duplas - junho 2011 Pág. 101
7. Proposta 5: ES13 criação dupla1 - junho 2011 Pág. 102
8. Proposta 5: ES13 criação dupla1 e 2 - junho 2011 Pág. 102
9. Proposta 5: ES13 movimento pausa - junho 2011 Pág. 103
10. Proposta 5: ES13 pausa movimento - junho 2011 Pág. 103

[83] Estes vídeos também podem ser visualizados no site www.dropbox.com com o LOGIN jpassosmestrado@gmail.com e SENHA mestradounicamp. Os vídeos (de 1 a 44) estão na pasta Pesquisa de mestrado, onde também há fotos das apresentações, tiradas por Gabriela Lainetti e Bárbara Chambon.

[84] As filmagens das apresentações contidas no DVD 2 em anexo também podem ser visualizadas no site www.dropbox.com com o login jpassosmestrado@gmail.com e senha mestradounicamp. Correspondem aos vídeos 41 e 42 da pasta Pesquisa de mestrado.

11. Proposta 6: ES6 improvisação grupos - setembro 2011 Pág. 103
12. Proposta 6: ES6 improvisação x 1 movimento - agosto 2011 Pág. 103

Capítulo 5.3 Improvisações estruturadas: Forma

13. Proposta 9: Contraído total - setembro 2011 Pág. 105
14. Proposta 9: Contraído parcial - setembro 201 Pág 105
15. Proposta10: Dilatado total - setembro 2011 Pág 106
16. Proposta10: Dilatado parcial - setembro 2011 Pág 106
17. Proposta14: Bloco simétrico - setembro 2011 Pág 110

Capítulo 5.4 Improvisações estruturadas: Espaço

18. Proposta 16: ES8 passagem metades do espaço - outubro 2011 Pág 112
19. Proposta 17: ES6 exploração das zonas do espaço - setembro 2011 Pág 114
20. Proposta 18: ES7 passagem entre as zonas do espaço - setembro 2011 Pág 115
21. Proposta 19: ES13 exploração das regiões do espaço - outubro 2011 Pág 115
22. Proposta 19: ES13 exploração das regiões do espaço - outubro 2011 Pág 116
23. Proposta 20: Passagem entre as regiões do espaço - setembro 2011 Pág 116
24. Proposta 20: Passagem regiões em bloco - setembro 2011 Pág 116
25. Proposta 21: ES5 passagem entre regiões e zonas - setembro 2011 Pág 117
26. Proposta 21: ES5 passagem entre regiões e zonas - setembro 201 Pág 117
27. Proposta 24: exploração de quadrados (caminhos) - março 2012 Pág 120
28. Proposta 24: exploração de quadrados (improvisação) - março 2012 Pág 120
29. Proposta 24: exploração de quadrados (regras) - março 2012 Pág 120

Capítulo 6.1 A etapa artístico-criativa da pesquisa

30. Proposta criativa 1: improvisação formas objetos - outubro 2011 Pág 124
31. Proposta criativa 1: improvisação estruturada - outubro 2011 Pág 125

32. Proposta criativa 1: improvisação cena - outubro 2011 Pág 125
33. Proposta criativa 1: Fragmentos de um vir a ser UNIDANÇA - junho 2012 Pág 125
34. Proposta criativa 2: improvisação percursos espaciais - março 2012 Pág 126
35. Proposta criativa 2: estrutura percursos espaciais - março 2012 Pág 126
36. Proposta criativa 2: cena do quarteto - maio 2012 Pág 126
37. Proposta criativa 2: cena do duo e trio - maio 2012 Pág 126
38. Proposta criativa 2: Fragmentos de um vir a ser UNIDANÇA - junho 2012 Pág 126

Capítulo 6.2 O experimento cênico "*VIRASER*"

39. Bloco 1 VIRASER ensaio Auditório - julho 2012 Pág 127
40. Vídeo bloco 2 + bloco 3 VIRASER ensaio Auditório - julho 2012 Pág 127
41. Vídeo 1 DVD 2: apresentação VIRASER Auditório - 31/8/12 Pág 128
42. Vídeo 2 DVD 2:apresentação VIRASER Auditório - 13/9/12 Pág 128

Capítulo 6.4 Elementos cênicos

43. Vídeo início do bloco2, Igor Capellato - agosto 2012 Pág 142
44. Vídeo divulgação VIRASER, Igor Capellato - agosto 2012 Pág 142