

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

DE ÁGUA E SAL



UMA ABORDAGEM DE PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Giselle Rodrigues de Brito

Brasília – D.F.

2006

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

DE ÁGUA E SAL:

UMA ABORDAGEM DE PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Giselle Rodrigues de Brito

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Mestre em Processos Compositivos para Cena.

Orientador: Dr. Fernando A. Pinheiro Villar de Queiroz

Brasília – D.F

2006

À Yara de Cunto, Luiz Mendonça

e elenco do BasiraH.

AGRADECIMENTOS

À querida família, Fred e Dirce pelo amor e apoio incondicional nesse processo!

A Fernando Villar, pela orientação dessa dissertação, confiança no meu trabalho e apoio nas horas de pânico!

A Alessandro Brandão, Rachel Cardoso, Lina Frazão, Lívia Bennet, Lívia Frazão, Márcia Luslva, Diego Pizarro, Alisson Araújo, Dorka Hepp, Micheline Santiago, elenco do Basirah, a quem eu devo verdadeiramente a realização deste trabalho. Obrigada pela coragem e entrega, e por me proporcionar, acima de tudo, crescimento pessoal cada vez mais profundo. Amo vocês!

À preciosa colaboração de Lívia Marques através das aulas de Body Mind Centering, Marília Márcia pela assistência psicológica e Janson Damasceno pelas aulas de balé para o grupo Basirah.

Aos meus anjos da guarda Yara de Cunto, Luiz Mendonça, Márcia Duarte, Lenora Lobo, por deixarem meus caminhos artísticos menos turvos!

A Susi Martinelli, pelas longas conversas pertinentes à dança!

A Kênia Dias, por compartilhar comigo esta experiência, enriquecendo e engrandecendo esse processo, e pela amizade e apoio em dias de crise!

A Vera, pelos florais tão necessários na reta final! Obrigada!

Aos amigos, José Regino, Joana Abreu, Ana Carolina, Raquel Mendes, Marcelle Lago, que me acompanharam nessa empreitada e me ajudaram com conversas e sugestões.

A Kuka pela revisão de parte de meu texto!

Ao professor Marcos Mota, pelas dicas bibliográficas.

Ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília pelo apoio ao projeto.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	ii
LISTA DAS FIGURAS.....	v
LISTA DE QUADROS	vi
RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. QUAL A DANÇA DESSE CORPO?.....	13
1.1. UM POUCO DE HISTÓRIA DA DANÇA	13
1.2. QUAL O CORPO DESSA DANÇA?.....	36
CAPÍTULO 2. PENSANDO O CORPO	43
2.1. MOVIMENTO AUTÊNTICO (MA).....	43
2.2. BODY-MIND CENTERING (BMC - CENTRALIZAÇÃO CORPO-MENTE)	48
2.3. PERCEBENDO OS PADRÕES.....	54
2.4. PRINCÍPIOS QUE REGEM AS TÉCNICAS	58
CAPÍTULO 3. CONSTRUINDO UM PENSAMENTO QUE DANÇA.....	63
3.1. DO PROCESSO CRIATIVO À CENA	63
3.2. FOCOS DA PESQUISA. COMO UMA ONDA NO MAR.....	64
3.2.1 Primeira Etapa – Desenvolvimento do estado pré-expressivo	68
3.2.2 Segunda Etapa – O espaço entre. A escolha do tema do espetáculo	76
3.2.3 Terceira Etapa – Laboratório cênico - o exercício do espetáculo	88
3.2.4 As repetições. E depois?	94
CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107
ANEXO 1 - EXERCÍCIOS REALIZADOS NA PESQUISA	112

ANEXO 2 - RELATÓRIOS DO PROCESSO APRESENTADOS PELOS PARTICIPANTES.....	118
ANEXO 3 – RELATO DA APLICAÇÃO DA PESQUISA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>LAMBE LAMBE</i> DE KÊNIA DIAS.....	175

LISTA DAS FIGURAS

Figura 1. Quadro sinótico da dança moderna.....	17
Figura 2 – Alessandro Brandão - Exercício do sistema dos órgãos	51
Figura 3 - Márcia Lusalva - improviso da frase ‘Eu num quarto branco. É assim...’, realizado após exercício da IA e AL	58
Figura 4 - Lívia Bennet – improviso solo livre após realização dos exercícios do MA e IA ..	62
Figura 5 - Grupo Basirah.....	63
Figura 6 - Diego Pizarro – exercício do espetáculo.....	67
Figura 7 – Dorka Hepp –improviso solo livre sobre a frase	71
Figura 8 - Rachel e Lina – exercício do espetáculo.....	79
Figura 9 – Exercício do espetáculo.....	95
Figura 10 – Lina Frazão. Improviso da exposição	97

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – As técnicas e seus princípios.....	59
Quadro 2 –Procedimentos gerais realizados com o Basirah	65
Quadro 3 – Aspectos conflitantes entre a 1ª e 2ª etapas do processo criativo.....	85

RESUMO

Esta pesquisa é um estudo sobre processo criativo em dança contemporânea com foco na investigação e desenvolvimento de um estado pré-expressivo de criação e sua importância para o processo criativo que resultou na montagem do espetáculo *De Água e Sal*, com a companhia de dança Basirah. O espetáculo configurou-se como um laboratório cênico para o exercício da interpretação, objetivando principalmente a preservação do estado pré-expressivo no contexto de atuação.

A pesquisa inspirou-se inicialmente no método do Movimento Autêntico e nos estudos do Body-Mind Centering como elementos acionadores do desenvolvimento do estado pré-expressivo. Partindo destes, desenvolveu-se uma gama de exercícios destinados à sensibilização e conscientização corporal do intérprete, bem como a desautomatização da percepção. Os exercícios desenvolvidos tiveram como foco a interferência na racionalidade do intérprete, tanto na construção do pensamento, como na construção e manifestação do movimento corporal, estimulando nele a atenção para seus processos físicos e psicológicos para o desenvolvimento de uma consciência ampliada da atuação cênica.

Este estudo direciona-se para o dançarino intérprete criador, buscando fazê-lo entender mais claramente sua dança, na criação de um movimento, na compreensão de um sentimento gerador de determinada expressão no corpo e na identificação dos bloqueios psicológicos ou físicos que o empecem no desenvolvimento criativo. Também baseia-se num modelo de processo criativo com colaboração coletiva.

Sendo assim, no Capítulo 1 apresento uma breve perspectiva histórica da dança moderna e pós-moderna ocidental utilizando-a como base para uma reflexão e leitura sobre aspectos do atual momento da dança contemporânea, e os novos parâmetros que se revelam, tanto relacionados a sua abordagem para a criação, como a sua apreciação estética.

No Capítulo 2 há um esclarecimento do que vem a ser a técnica do Movimento Autentico e do estudo do Body-Mind Centering, que foram nosso ponto de partida, e como essas técnicas foram utilizadas no processo, além do cruzamento que houve com outros exercícios, propiciando a construção do que chamarei de princípios da pesquisa.

O Capítulo 3 é um relato das fases do processo criativo aplicado na companhia de dança contemporânea Basirah, onde se deu a principal investigação e desenvolvimento da

pesquisa como um todo e a definição das etapas do processo, com reflexões sobre cada uma delas, até se chegar à criação do espetáculo *De Água e Sal*. Alguns exercícios desta pesquisa, especialmente os desenvolvidos na primeira etapa, também foram aplicados no processo criativo do espetáculo *Lambe Lambe* da dançarina e coreógrafa Kênia Dias. O relato dessa aplicação encontra-se no Anexo 3.

Por fim, na Conclusão apresento uma reflexão dos resultados obtidos na pesquisa fazendo uma ponte para diversos questionamentos que foram levantados a respeito desta abordagem de processo criativo.

ABSTRACT

This research is a study about the creative process in contemporary dance focusing on the investigation and development of a pre-expressive state of creation and its importance to the creative process. It resulted on the production of the dance performance *De Água e Sal* with the dance company Basirah. The performance served as a stage laboratory for the exercise of interpretation, aiming mainly at the preservation of a pre-expressive state in the context of the acting.

The research has been initially inspired on the Authentic Movement method and on the studies of Body Mind Centering as elements that start the development of the pre-expressive state. From these elements, it was developed a set of exercises aimed at making the performer's body sensitive and aware, as well as taking the perception out of automation. The developed exercises focused on the interference in the rationality of the performer, not only in the construction of thought, but also in the construction and manifestation of the body movement. It stimulates in the performer the attention to his/her physical and psychological processes for the development of an expanded awareness of the stage acting.

This study is directed to the creative dance performer, aimed at making him/her understand more clearly his/her dance in the context of the creation of a movement, the understanding of a feeling that generates a certain body expression, and the identification of the psychological or physical blocks which prevents the creative process.

In the first chapter I present a brief historical perspective of the modern and post modern western dance. It is used as a basis for a reflection and reading about aspects of the current moment of the contemporary dance, and the new parameters that have been revealed.

In the second chapter, there is an explanation about what are the Authentic Movement technic and the study of Body-Mind Centering, which were our starting point. It also states how these techniques were used in the process, besides the mix that happened with other exercises, enabling the construction of what I'm going to name research principles.

The third chapter is an account of the phases of the creative process applied with the dance company Basirah, where there was the main investigation and development of the research as a whole and the definitions of the phases of the process. Some reflections were made about each one of these phases culminating in the performance *De Água e de Sal*. Some

exercises of this research, specially the ones developed at the first phase, were also applied at the creative process of the performance *Lambe Lambe* of the dancer and choreographer Kênia Dias. The account of this application is shown in the Annex 3.

Finally, in the conclusion I present a reflexion about the results obtained in the research establishing a link to many questions that were raised concerning this approach of the creative process.

INTRODUÇÃO

Ao longo de 17 anos trabalhei de forma intensa, numa atmosfera lúdica de investigação e descoberta das potencialidades do corpo. Junto ao Endança¹, se deu o início de minha formação como intérprete e coreógrafa. Início importante para a compreensão do valor do movimento pessoal, próprio e genuíno como forma de expressão capaz de fazer surgir uma linguagem de movimento singular, despertando em mim uma visão mais holística do desenvolvimento da expressividade corporal e, conseqüentemente, da criação artística.

Sem uma técnica específica ou sistematizada, tive uma preparação versátil do corpo por meio de atividade física diversificada, e bastante intuitiva, que envolvia desde trabalhos de estimulação sensorial a caminhadas em cachoeiras. Esse processo possibilitou, além de um enriquecimento no vocabulário do movimento, a construção de um pensamento abrangente em relação à formação de um dançarino, considerando o corpo em sua totalidade e capaz de pensar por si, trazendo um potencial expressivo inerente a ser explorado e desenvolvido.

Com o Endança tive a oportunidade de conviver de perto com expoentes da dança contemporânea na década de 1980 e 1990, participando de vários festivais nacionais e internacionais, além de projetos de intercâmbios entre coreógrafos e dançarinos, onde se via uma atmosfera de investigação e reflexão sobre a dança de forma muito latente e viva. Dentre estes expoentes estavam Vera Mantero, Alan Platel, Meg Stuart, Jerome Bel, Lloyd Newson, Rui Horta e outros.

Nesse período, assisti muitos espetáculos, alguns voltados mais para a plasticidade e virtuosismo corporal, e outros, pelos quais me sentia mais atraída, que possuíam como suporte as singularidades de seus intérpretes, e posicionamento mais questionador. Nesta trajetória muitos questionamentos me acompanhavam. A todo instante me preocupava em encontrar o sentido para a dança. Qual o significado da dança para mim? E que papel ela pode desempenhar na sociedade? Em que o trabalho artístico de um dançarino poderia contribuir na transformação do ser humano? Seria possível alcançar uma comunicação direta com público despertando a reflexão de questões existenciais? E como fazê-lo, como tocar, como atingir?

¹ Companhia brasileira de dança criada em 1980, por Luiz Mendonça (diretor artístico e coreógrafo) e Márcia Duarte (dançarina e coreógrafa), que se dedicou à experimentação e desenvolveu uma poética própria de movimento, alcançando projeção nacional e internacional, tornando-se referência para o surgimento de novos grupos no Distrito Federal.

O trabalho com o Endança voltou-se mais ao desenvolvimento das habilidades corporais, no sentido de aguçar o aspecto sensório-motor e apurar o virtuosismo corporal para a criação coreográfica. Com este enfoque corporal, permitiu-se o exercício da expressividade e o enriquecimento do vocabulário do movimento. A criação partia da investigação pelo movimento, o que gerou em mim a necessidade de buscar o sentido do movimento, como ele se colocava em algum contexto, se é que ele o possuía. Com a dispersão do grupo e com o intuito de prosseguir com a dança, crio em Brasília, no ano de 1997, em parceria com Yara de Cunto, o Espaço Vivo da Dança.² No mesmo ano uma das iniciativas desse projeto culminou na formação do Núcleo de Dança Contemporânea Basirah, grupo independente onde desenvolvo minha pesquisa de mestrado.

Em 1997/98, cursei o One year certificate in contemporary dance and choreography, na London Contemporary Dance School at The Place, em Londres, onde o foco da formação está no desenvolvimento técnico do dançarino. Nesse período ficou claro que a importância dada ao virtuosismo físico estava longe de ser, para mim, a motivação maior para dançar. Na ocasião tive a oportunidade de participar de um workshop com Lloyd Newson, precursor do teatro físico na Inglaterra, e diretor e coreógrafo da companhia DV8. Este coreógrafo desenvolve seus trabalhos extraindo o material criativo a partir das características idiossincráticas, tanto físicas como psicológicas, reveladas em seus intérpretes. Seu trabalho descortinou em mim, uma perspectiva de aprofundamento no estudo do intérprete e da sua personalidade, de investigar a disposição do temperamento do indivíduo que o faz reagir de maneira muito pessoal a estímulos diversos. Por fim, aplicar isto num processo criativo, buscando a peculiaridade e a personalidade do movimento.

Desde então, comecei a perceber que meu interesse estava calcado muito mais no universo psicológico do intérprete, em como ele pensa, sente, percebe, se relaciona, age, compreende a si e se expressa, enfim, como permite manifestar em seu corpo aquilo que ele realmente é. Com a criação do Basirah, alimentei a expectativa de experimentar processos criativos com intérpretes autorais. Entretanto, em função dos integrantes do grupo serem muito jovens e com pouca experiência profissional, além da minha pouca experiência em direção, acabei por adotar um modelo onde o diretor/coreógrafo era o mentor das idéias e

² Projeto de fomento à dança, onde se promoviam intercâmbios, seminários, *workshops*, apresentações de espetáculos de dança, palestras, dentre outras atividades afins. Realizado por dois anos (1996/97) na Faculdade de Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília.

acumulava todas as funções. No entanto, essa forma de trabalhar limitou a possibilidade dos intérpretes desenvolverem uma visão crítica em relação ao que estavam fazendo. No final das contas, o intérprete apenas era usado como tradutor de idéias do coreógrafo, sem necessariamente apresentar um posicionamento em relação a essas idéias. Conseqüentemente, o trabalho sofreu um sufocamento criativo, pois todo o investimento no processo artístico dependia exclusivamente do diretor e coreógrafo.

Esse modelo foi se modificando ao longo dos processos que fomos vivendo juntos, em função do meu anseio de que o trabalho tomasse outros rumos, onde seus integrantes estivessem investindo nele como parceiros e cúmplices, gerando troca de idéias num mesmo nível, não tanto de diretor para dançarinos, mas de criador para intérpretes co-autores que questionam juntos sobre o desenvolvimento do trabalho. Assim, ampliava-se a possibilidade de valorização e participação mais efetiva do intérprete no processo criativo.

Meus questionamentos pessoais em relação ao fazer dança foram se disseminando no grupo, tornando mais freqüentes e contundentes na vida de cada um. Para que faço dança? O que posso comunicar com minha dança? O que dizer ao público? Por que estou aqui? Quero estar aqui?

Outra influência que reforçou o desejo de trabalhar com intérpretes valorizando seus aspectos pessoais foi o trabalho de criação com o coreógrafo estadunidense radicado em Portugal, Howard Sonenklar.³ Sonenklar aborda a criação desnudando o intérprete, confrontando-o consigo mesmo, levando em conta suas características particulares, físicas e psíquicas, relacionando a expressão do movimento com a natureza psíquica de cada um, expondo as limitações físicas motoras e criativas que deitam raízes em processos afetivos e emocionais. A partir dessa confrontação ele parte para a criação. Com esse processo criativo tive o primeiro contato com o método do Movimento Autêntico (MA) introduzido no Basirah por Sonenklar.

Originalmente chamado de Movimento em Profundidade por sua fundadora Mary Starks Whitehouse, o método foi desenvolvido no final da década de 1950 e início de 1960 com raízes na dança moderna, na psicologia junguiana, e na consciência corporal e

³ Na ocasião (2000) foi convidado pelo Basirah para montar o espetáculo *SEBASTIÃO* em parceria comigo e Márcia Duarte.

improvisação. O termo Movimento Autêntico foi introduzido por Janet Adler, discípula de Whitehouse e fundadora do Instituto Mary Starks Whitehouse, na Califórnia, em 1968. Soraia Jorge⁴, aluna de Janet Adler e divulgadora desse método no Brasil, nos sintetiza uma clara descrição sobre o que vêm a ser o MA:

O Movimento Autêntico explora a relação entre a pessoa que Move (Mover) e a pessoa que Testemunha (Witness). Explora a relação de ver e ser visto. No processo de ser visto pelo Outro, a pessoa começa a Se ver. Um terceiro componente surge nessa relação – a Testemunha Interna (Internal Witness) – ver o outro como ele é, me ver como sou. Com os olhos fechados, a pessoa que move, escuta seu interior e descobre o movimento que surge de uma motivação oculta.⁵

No Capítulo 2 estarei abordando essa técnica mais detalhadamente. Entretanto posso adiantar que esta pesquisa inspirou-se inicialmente no método do Movimento Autêntico (MA) e nos estudos do Body-Mind-Centering (BMC),⁶ utilizando-os como elementos acionadores do processo de autoconhecimento do dançarino. O BMC é um estudo desenvolvido pela norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen e tem como foco o desenvolvimento da consciência corporal profunda de cada sistema de nosso corpo, de modo a beneficiar nossa expressividade.

Partindo desses métodos, desenvolveu-se uma gama de exercícios destinados a provocarem, no intérprete, questionamentos em relação a si, as suas atitudes corporais e ao seu comportamento pessoal. Outro ponto que estimulou o desenvolvimento dessa pesquisa foi minha necessidade de entender o processo de desenvolvimento e formação do intérprete das artes cênicas, estudo aqui direcionado ao intérprete da dança contemporânea. Como o intérprete está pensando a respeito do que faz? Como ele constrói suas verdades artísticas? Ele acredita em sua arte? Qual o nível de envolvimento do intérprete em relação ao que realiza?

⁴ Soraia Jorge é formada pelo Authentic Movement Institute na Califórnia. Para mais informações sobre o trabalho de Jorge acessar o site <http://www.movimentoautentico.com>

⁵ JORGE, Soraia. A arte de ser movido. Disponível em <<http://www.movimentoautentico.com>> Acesso em 12/05/2005.

⁶ Como forma de simplificar a escrita, optei por abreviar a nomenclatura das técnicas e exercícios utilizados no processo pelas seguintes siglas: MA – Movimento Autêntico; BMC – Body Mind Centering; MVA – Mental Verbal e Ação; AL – Associação Livre; IA – Imaginação Ativa.

Os métodos do MA e do BMC me impressionaram pela capacidade de estimular o que me pareceu ser o movimento espontâneo do intérprete, gerando uma expressão mais íntegra do corpo, abrindo a possibilidade de re-significação do movimento dançado. Além disso, esses métodos propiciam o autoconhecimento provocado pelas reflexões e incessantes questionamentos do indivíduo em relação ao seu corpo, sua visão de mundo e ao seu comportamento frente às coisas, afetando sobremaneira no que está sendo expresso pelo corpo.

O Movimento Autêntico sinalizou, para mim, a possibilidade de exploração do potencial expressivo do intérprete para a criação em dança, além de provocar neste intérprete o desenvolvimento de um espírito questionador. Assim como o BMC esse método tem como princípio primordial o estudo do indivíduo como um todo, considerando corpo físico e mente como processos inseparáveis. Todas essas vivências me direcionaram a definição de um foco de pesquisa calcado na reflexão sobre o indivíduo, e no interesse em estudar sobre os caminhos da expressividade do corpo em processos criativos na dança. Estudar a expressividade do corpo implica aqui investigar a expressão do movimento e o não-movimento desse corpo, que se encontra afetado de estados emocionais e orgânicos na relação com o meio para a manifestação da expressão. Considero que o movimento corporal não é só ação motora visível, mas o estado de presença ativa do corpo,⁷ mesmo estando aparentemente parado. De acordo com essa visão, a dança aqui se configurará não só como corpo em movimento, mas como corpo em expressão, em estados de corpo que se manifestam provenientes de vários estímulos como emoção, imagem, memória e sensação. Interessa-me também, como este corpo expressivo dialoga com o tempo e o espaço em contextos definidos de dança. O estado de corpo diz respeito à situação orgânica do corpo, de seus sistemas e de sua emotividade em determinado momento de criação e atuação.

Esta pesquisa propõe realizar um processo criativo com foco no dançarino intérprete criador, numa tentativa de conduzi-lo ao entendimento aprofundado de sua dança no momento da criação de um movimento, na compreensão de um sentimento gerador de determinada expressão no corpo e na identificação dos bloqueios psicológicos ou físicos que o impeçam no desenvolvimento criativo, buscando dar-lhe mais confiança para adentrar nas próprias

⁷

Este termo e ou estado será apresentado mais detalhadamente no Capítulo 2 desta dissertação.

fragilidades. Também se baseia no modelo de processo criativo de colaboração coletiva, onde o intérprete é considerado como co-autor da criação.

Para investigar sobre a expressividade do corpo considero importante buscar caminhos de valorização e fortalecimento do intérprete, numa tentativa de encorajar sua autonomia no criar e fazer arte. Nessa pesquisa procurei revelar ao intérprete suas potencialidades por meio de técnicas voltadas para o desenvolvimento da consciência profunda do corpo, da noção das funções orgânicas em conexão com o psíquico e sua influência na qualidade do movimento e expressividade, além de tentar colocá-lo em contato com questionamentos sobre as atitudes e relações que estabelece no seu universo artístico, e também pessoal. Suponho que, com essa abordagem, talvez possamos chegar mais efetivamente ao sentido do movimento expressivo, ao conteúdo que desencadeia a forma, em que a dança criada se justifique pela história do corpo que a executa, e pela leitura que este corpo faz das coisas do mundo.

Esse direcionamento foi conduzido por três questões fundamentais. A primeira seria o que a dança pode realmente dizer. A segunda, como fazer brotar o movimento preenchido de sua história, de seu sentido de existência, sem abdicar de sua forma, das subjetividades, e de sua elaboração estética para a dança. E a terceira questão suscitada indaga como estimular o intérprete direcionando-o para a busca desse sentido da existência e trazê-lo para o movimento, para seu corpo, sem dissociá-lo daquilo que ele é com o que ele expressa. A dança é um universo criativo que pode e deve se alimentar da autonomia de seus intérpretes mas, para tanto, o dançarino deve primeiramente conquistar essa autonomia, conscientizando-se de si e dos caminhos que traça no processo criativo.

Seguindo essa premissa, a pesquisa deve enfatizar a provocação constante do dançarino para a percepção e conscientização de seus processos físicos e psicológicos no contexto artístico, visando a realização de um processo criativo calcado nos estados pré-expressivos, e na elaboração de exercícios para estímulo desses estados. O desenvolvimento do estado pré-expressivo apontado nesta pesquisa se refere ao investimento num estado de abertura, presença e disponibilidade física, mental e espiritual da pessoa, que pode ser estimulado pelo estudo e exploração aprofundada dos sistemas corporais e do comportamento psicofísico, além da relação do corpo com o meio. No estado pré-expressivo busca-se aflorar os conteúdos de sentimento, sensação e sentido que darão suporte para a materialização da expressão corporal cênica. A pré-expressão nessa investigação é o lugar das sensações latentes e expostas.

Os exercícios desenvolvidos tiveram como foco a interferência nos condicionamentos do intérprete, tanto na construção do pensamento, como na construção e manifestação da expressão corporal, estimulando nele a atenção para seus processos mentais e físicos para o desenvolvimento de uma consciência ampliada da atuação cênica.

A realização dessa pesquisa é feita com o Núcleo de Dança Contemporânea Basirah. A companhia conta com dez integrantes na faixa etária entre 22 e 30 anos. Desses integrantes, estão desde de sua criação, em 1997, os dançarinos Alessandro Brandão, Livia Frazão, Márcia Lusalva, Rachel Cardoso, Lina Frazão e Dorka Hepp. Livia Bennet ingressou na companhia no ano 2000. A pesquisa conta também com a participação de mais três integrantes, Diego Pizarro, Alisson Araújo e Micheline Diniz, que começaram a trabalhar com o Basirah no início do processo desta pesquisa, que se deu em agosto de 2004.

Cada integrante possui formação e experiência artística diferente. Dorka Hepp iniciou-se na dança com nove anos de idade. Estudou no Conservatório de Bruxelas e na Academie Royale des Beaux-Arts de la ville de Bruxelles, na Bélgica. Graduou-se em dança (1995), pelo Curso de Qualificação de Bailarinos D.E.A., no Porto, Portugal. Dorka tem a dança como principal foco de seu trabalho profissional, não se aventurando em outras linhas de atuação na arte até o momento. Assim também é com Lina Frazão, graduada em dança, pela Modern Theater Dans, da Theaterschool de Amsterdã, Holanda (2003), sua experiência artística está voltada especificamente para a dança contemporânea. Participou como dançarina em alguns trabalhos de coreógrafos estrangeiros, além de integrar por três anos a companhia de dança Beton (1991-94), de Brasília, e o TRAN CHAN (1995), de Salvador.

Livia Frazão, ainda que tenha se graduado como bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (2002), atua basicamente como dançarina contemporânea. Sua formação em dança inclui aulas informais de balé clássico e técnicas de dança contemporânea, além de workshops de curta duração com coreógrafos estrangeiros que passaram por Brasília. Também fez parte da Companhia de dança Beton (1991-97), e participou como convidada do espetáculo *Alethea* da Companhia Anti Status Quo de Brasília, em 2002.

Márcia Lusalva graduou-se em Interpretação Teatral (2002) pela Universidade de Brasília. Apesar de não atuar mais em peças teatrais sua formação de atriz tem forte influência no trabalho que desenvolve como dançarina. Márcia se vale da formação teatral como suporte

para a investigação em dança. O contato de Márcia com a dança, iniciado em 1991, também se deu por meio de cursos livres com coreógrafos de Brasília e alguns estrangeiros. O desenvolvimento de sua experiência profissional de dança se realiza basicamente dentro da Companhia Márcia Duarte⁸, de Brasília, e do Basirah.

Lívia Bennet, bacharel em Interpretação Teatral pela Faculdade de Teatro Dulcina de Moraes em Brasília (2003), Micheline Diniz, graduada em Direito pela Uniceub de Brasília (2002), e Rachel Cardoso, graduada em Psicologia também pela Uniceub (2003), iniciaram suas experiências em dança com aulas informais realizadas em academias de dança de Brasília, além de participarem eventualmente de workshops de curta duração com coreógrafos estrangeiros. Rachel tem atuado somente como dançarina. Sua experiência profissional na dança foi iniciada em 1994, com seu ingresso na Companhia Anti Status Quo, e em seguida com o Basirah. Micheline atuou, por quase dez anos, como patinadora artística, e também foi integrante do Anti Status Quo Cia de Dança por três anos. Bennet usufrui sua formação teatral para também atuar como atriz e, às vezes, como assistente de direção em peças teatrais e circo de Brasília.

Alisson e Diego, formados pela Universidade de Brasília respectivamente em licenciatura em Educação Artística (2004) e graduação como bacharel em Interpretação Teatral (2005), são os participantes da pesquisa com menos experiência em dança. Alisson iniciou-se dentro do Núcleo de Formação do Basirah em 2002. Antes disso esteve envolvido com o teatro nas funções de ator, cenotécnico e assistente de direção. Diego Pizarro teve seu primeiro contato com a dança por meio de academias de dança de Anápolis (GO) em 1999, participando informalmente de aulas técnicas de jazz e contemporâneo. Em 2002 também ingressa no Núcleo de Formação do Basirah.

Alessandro Brandão é o intérprete participante desta pesquisa com mais experiências em outras áreas artísticas. Além da graduação como bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (1998), possui formação em balé clássico pela Academia de dança Clássica de Brasília Norma Lilia (1992-99) e estudou canto lírico no Conservatório de Gaia (1994), em Portugal. Sua formação versátil lhe proporciona atuar constantemente em

⁸ Márcia Duarte desenvolveu dissertação de mestrado sobre o processo criativo do espetáculo *OLHOS DE TOURO*, do qual Márcia Lusvalva participou como intérprete e criadora. Mais informações sobre essa pesquisa em PINHO, Márcia Duarte. Olhos de Touro: um caminho de criação. 2003. 111f. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

espetáculos de balé clássico, peças teatrais, cinema e recitais, além de trabalhar como coreógrafo, diretor e figurinista de teatro e dança. Com a heterogeneidade do perfil dos participantes a pesquisa busca respeitar a experiência de cada um, fazendo da diversidade um estímulo para a investigação.

A metodologia de abordagem utilizada para este estudo fundamentou-se no diálogo entre teoria e prática numa contaminação positiva. A fusão da prática com a teoria foi se dando ao longo de todo o processo da pesquisa, bem como na montagem do espetáculo *De Água e Sal*. As fontes teóricas utilizadas foram multi e transdisciplinares, e juntamente com o desenvolvimento dos trabalhos com o Basirah nutriram a compreensão do processo.

Importante lembrar que não tive a intenção, nesta pesquisa, de me aprofundar nos estudos de cada fonte teórica apresentada. Meu interesse maior é fazer conexões da prática realizada com as idéias, conceitos e pensamentos apresentados por filósofos, historiadores, acadêmicos, críticos, artistas e diretores de teatro e dança que estejam discutindo temas afins com essa pesquisa. Muitas vezes tomei como referência a teoria do teatro pela dificuldade de encontrar na bibliografia de dança pesquisada, discussão e reflexão sobre a encenação e temas como presença, dilatação corpórea e desenvolvimento do intérprete em cena, dentre outros. A carência de material bibliográfico sobre dança contemporânea em Brasília, assim como a pouca teoria existente sobre ela, foram fatores limitantes para o aprofundamento das reflexões com referências na dança. Mas, também me senti atraída em buscar fontes teóricas do teatro, por encontrar afinidades de princípios propostos nesta pesquisa com as reflexões e análises apresentadas nessas fontes, principalmente pelo pensamento de Jerzy Grotowski, Renato Ferracini e Peter Brook. Estes autores anunciam em suas teorias uma preocupação eminente com os processos do intérprete, preocupação que também faz parte dessa pesquisa. No campo da performance me vali de Renato Cohen, RoseLee Goldberg e de meu orientador Fernando Pinheiro Villar, dentre outros, pois detecto algumas características da performance utilizadas tanto na montagem e apresentação do espetáculo, bem como na forma de utilização de alguns princípios definidos na pesquisa. Embora tenha me alimentado de fontes diversas, a pesquisa partiu fundamentalmente do pensamento e metodologias desenvolvidas por Mary Starks Whitehouse e Bonnie Bainbridge Cohen, inspirando-me em seus estudos, respectivamente o Movimento Autêntico (MA) e o Body Mind Centering (BMC). Além desses autores citados acima, busquei dialogar com a filosofia de Maurice Merleau Ponty, Hans-Georg Gadamer e Luigi Pareyson, da psicologia de Carl Gustav Jung e Sigmund Freud, e me aventurei no estudo de alguns conteúdos da neurociência, por meio de António Damásio.

Numa tentativa de trazer uma reflexão sobre o atual momento da dança contemporânea e novos parâmetros que se revelam, apresento no Capítulo 1, um breve recorte sobre o percurso histórico da dança moderna e pós-moderna, principalmente nos Estados Unidos e Alemanha, por habitarem as correntes de dança que influenciaram, direta ou indiretamente, a dança no ocidente. Certamente que esta pesquisa também sofre influências dessas correntes de dança na medida que tenta dialogar com métodos de criação que se relacionam com linhas de pensamento e processo criativo de coreógrafos como Mary Wigman ou Kurt Jooss, dentre outros. Para contextualização histórica apresentada nesse capítulo, as fontes bibliográficas utilizadas foram Paul Boucier, Sally Banes e Kátia Canton, dentre outros. Este estudo não pretende esclarecer ou rotular o que é a dança contemporânea atual, mesmo porque, talvez essa tentativa possa se frustrar com a variedade de conceitos e definições que tentam abarcar a diversidade de estilos das criações coreográficas que se intitulam ‘dança contemporânea’. O objetivo é levantar pontos de reflexão para situarmos a linha de pensamento onde essa pesquisa se insere. Para esse recorte também busquei dialogar com críticos, acadêmicos e artistas do campo da dança contemporânea. Recorri a artigos e publicações mais recentes de estudos e reflexões realizados por Helena Katz, Christine Greiner, Dani Lima e Jérôme Bel, dentre outros, almejando tocar em alguns pontos de discussão suscitados no panorama da dança contemporânea, tais como a hibridização do corpo dos intérpretes, a interdisciplinaridade de linguagens, a diversidade de estilos de dança ou a subversão do passo de dança, etc. Esses temas são colocados em questão como possíveis desencadeadores da cabotinagem performática. A cabotinagem, termo utilizado por Jacques Copeau, é segundo ele:

uma doença que não é só endêmica para o teatro. É o mal (enfermidade) da insinceridade, ou da falsidade. Ele que sofre desta enfermidade cessa de ser autêntico, de ser humano. Ele é desacreditado e anti natural [...]. Eu não me refiro somente àqueles denominados “estrelas”, destes fenômenos, destes pobres monstros do qual deformidades são muito obvias para exigir uma descrição. Me refiro a todos os atores, do mais sem importância deles e seus gestos desprezíveis, da total mecanização da pessoa, e da absoluta deficiência da inteligência profunda e da verdadeira espiritualidade.⁹

⁹ HODGE, Alison. *Twentieth century actor training*. Londres and Nova York: Routledge, 2000, p55. Minha tradução, assim como todos os trechos de obras em línguas estrangeiras nesta dissertação não traduzidas para o português.

Copeau refere-se a uma ilusão do intérprete no momento da atuação, quando ele acredita profundamente na sua verdade performática, e que sua intensidade e envolvimento emotivo na atuação, ou mesmo a demonstração de refino técnico são suficientes para transbordar sua presença física e estabelecer alguma relação com o público. Entretanto o que esse público presencia é uma atuação vazia e sem sentido. Outro objetivo que esta pesquisa busca é o enfraquecimento da cabotagem performática.

No Capítulo 2 há um esclarecimento do que vem a ser a técnica do MA e do estudo do BMC, que foram nosso ponto de partida, e como essas técnicas foram utilizadas no processo, além do cruzamento que houve com outros exercícios, propiciando a construção do que chamarei de princípios da pesquisa. O Capítulo 3 é um relato da aplicação da pesquisa na companhia de dança contemporânea Basirah, onde se deu a principal investigação e desenvolvimento da pesquisa como um todo e a definição das etapas do processo, com reflexões sobre cada uma delas até se chegar à criação do espetáculo *De Água e Sal*. Esta dissertação possui também três Anexos. O Anexo 1 traz uma listagem de exercícios que foram criados a partir de variações dos procedimentos do MA e do BMC, além dos temas e motivações utilizados para a realização de improvisações. O Anexo 2 apresenta os relatórios descritos por cada participante sobre o processo da pesquisa, em dois momentos distintos. O primeiro momento se deu ao final da primeira etapa da pesquisa em novembro de 2004. E o segundo momento aconteceu após a elaboração e apresentação do espetáculo *De Água e Sal* em outubro de 2005.

Alguns exercícios desta pesquisa, especialmente os desenvolvidos na primeira etapa, também foram aplicados no processo criativo do espetáculo *Lambe Lambe* da dançarina Kênia Dias. O relato dessa aplicação está sintetizado no Anexo 3. Minha parceria com Kênia se deu a partir da pesquisa dela, onde pude contribuir aplicando os exercícios de minha pesquisa como uma etapa pré-expressiva de seu processo criativo. Foi um procedimento distinto do realizado com o Basirah, na medida em que Kênia já possuía uma temática bem definida para criação de um espetáculo. Além disso, não era meu objetivo empenhar o papel de direção na sua montagem, mas apenas estimular sua sensibilidade corporal e emotiva (tópicos de minha pesquisa) para o que ela estava propondo. Os exercícios nesse contexto se configuraram distintamente, pois assumiram um caráter mais de compreensão do material de sua pesquisa de campo, e de um exercício de presença para a interpretação do material selecionado no processo criativo.

Por fim, na Conclusão apresento uma reflexão sobre os resultados obtidos na pesquisa fazendo uma ponte para diversos questionamentos que foram levantados a respeito do processo criativo.

CAPÍTULO 1. QUAL A DANÇA DESSE CORPO?

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim, 'compreendido' o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto.

Merleau-Ponty.¹⁰

Este capítulo propõe uma reflexão sobre aspectos do atual momento da dança contemporânea, e os novos parâmetros que se revelam. Como o corpo dessa nova dança vem sendo pensado e investigado? Qual a relação da dança contemporânea e o corpo contaminado pela contemporaneidade?

Apresento aqui um recorte da história da dança moderna e pós-moderna no ocidente, principalmente as escolas estadunidense e alemã, numa tentativa de entender os rumos tomados pela dança contemporânea atual e as formas de relação do corpo com o movimento que ela propõe. Pareceu-me importante buscar um diálogo com o passado, reconhecendo influências de seus traços no desenvolvimento da dança contemporânea de agora, para quem sabe, situar e compreender a presente pesquisa e o contexto onde ela se insere, possibilitando a abertura para uma compreensão ampliada não só do corpo que dança em sua dimensão anatômica e psicológica, mas também histórica e cultural.

1.1. UM POUCO DE HISTÓRIA DA DANÇA

Segundo os historiadores Paul Boucier e Sally Banes,¹¹ considera-se que o surgimento da dança moderna se deu no final do século XIX e início do século XX, principalmente nos Estados Unidos e Alemanha, num contexto reativo ao balé clássico e seus códigos de movimentação tradicional. Embora, já no século XVIII, o francês Jean-Georges Noverre inicia suas propostas de reformas das óperas-balés,¹² impulsionando, de alguma forma, um

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p253.

¹¹ Para mais informações sobre história da dança moderna e pós-moderna ver BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição brasileira, 1987 e BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

¹² Segundo Boucier o gênero ópera-balé foi criado por André Campra, na França, em 1698, e consistiu em valorizar a dança em detrimento a ópera. Antes disso os elementos tradicionais da ópera, as árias, recitativos, coros, eram tratados com mais importância que o balé dentro do espetáculo, que só servia como divertimento nos intervalos entre os atos. BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p158.

pensamento mais moderno para a dança, com esforços para uma evolução em direção ao “realismo de assuntos, da técnica e rumo à expressão da sensibilidade”.¹³ Noverre adotou com suas *Lettres sur lê ballets et lês arts d’imitation (Cartas sobre o balé e as artes de imitação, 1760)* uma doutrina de contestação, tanto no plano teórico quanto no das realizações, reivindicando maior liberdade para a dança, propondo uma série de modificações das estruturas clássicas tradicionais, dentre elas a formação do dançarino, que deveria ter uma cultura geral vasta envolvendo poesia, história, pintura, música, anatomia e geometria, e também, a formação dos professores e a forma como os coreógrafos criavam suas composições coreográficas. Criticava a importância dada somente ao aspecto da habilidade física e da técnica do bailarino, pois para ele, o bailarino deveria conhecer o próprio corpo no sentido físico e espiritual.¹⁴ Após Noverre tivemos outros coreógrafos que tentaram levar adiante suas idéias como Jean Dauberval e Salvatore Vigano. Outro simpatizante das idéias de Noverre foi o coreógrafo Mikhail Fokine, que participou dos Balés Russos de Serge de Diaghilev já no início do século XX, e é considerado o pai do balé moderno.¹⁵ Noverre impôs suas idéias reformadoras causando polêmica em grande parte da Europa. Entretanto, seu espírito contestador foi determinante para criação e fortalecimento do balé clássico como gênero artístico completo e independente da ópera.

Contestar formalismos e rejeitar rigores foi um dos objetivos da dança moderna no início do século XX, período do surgimento das chamadas Vanguardas Históricas. As vanguardas artísticas na literatura, música, teatro, poesia, dança e pintura também buscavam novas formas de manifestação da arte, resultando no aparecimento dos movimentos e ou escolas Impressionista, Simbolista, Cubista, Futurista, Construtivista, Dadaísta, Expressionista, Surrealista e ou Bauhaus, além da *Ausdrucksanz* e da Nova Objetividade.¹⁶ Esses movimentos artísticos desdobraram-se em manifestações, adaptados às práticas locais, numa atividade ampla que acabou por desempenhar o papel primordial na cultura no século XX. Tal cultura estabeleceu uma espécie de tensão com as formas de arte até então aceitas como representantes da tradição. Artistas como Adolphe Appia, Loïe Fuller, Gordon Graig,

¹³ Idem, p150.

¹⁴ Idem, p172.

¹⁵ PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p113.

¹⁶ Mais detalhes sobre vanguardas artísticas ver GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1988.

Isadora Duncan, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, dentre outros, acompanhando as mudanças sociais, econômicas, políticas e filosóficas do mundo, passavam a desejar novas expressões artísticas. Fernando Pinheiro Villar nos aponta que

Artistas das vanguardas da primeira e segunda metades do século questionam então de forma radical o conservadorismo de suas linguagens e de seus públicos no bojo de intensas transformações econômicas, sociais e políticas. As fronteiras entre arte e vida se misturam.¹⁷

Na esfera da dança na primeira metade do século XX, o descontentamento com os balés clássicos e as influências do período de transformações em todos os setores das artes, trazidas principalmente pelos movimentos vanguardistas, além do impacto do avanço da revolução industrial, foram alguns dos motivos que certamente estimularam a necessidade, por parte dos coreógrafos, de ruptura com os modelos vigentes, que impunham uma visão mecanicista do homem na sua relação com a vida. Coreógrafos precursores da dança moderna como Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman e Kurt Jooss dentre muitos outros, proclamaram um caráter pessoal em suas obras, trazendo formatos intimistas, conteúdos subjetivos e questões individuais para o estilo do movimento, numa reação à abstração e ao vocabulário impessoal e codificado do balé. Além disso, havia o desejo de assumir posições mais críticas em relação ao que se passava nas sociedades naquela época com a Primeira Guerra Mundial, industrialização, advento do nazismo. Na década de 1930, esses fatos provocaram um deslocamento de artistas da Europa para os Estados Unidos, que fundaram escolas como a Black Mountain College, na Carolina do Norte. A escola, coordenada por Anni Albers, ex-professora da Bauhaus, era uma instituição experimental que atraía artistas de várias áreas que defendiam o intercâmbio entre arte e ciência, difundindo idéias artisticamente interdisciplinares, que reagiam aos territórios monodisciplinares ou fixos.

Já antes da Black Mountain College, ‘reagir’ talvez fosse a palavra que melhor traduzisse o sentimento da dança moderna no século XX. Inclusive, o surgimento de novos estilos, teorias e técnicas de dança se deram, principalmente, num contexto reativo de coreógrafos e dançarinos aos conteúdos aprendidos de seus mestres. Cada pequena

¹⁷ VILLAR, Fernando Pinheiro. Performances. In: CARREIRA, André Luiz Antunes; VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org). *Mediações Performáticas Latino Americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p73.

transformação de técnica ou estilo aprendido ocorria mais em função de uma revolta construtiva em relação ao conteúdo assimilado, do que objetivando promover um aprimoramento desse conteúdo. Esse fato transformou também a relação entre o coreógrafo e o dançarino. O coreógrafo, que buscava um novo estatuto para dança do século XX, passou a exigir mais de seus dançarinos, pois, “a tradição do novo” demandava que todo dançarino deveria ser um coreógrafo em potencial.¹⁸

Na dança moderna, a necessidade de se construir novos caminhos que servissem de base para a liberdade expressiva do corpo fez com que, coreógrafos e dançarinos, buscassem outras fontes referenciais de formação corporal, não diretamente vinculadas à dança. Duncan, St-Denis, Ted Shaw, Graham, Humphrey, Wigman e Jooss dentre outros, se valeram de outras técnicas para suas criações coreográficas e, principalmente, para o desenvolvimento de um pensamento de dança mais voltado para expressividade que se fundamentava na idéia de que, “a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto”.¹⁹ Além das influências das idéias de François Delsarte, essa primeira geração da dança moderna também foi influenciada pelos estudos e pensamentos do suíço Émile Jacques Dalcroze e do húngaro Rudolf von Laban.

Para uma melhor visualização da linha de influências responsáveis pelo desenvolvimento da dança moderna nos Estados Unidos e Alemanha, Paul Boucier nos apresenta o seguinte quadro:

¹⁸ BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin Company Boston, 1980, p5.

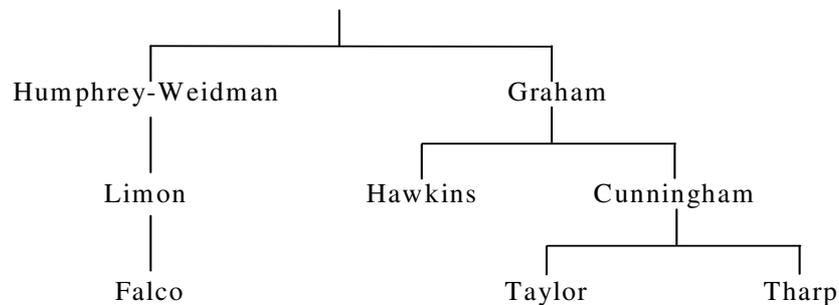
¹⁹ BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p244.

A ESCOLA AMERICANA

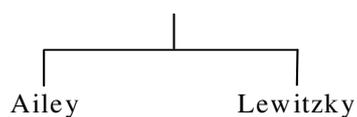
Teórico: François Delsarte

Isadora Duncan

Saint-Denis-Shawn: Denischawnschool



Fora da Denischawnschool: Horton



Post modern: De Groat-Childs-Dunn

A ESCOLA ALEMÃ

Teórico: Jaques-Dalcroze

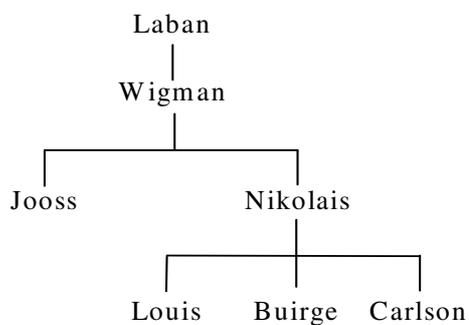


Figura 1. Quadro sinótico da dança moderna²⁰

Os ensinamentos de Delsarte influenciaram a dança moderna dos Estados Unidos, que herdou, para o desenvolvimento de suas técnicas, principalmente a valorização da

²⁰

Idem, p308.

expressividade do movimento por meio do torso, “que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto”.²¹

Coreógrafos que tiveram contato com o método de Jacques Dalcroze se apropriaram de suas idéias, principalmente, no sentido de trazer para o gesto a conexão com o sentimento que o anima. Dalcroze, envolvido com a música, assim como Delsarte, começa a perceber a importância de uma educação corporal para o aprendizado musical. Descobre uma “pedagogia do gesto” ao criar um método de educação psicomotora com base na repetição, aumento da complexidade e da sobreposição de ritmos, na decifração corporal e na sucessão do movimento. Fundamenta-se no princípio de economia de forças musculares, objetivando a eficiência do gesto. O aluno deveria praticar um solfejo corporal cada vez mais complexo, buscando realizá-lo com máxima eficiência, com movimentos claros e econômicos. Com esse método, Dalcroze buscava desenvolver no aluno um sentido musical, integrando sensibilidade, inteligência e corpo.²²

É importante lembrar que não é foco desta pesquisa descrever pormenorizadamente sobre a história de cada coreógrafo ou estudioso envolvido no processo de desenvolvimento da dança moderna e pós-moderna. O fato de discorrer a seguir um pouco mais sobre alguns do que sobre outros, não tem a intenção de dar a nenhum deles mais ou menos valor dentro da história. Objetivo aqui, oferecer em linhas gerais um panorama do desenvolvimento da dança que nos possa dar uma idéia sobre algumas linhas influenciadoras da dança contemporânea atual e desta pesquisa.

De acordo com Banes, a atriz, escritora, empresária e dançarina estadunidense Loïe Fuller (Marie Louise Fuller), foi quem abriu campo para o desenvolvimento da dança moderna, apesar dos Estados Unidos não possuírem uma tradição de balé. Trabalhando em Paris na década de 1890, Fuller trouxe algumas importantes contribuições para a dança como a liberdade para o movimento, apresentações na forma de solo e, principalmente, a utilização de jogos de luz associados a movimentos de tecidos e largos figurinos, que consistiu a base de sua pesquisa dentro da dança.²³ Suas coreografias, inspiradas em elementos da natureza como flores, animais, fogo etc, se ocupavam em colocar o corpo como instrumento para criação de

²¹ BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p245.

²² Idem, p292.

²³ BANES, Sally. *Op.cit.*, p1.

efeitos visuais, voltados principalmente para a plasticidade cênica criada com o colorido das luzes sobre os figurinos em movimento. Normalmente trabalhava com bailarinos amadores em suas criações.

Sem formação de bailarina, Fuller foi uma artista que conquistou sucesso na Europa e Estados Unidos nos anos entre 1892 até 1927, principalmente pela descoberta da magia das luzes utilizada no palco produzindo atmosferas fora do real.²⁴ Embora, parte dos coreógrafos dessa geração rejeitasse suas propostas, Fuller teve livre circulação e bom relacionamento com as vanguardas artísticas. Inclusive foi grande influenciadora e inspiradora de artistas contemporâneos como Appia, Graig, o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti em seu balé futurista, além das precursoras da dança moderna Duncan e St-Denis. Para Duncan, Fuller foi a responsável pela criação das cores cambiantes e do uso de graciosas *écharpes* Liberty, além das “primeiras inspirações bebidas na luz e nos efeitos policrômicos”.²⁵ Com ela a dança começa a explorar outras possibilidades de contextualização do movimento, introduzindo uma nova estética visual, voltada principalmente para a plasticidade dos movimentos.²⁶

Assim como Fuller, Isadora Duncan foi uma coreógrafa que tentou buscar na dança algo completamente diferente do modelo clássico, se inspirando em motivos da natureza (ar, fogo, água, árvores, etc), como referência para uma expressão mais natural do movimento. Para Boucier, a contribuição de Duncan para a dança moderna foi “aparentemente efêmera”,²⁷ pois não desenvolveu nenhuma técnica ou pensamento mais sólido sobre suas idéias. Segundo ele, a maior herança deixada por Duncan foram suas atitudes em relação à liberdade de expressão do ser humano. Entretanto, de acordo com Maribel Portinari, em seu livro *História da dança*,²⁸ o legado de Duncan foi da máxima importância, até mesmo no balé, através das criações de Michel Fokine nos Balés Russos de Serge de Diaghilev:

Isadora ajudou a arejar o convencional,[...] Sua dança propunha, acima de tudo, uma harmonia com a natureza. De um modo bem mais intuitivo do que cultural, já que a sua formação era de uma autodidata, sempre assimilando o

²⁴ BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p253.

²⁵ DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Trad. Gastão Crus. São Paulo: Círculo do Livro, sem ano, p85.

²⁶ Para mais informações sobre Loïe Fuller ou textos dela e de outros artistas das Vanguardas Históricas ver SÁNCHEZ, José A..*La escena moderna: manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999b.

²⁷ BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p250.

²⁸ PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

diferente, e não raro contraditórias influências. Tal como Dalcroze e Delsarte, ela colocou no plexo solar a fonte essencial do movimento dançante, no que seria seguida por outros pioneiros da escola moderna na Europa e nos Estados Unidos. Imbuída da filosofia de Nietzsche, Isadora fez da dança uma religião em perpétua busca de beleza e liberdade. Entre um paganismo dionisíaco e dramas pessoais, ela teceu a sua própria lenda em que a mulher e a artista disputam primazia de heroína.²⁹

De acordo com Marvin Carlson “o aparecimento de Isadora Duncan em St. Petersburg em 1904 teve um profundo efeito no teatro e na dança da Rússia, focalizando as atenções sobre a performer individual e os movimentos naturais do corpo”.³⁰ Duncan foi admirada, por seu despojamento artístico, por renomados artistas da época dentre eles Igor Stravinsky, Alexander Tairov, Diaghilev, Konstantin Stanislavsky, além de Gordon Graig, com quem teve uma filha.

Ruth Saint-Denis, outra precursora da dança moderna, casa-se com o dançarino Ted Shawn e montam em 1916 a Denishawnschool, onde se formaram Graham e Humphrey. Na Denishawnschool aplicam-se princípios dos ensinamentos de Delsarte. Esses princípios referem-se à mobilização de todo o corpo para a expressão, dando ênfase principalmente ao torso, utilização da contração e relaxamento da musculatura para obtenção da expressão e a importância dada ao significado dos gestos e sentimentos.

Outro importante teórico do movimento, Rudolf von Laban foi criador do sistema Labanotação e do Labanálise, em 1926. A Labanotação consiste num método de notação da dança, partitura escrita com sinais gráficos que objetivavam registrar o movimento. A Labanálise ou Análise Laban de Movimento, combina a labanotação com a análise do movimento, registrando além da mecânica do movimento, seus aspectos qualitativos como dinâmica e qualidades expressivas. O desenvolvimento de seu método estava ligado tanto à prática corporal de atores e dançarinos, como também na observação do movimento dos trabalhadores nas fábricas.³¹ Com Laban, alguns importantes coreógrafos se valeram de seus ensinamentos, mesmo que fosse para caminhar no sentido oposto a eles. Ainda hoje, diversas escolas de dança, principalmente na Europa, utilizam seu sistema como meio para a educação

²⁹ Idem, p139.

³⁰ CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996, p88.

³¹ DIAS, Kênia. *Da rua à cena: trilhas de um processo criativo*. 2005, 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de Brasília. Brasília, 2005, p127.

do movimento. Laban é considerado o precursor da dança-teatro alemã, que discípulos seus como Wigman e Jooss difundiram.

Aluna de Laban e Dalcroze, Mary Wigman foi uma das fundadoras da *Ausdrucktanz*, dança da expressão, na Alemanha. De acordo com Kátia Canton, a dança alemã, na busca de liberdade para o vocabulário de dança sem referências nos códigos do balé clássico, usa o movimento para expressar emoções profundas desejando alcançar leis universais de expressão. Canton nos aponta que

A dança moderna na Alemanha se desenvolveu principalmente como uma busca por essências que respondessem à grande ansiedade e inquietude características do contexto histórico da Primeira Guerra Mundial e das então recentes elaborações da psicanálise de Freud. A resposta a esses fatos foi um movimento para dentro. Para os dançarinos, como para toda uma geração de artistas expressionistas, a única verdade viria das emoções internas, já que a realidade exterior não se mostrava confiável.³²

Seguindo essa realidade a *Ausdrucktanz* foi, nas palavras de Ciane Fernandes, “uma rebelião contra o balé clássico, buscando uma expressão individual ligada a lutas e necessidades humanas universais”.³³ A *Ausdrucktanz* foi classificada como uma dança ideológica que buscava inspiração no estado primitivo da emoção, onde o movimento expressivo se manifesta a partir de uma necessidade interna e do diálogo dessa necessidade com o exterior. Segundo Soraia Maria Silva, a *Ausdrucktanz* desenvolveu uma técnica e um método de ensino com princípios como devoção a uma experiência pessoal do ambiente, libertação da dança da dependência da música e das narrativas, introdução da improvisação como recurso no processo técnico de treinamento corporal e de composição coreográfica, desenvolvimento dos aspectos expressivos do movimento chamado eucinéica, desenvolvida por Kurt Joos, desenvolvimento da corêutica, investigada por Laban, que consiste em aprimorar a consciência do espaço ao bailarino e ao coreógrafo, além de outros princípios.³⁴ Como veremos no Capítulo 2 Mary Starks Whitehouse, que foi aluna de Wigman, utiliza alguns desses princípios para seu estudo do Movimento Autêntico.

³² CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...: O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Trad. Cláudia Sant’Ana Martins. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p155.

³³ FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000, p14.

³⁴ Mais informações sobre *Ausdrucktanz*, ver SILVA, Soraia Maria. O expressionismo e a dança. In: GUINSBURG, Jacó. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p339.

Wigman viveu em plena Primeira Guerra Mundial, o que influenciou fortemente sua dança como nos coloca Boucier:

Sua visão trágica de uma existência efêmera é mostrada por um expressionismo violento que é uma constante, aliás, da arte germânica desde Grünewald, Holbein, Dürer até o movimento de Blaue Reiter, o cinema do pós-guerra (o *Metrópolis*, de Fritz Lang, é de 1930), o teatro da mesma década (o *Hoppla vir Leben*, 1927, de Toller, e o início de Brecht), a pintura de Macke e de Nolde, com quem mantém relações íntimas.³⁵

Wigman não compartilhava com Laban suas teorias cinéticas do movimento, as quais achava aprisionadoras para o dançarino, mas sim o “sentido profundo da dança: a revelação de tudo que jaz escondido no homem”.³⁶ Também não possuía muitas afinidades com a pedagogia dalcrozeana. Profundamente envolvida com as questões de sua época como a ascensão do nazismo, miséria, desespero e o desprezo pelo ser humano, Wigman criou um tipo de dança que buscava personificar a própria emoção, explorando estados emocionais primitivos, expressos em movimentos abstratos. Utilizou máscaras nos intérpretes, acreditando que assim, eles se transformariam em ‘tipos e emoções universais, que transcendiam os limites do mundo material’.³⁷ Propunha retratar o destino trágico do ser humano e da humanidade, sem submeter-se à leveza, mas sim ao poder da expressão. Boucier nos fala que, Wigman, na busca pelo poder da expressão do movimento, adota uma forma de ensinar que incentiva seus dançarinos a se conhecerem profundamente, pois,

É preciso se pôr à escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo. Então os vislumbres de conhecimento que começam a brotar exprimem-se por esboços de gestos que contribuem para a conscientização das pulsões internas. Ao final de um longo caminho, o artista conseguirá, ao mesmo tempo, conhecer suas forças criadoras e adquirir os meios corporais para exprimi-las.³⁸

A partir de Wigman imprime-se na dança o foco na expressividade do gesto, que dá liberdade ao dançarino para explorar seu próprio vocabulário de movimento, atribuindo-lhe total responsabilidade sobre a expressão. O cerne da cena é a expressividade do próprio corpo. Wigman dá início ao desenvolvimento de um estilo de dança adotado por muitos coreógrafos

³⁵ BOUCIER, Paul, *Op.cit.*, p296.

³⁶ Idem, p297.

³⁷ CANTON, Kátia. *Op. cit.*, p155.

³⁸ BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p299.

de gerações posteriores como Carolyn Carlson, Kurt Joos, Susan Buirge e, indiretamente, Pina Bausch.

Também aluno de Laban e Wigman, Kurt Jooss pertenceu à geração de artistas do período denominado de *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade),³⁹ na Alemanha. O principal interesse de criação dessa geração estava voltado para o compromisso social, sem, contudo, abandonarem o espírito que guiava os expressionistas.

Jooss discordava de seus mestres em muitos pontos. Não acreditava, por exemplo, que qualquer um pudesse se tornar um dançarino, idéia defendida por Laban. Também discorda de Wigman que pregava o não adestramento corporal em sistemas preestabelecidos. Criou, então, um novo sistema de dança chamado *Eukinetics*, que era um método de interpretação que valorizava a técnica corporal do dançarino, baseando-se em posturas e passos de balé. Canton nos fala que

Jooss apoiava a procura expressionista de uma síntese da experiência humana através da arte. Mas, para ele, essa síntese deveria vir da fusão ordenada de elementos teatrais, da dança à representação, em uma única atitude interpretativa.[...] Enquanto Laban pensava que seus coros de movimento poderiam construir uma sociedade mais saudável, o coreógrafo de pós-guerra retratava a hipocrisia e a feiúra de uma sociedade corrompida pela guerra, pela morte e pela prostituição, testemunhando que o mundo não seria um lugar melhor depois de tanto sofrimento.⁴⁰

Com formação em música, teatro e dança, Jooss trouxe para suas criações uma relação íntima do teatro com a dança. *A Mesa Verde* (1932) é sua obra mais conhecida. Segundo Portinari, as pesquisas sobre o movimento puro empreendidas por Jooss, fizeram sua arte ganhar contorno humano e refletir os dramas e aspirações de um período, inovando o panorama da dança.⁴¹ Foi um importante influenciador de sua ex-aluna Pina Bausch, de quem falaremos mais adiante.

³⁹ Esse conceito foi trazido por Gustav F. Hartblaud em 1923 por ocasião da preparação de uma exposição das obras dos artistas visuais Otto Dix e George Grosz, dentre outros que se interessavam pela arte figurativa e a retratação da realidade social. Embora o movimento tenha envolvido todos os campos artísticos, o termo Nova Objetividade está ligado, principalmente, às artes visuais. Kurt Jooss, o dramaturgo Ernest Toller e a intérprete solo Valeska Gert participaram do movimento. CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...: O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p155.

⁴⁰ Idem, p156-7.

⁴¹ PORTINARI, Maribel. *Op.cit.*, p145-6.

O desenvolvimento da dança moderna nos Estados Unidos e Alemanha tomou direções distintas na forma de abordar seus temas. Vimos que na Alemanha as criações estavam voltadas para a retratação, de fato, dos temas atuais, com ênfase na expressão e teatralização, característica que se perpetuou e se fortaleceu até os dias de hoje, principalmente pelas coreografias de Bausch. Nos Estados Unidos, apesar de trazerem uma visão que pudesse fazer um paralelo com a atualidade, as concepções coreográficas se inspiravam num passado imaginário. Foram protagonistas dessa linha de criação, Duncan, com sua paixão pela Grécia clássica, e Graham, que em suas coreografias baseava-se nas mitologias gregas trazendo uma abordagem diferenciada. Graham se valia dos mitos como arquétipos de emoções universais, como a paixão, a culpa, a redenção, assim como marcas simbólicas do ciclo da vida.

Apesar do desejo de ruptura com as técnicas formais da dança, observamos que, a geração de coreógrafos da dança moderna, não se desapega totalmente dos princípios técnicos do balé, que ainda exercem uma forte influência na construção das técnicas modernas de uma forma geral.

Talvez seja importante lembrar que, mesmo produzindo no âmbito do balé clássico, outro impulsionador de inovações no mundo da dança foi o russo Sergei de Diaghilev. Empresário, produtor artístico e agitador cultural bastante envolvido com os movimentos das vanguardas artísticas do começo do século XX, cria os Balés Russos em 1909. Desejando que “a dança fosse o ponto de encontro de todas as artes”,⁴² Diaghilev reúne famosos coreógrafos e dançarinos como Mikhail Fokine, Anna Pavlova, Leonide Massine, Serge Lifar, Tâmara Karsavina, Vaslav Nijinski, dentre outros, e se associa a artistas dos movimentos futurista e cubista como Jean Cocteau, Giacomo Balla, Erik Satie, Pablo Picasso, Alexandre Benoi dentre outros,⁴³ absorvendo para a dança a sensibilidade artística da época. Pregava grandes modificações nas tradições do balé, referindo-se, principalmente, às concepções de cenários e figurinos, propondo uma nova estética para a dança. Diaghilev foi um aglutinador de artistas que pensavam à frente de seu tempo. Reuniu-os na maior parte de suas montagens, abrindo

⁴² BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p226.

⁴³ Mais informações sobre a participação de Diaghilev nos movimentos das vanguardas artísticas ver GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1988, p21, e BOUCIER, Paul. *Op.cit.*, p228.

campo para a criação de balés com tendências modernas, principalmente com as coreografias de Fokine e Nijinski, que começam então a ser influenciados por Isadora Duncan.⁴⁴

No Brasil, a dança moderna é trazida na década de 1930 pela gaúcha Frieda Ullman (Chinita Ullman) e pela moscovita Nina Verchinina. Ullman foi aluna de Wigman, e funda a primeira escola de dança de São Paulo, em 1932. Verchinina teve grandes influências de Duncan e também abre uma escola no Rio de Janeiro em 1954.⁴⁵ Esse novo estilo de dança no Brasil teve dificuldade em se solidificar em função de uma elite mais interessada em balés importados, como acontece até hoje. Na mesma época Eros Volússia, que traz a expressão regional, e Felicitas Barreto, que incrementa sua dança com lendas brasileiras, “cercada de índios e de negros”,⁴⁶ também foram personalidades importantes, responsáveis pelo fomento da dança moderna no Brasil. Ullman, Verchinina, Volússia e Barreto deram impulso para o surgimento de grupos e companhias independentes que se proliferaram a partir da década de 1940, resultando numa acelerada e diversa produção de estilos de dança.

Essa primeira fase da dança moderna aqui rapidamente esboçada, veio trazer, talvez, o aspecto emocional ao passo de dança, numa tentativa de expor a insatisfação do homem perante as situações da vida, seus conflitos e anseios. Ocorre um deslocamento do foco de trabalho no corpo, que passa das extremidades (pernas e braços mais trabalhados no balé) para o tronco e pélvis, além da quebra da verticalidade corporal, que dá mais mobilidade para coluna, imprimindo na dança outros sentidos ao movimento. A quebra da verticalidade também vem facilitar o uso dos movimentos no chão, introduzidos principalmente por Doris Humphrey com sua técnica de queda e recuperação. Além disso, as expressões faciais são mais exploradas, assumindo o rosto como parte da expressividade corporal, tornando a interpretação mais teatral ao invés da neutralidade e frieza dos balés convencionais. A ligação com a atmosfera etérea, característica dos balés é substituída pelo sentimento em relação à terra, às raízes, que retratam mais objetivamente os conflitos do homem com sua realidade viva. O conteúdo temático das coreografias vai se transformando, passando das histórias românticas ao drama adulto da atualidade. Essa fase revelou uma face introspectiva e psicológica da dança, com ênfase em argumentos pessoais, principalmente dos coreógrafos. A

⁴⁴ Mais informações sobre Balés Russos ver PORTINARI, Maribel. *Op.cit.*, pp107-30.

⁴⁵ VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte Fundação Nacional de Arte, 1997, p17.

⁴⁶ Idem, p19.

teatralidade das concepções coreográficas se torna mais evidenciada. O empréstimo de princípios cênicos de outras artes faz-se elemento indispensável dessa concepção de dança.

No período entre 1940 e 1950 a dança moderna perde sua força criativa em função do conservadorismo cultural e da Segunda Guerra Mundial, dentre outros fatores, que contribuíram para o enfraquecimento, e posteriormente ressurgimento, do espírito revolucionário artístico e político. Dentro deste panorama surge o americano Merce Cunningham, aluno e solista da companhia de Martha Graham, que vem propor uma ruptura definitiva com a ‘dança emocional’ característica da época, e com a influência preponderante do coreógrafo nas obras.

Cunningham inaugura nova fase na dança moderna, trazendo uma abordagem diferente para o movimento e o uso do espaço-tempo em suas coreografias. Propõe não construir encadeamentos lógicos, nem estruturas narrativas dramáticas, pois não se interessava por conteúdos psicológicos. Une-se a outros artistas como os músicos John Cage, considerado um pioneiro em performance experimental, David Tudor, Christian Wolff, os artistas plásticos, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e Andy Warhol, e cria uma dança do acaso.⁴⁷ Suas obras poderiam remeter qualquer significado, ou mesmo nenhum podendo “evocar tanto o universo robotizado, uma viagem a um mundo interplanetário sem peso, num tempo de valor variável, quanto um jogo puro e simples de movimentos gratuitos e que se bastam”.⁴⁸ Segundo indicação de Banes, Cunningham se apoiou nos seguintes princípios para o desenvolvimento de seu trabalho:

- 1) qualquer movimento pode ser dança; 2) qualquer procedimento pode se tornar um método de composição válido; 3) qualquer parte do corpo pode ser usada; 4) música, figurino, cenário, luzes e dança possuem lógicas e identidades próprias; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser um solista; 6) qualquer espaço físico pode ser usado para uma dança; 7) qualquer coisa pode ser dança, desde que fundamentalmente seja sobre o corpo humano e seus movimentos.⁴⁹

⁴⁷ *Dance by chance*, termo utilizado por Margery J. Turner em TURNER, Margery J. *New dance: approaches to nonliteral choreography*. University of Pittsburgh Press, 1971, p10. Refere-se ao método do acaso criado por Cunningham para determinação das seqüências e estruturas coreográficas a serem executadas. As estruturas eram determinadas jogando-se moedas (como no jogo cara-coroa), ou retirando cartas aleatoriamente. Cunningham acreditava que tomar ao acaso as possibilidades era uma forma de subverter hábitos e permitir novas combinações. BANES, Sally. *Op. cit.*, p7.

⁴⁸ BOUCIER, Paul. *Op. cit.*, p284.

⁴⁹ BANES, Sally. *Op. cit.*, p6.

Nessa nova concepção de dança, Cunningham anula o envolvimento e exteriorização de emoções por parte do dançarino, pois para ele a expressividade do movimento é inerente ao corpo. Não há necessidade de externalizar uma característica expressiva para se criar um significado, já que este significado é intrínseco ao próprio movimento.

Com Cunningham há uma mudança radical na estrutura composicional da coreografia, com descentralização do espaço, uso do tempo de forma mais flexível e casualidade musical na relação com os movimentos. Como nos sinaliza José Gil, Cunningham valorizava o movimento por si, sem referências exteriores, objetivando acabar com o

mimetismo dos gestos, das figuras e do espaço cênico que reproduzia ou simbolizava o espaço exterior, e inclusivamente uma espécie de mimetismo interior, uma vez que se considerava que o corpo traduzia as emoções de um sujeito ou de um grupo.⁵⁰

Com essa abordagem, Cunningham propunha uma dança de ‘formas esvaziadas’,⁵¹ dissociadas de qualquer sentido literal, e de qualquer conteúdo expressivo aparente. Como coloca Soraia Silva:

A técnica desenvolvida por Cunningham tem como principal característica a diversidade rítmica, a musicalidade interior de toda evidência nascida da separação de dança e música, a coisificação pelo espaço/tempo/movimento/objeto/acaso, e a concentração desses elementos da cena de dança reflete-se no gesto/ação cunninghamianos. Sua obra é fundada no conceito de indivíduos que se movem e se reúnem, sem representarem, em cena, heróis, emoções, estados de ânimo, mas, sim, apenas indivíduos.⁵²

Quando Cunningham propõe a quebra da estrutura narrativa da dança e a descontextualização, sem impor conteúdos necessariamente conectados à música e/ou a idéias visuais e literárias, ele estimula uma série de alterações nas estruturas que envolvem o jogo cênico, como, por exemplo, a interferência na apreciação estética do espectador em relação à obra coreográfica. O espectador sai do papel de simples apreciador para compartilhar sua interpretação com a criação. A própria obra parece reivindicar que o espectador a olhe suscitando o poder do imaginário de forma mais atuante. Também a relação entre o corpo e o

⁵⁰ GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001, p32.

⁵¹ Idem, p31.

⁵² SILVA, Soraia Maria. Pós-modernismo na dança. In: GUINSBURG, Jacó, BARBOSA, Ana Mae (org). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p437.

contexto cênico muda, já que o corpo não necessita se submeter a um contexto externo a ele, a um conteúdo determinado. O corpo é o próprio contexto para o desenrolar cênico.

Essas novas possibilidades vão se infiltrando cada vez mais no universo da dança na década seguinte. O advento da era digital na década de 1950 também influenciou na mudança de comportamento, onde verificamos a passagem da condução normal dos fenômenos para a quebra da regularidade dos fatos da vida, imprimindo a visão dos acontecimentos ao acaso, fragmentado, com possibilidades de cortes e recombinações constantes, o que se transfere para a forma de lidar com o movimento na dança.⁵³ A visão de dança trazida por Cunningham somada às influências dos movimentos das Vanguardas Históricas que nutriram a nova geração de coreógrafos marcam a passagem da dança moderna americana para a pós-moderna, na década de 1960. As artes “continua(ra)m indo contra restrições das possibilidades expressivas e rechaçando definições que se pretendiam definitivas”⁵⁴ dentro da música, das artes visuais, da poesia, do teatro ou dos novos gêneros como os Happenings, influenciando tendências e estilos da dança pós-moderna.

De acordo com Villar, Sally Banes nos indica que o termo ‘dança pós-moderna’ começou a ser usado pela coreógrafa e dançarina Yvonne Rainer na década de 1960, para descrever seu trabalho.⁵⁵ Esse termo diferenciou a primeira geração de coreógrafos da dança moderna americana no início do século XX, da segunda geração, formada por Douglas Dunn, David Gordon, Steve Paxton, Rainer, Trisha Brown e outros que vieram a partir da década de 1960. A primeira geração tinha como foco idéias narrativas, sentimentalismo artístico e expressionismo, enquanto a segunda geração caracterizou-se pela preocupação com a abstração, descontextualização, antiilusionismos e busca formalista.

Banes aponta que, juntamente com Cunningham, a Judson Church, igreja nova-iorquina fundada em 1890, foi o principal berço de fomento das novas idéias responsáveis pela passagem da dança moderna para a chamada ‘pós-moderna’ que surgia nos Estados Unidos. Com a criação do grupo Judson Dance Theater na década 1960, ocorre uma grande revolução na dança com eco em todo o ocidente. No Judson Dance Theater se reuniam artistas

⁵³ Idem, p438.

⁵⁴ VILLAR, Fernando Pinheiro. Performances. *Op.cit.*, p73.

⁵⁵ BANES, Sally *apud* VILLAR DE QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro. Artistic Interdisciplinarity and La Fura Dels Baús.1979-1989. 2001. 331f. Tese de Doutorado em Teatro e Performance, Queen Mary College, Universidade de Londres, 2001, p95.

de vanguarda de variadas áreas para discutirem sobre os direitos humanos e liberdade de expressão por meio da arte. Nessa época acentua-se uma sobreposição e espírito colaborativo mais efervescente das linguagens, inclusive trazendo efetivamente para o contexto dança princípios performáticos e interdisciplinares, já experimentado anteriormente por Cunningham em sua parceria com Cage. Dançarinos participam de performances, músicos participam de espetáculos de dança e etc. Projeções de filmes, instalações, performances e dança eram colocados no mesmo espaço cênico.

Artistas de outras áreas, fora do universo da dança, como Cage, Allan Kaprow, Robert Whitman, Claes Oldenburg foram dos principais contribuidores para o enriquecimento e desenvolvimento da dança pós-moderna americana. Trouxeram influências das idéias teatrais de Antonin Artaud, Marcel Duchamp, filosofia Zen, além de uma ideologia de arte com princípios da *performance art*,⁵⁶ que sugeria uma relação mais imbricada entre arte e vida, valorizando mais o processo de criação em detrimento ao produto final.⁵⁷

A *performance art*, nas palavras de RoseLee Goldberg era “como uma arma contra as convenções da arte instituída” possibilitando uma forma de quebrar com as categorias vigentes e indicar novos caminhos artísticos.⁵⁸ Para Goldberg,

A história da *performance art* no século XX é a história de um meio permissivo e aberto com finalidades variáveis, utilizado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte estabelecidas, e determinados a encarar sua arte diretamente para o público. Por essa razão sua base sempre é anárquica.⁵⁹

Segundo Carlson as propostas da *performance art* podem se caracterizar freqüentemente pelo uso de material anti-sistemas estabelecidos, provocativos, com intervenções chamativas e por vezes agressivas, que se valem de todo tipo de mídia e linguagem artísticas, além de possuir interesse por princípios de colagem, montagem,

⁵⁶ Mais informações sobre *performance art* ver GOLDBERG, RoseLee. *Op. cit.*, SCHIMMEL, Paul. *Out of action: between performance and the object, 1949-1979*. Londres: Thames and Hudson, 1998, e CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996

⁵⁷ BANES, Sally. *Op.cit.*, p10.

⁵⁸ GOLDBERG, RoseLee. *Op.cit.*, p7.

⁵⁹ Idem, p9.

simultaneidade, justaposições inusuais e teorias do jogo, incluindo paródia, brincadeiras, quebra de regras, etc.⁶⁰

Como nos coloca Villar *performance art* ou performance é o termo que

consegue abranger uma prática artística interdisciplinar. Sem desconhecer a herança das Vanguardas Históricas, *performance art* conteria *action paintings*, John Cage, teatro instrumental, arte conceitual, minimalismo, espacialismo, *Happenings*, *action art*, arte corporal, *aktionism* vienense, arte feminista, *art povera*, parangolés de Oiticica, bichos de Ligia Clark, *enviroments*, vídeo arte, colaborações, *decollage*, *assemblage*, arte cinética, o neodada do Gutai, *endurance art*, Flávio Império, Artur Barrio, Fluxus, Ruptura ou Laurie Anderson entre tantos outros grupos e artistas.⁶¹

Instala-se na dança uma era de experimentalismos das estruturas do movimento corporal, onde a preocupação típica dos coreógrafos estava voltada para questões formais sobre a natureza e a função da dança como meio. Esses queriam negar o virtuosismo, a magia, a transcendência, a imagem da estrela, do heróico, do estilo, características proclamadas pelos coreógrafos modernistas, principalmente Graham, Humprey e José Limon. Os bailarinos do Judson Dance Theater expressavam-se a partir de uma economia radical do movimento, sob o lema ‘menos é mais’.⁶² Nesse novo ciclo que também permeia a década de 1970, “o aspecto formalista da dança poderia ser uma razão suficiente para a coreografia”.⁶³ Coreógrafos como Trisha Brown, Gordon, Rainer, Paxton, Simone Forti, Twyla Tharp, Meredith Monk, Lucinda Childs, Karole Armitage, dentre outros, “concentraram-se sobre a dança em si como meio de expressão”.⁶⁴ O espírito libertário da década de 1960, que pregava o amor livre, o culto do corpo, a celebração da paz, e até o uso de drogas para aguçar a inspiração e a percepção, repercutiu na forma de se pensar a dança, e conseqüentemente na sua estética visual.

O movimento judsonista foi a base que sustentou, e, em alguns cantos, ainda sustenta, as práticas e o pensamento da dança contemporânea no ocidente, como nos coloca Jill Johnson (1965), citado por Silva;

Os principais rumos da dança, nas décadas seguintes, seriam em grande parte o resultado do trabalho intrépido dos membros desse grupo, que projetou a

⁶⁰ CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996, p80.

⁶¹ VILLAR, Fernando Pinheiro. *Op.cit.*, p74.

⁶² CANTON, Kátia. *Op.cit.*, p104.

⁶³ Idem, p103.

⁶⁴ Idem, p107.

dança moderna numa nova era de atividade ilegal devido a sua enorme variedade e liberdade de estruturas e estilos; sua inserção política; sua mobilidade, e por sua exposição de atitudes contemporâneas.⁶⁵

A atmosfera de informalidade e flexibilidade colocada pela Judson Dance Theater e os concertos que promovia, assim como o experimentalismo da *performance art*, estimularam o surgimento de coreógrafos que não possuíam treinos em dança, bem como dançarinos que, na figura de intérpretes que também criam, arriscavam a fazer suas próprias coreografias. Acentua-se aqui o processo de desmistificação do corpo, onde a primazia da musculatura bem torneada pelas técnicas de dança, dos gestos precisos e limpos, da formalidade estética, começa dar espaço a um corpo mais flexível, que busca entender seus processos corporais, experimentando suas singularidades por meio de outras técnicas, fazendo dessas uma fonte de investigação criativa. Com essa perspectiva ocorre uma valorização do movimento cotidiano dos dançarinos, onde o corpo demonstra-se casualmente engajado “com posturas do dia a dia associadas a ações rotineiras”.⁶⁶

Em parte significativa da dança pós-moderna a naturalidade do movimento estaria associada a uma “verdade” do movimento, no sentido de não representá-lo para se obter um efeito teatral, mas de apresentá-lo como realmente é, sem a necessidade do uso de recursos ilusionistas, ou manipulação do tempo da ação. Paradoxalmente a essa idéia da naturalidade do movimento, a era dos computadores e da linguagem digitalizada contribui para o desenvolvimento de uma dança que acentua a perspectiva do homem-máquina com sua linguagem fragmentada, que se vale das combinações e acaso associado à lógica computadorizada. O apelo à naturalidade do movimento por parte dos coreógrafos pós-modernos, principalmente os estadunidenses, não significou uma humanização do gesto, mas sim uma abordagem do movimento mais aproximada de ações físicas rotineiras do homem como o caminhar, o sentar, etc. O foco é a ação física abstrata, e a demonstração do movimento com ênfase na sua mecânica, sem vínculo emotivo, objetivando também despersonalizar e ‘despsicologizar’⁶⁷ o intérprete que executava o movimento. Essa perspectiva formalista não parece ter ocorrido na escola alemã, que se voltou cada vez mais para uma abordagem psicológica das problemáticas do homem contemporâneo.

⁶⁵ JOHNSON, J. apud SILVA, Soraia Maria. *Op.cit.*, p441.

⁶⁶ BANES, Sally. *Op.cit.*, p17.

⁶⁷ SILVA, Soraia Maria. *Op.cit.*, p438.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pelo desenvolvimento de uma série de elementos que se aderiram à construção de uma nova atitude de dança, que chegou aos nossos dias, dentre eles o uso da repetição, do movimento minimalista, de técnicas de colagem e da improvisação, para a composição coreográfica. A utilização de figurinos despojados mais próximos de roupas cotidianas, a apresentação de uma estética com foco na gestualidade do homem comum, às vezes extravagante para a época (vinculada ao movimento *hippie*, e mais tarde aos *punks*), o uso de espaços não convencionais para realização das apresentações e espetáculos multimídia, também foram características dessa nova dança.

Segundo Banes, também os coreógrafos se tornam mais críticos e formadores de opinião, criando estratégias para expor questionamentos relativos ao universo da dança para o público. Tornar aparente o que está envolvido no processo de construção de uma dança, era um caminho para aproximar e educar o público para as novas propostas que surgiam. Assim, o público era levado a “observar erros que ocorrem numa improvisação, testemunhar o cansaço, o risco, o estranhamento, a dificuldade dos intérpretes, assistir o movimento sendo aprendido e marcado, a construção e desconstrução dos sistemas”,⁶⁸ através de discussões de trabalhos em processo e apresentações de performances. Aqui observamos os trabalhos se desenvolverem dentro de aspectos performáticos, pois, segundo Villar, “a performance privilegiaria o aqui- agora do durante da apresentação, seja onde for, de uma ação desenrolada e apresentada por seu autor-ator-diretor-encenador-produtor; o performer tenta ser o próprio meio estético – ele ou ela se colocam como linguagem, processo e obra”.⁶⁹

As idéias pós-modernistas, no Brasil, foram aplicadas com outros propósitos daqueles que moveram os judsonistas. Não houve uma união coletiva de vários artistas que comungavam mesmas propostas e ideologias. Os coreógrafos, de uma forma geral, tiveram como provocação para o desenvolvimento de suas propostas estéticas, a resistência política à ditadura militar. Na década de 1970 a contestação, juntamente com temáticas do homem brasileiro, assumiu freqüentemente a forma da dança e da expressão corporal. Despontaram nessa época o Ballet Staging, companhia de dança de São Paulo, dirigida por Décio Otero e

⁶⁸ BANES, Sally. *Op.cit.*, p16.

⁶⁹ VILLAR, Fernando Pinheiro. *Op.cit.*, p76.

Márika Gidali, e também os coreógrafos J. C. Violla, Ivaldo Bertazzo, Angel Vianna, Klaus Vianna dentre muitos outros.⁷⁰

Embora houvesse uma rejeição das narrativas expressionistas por parte da primeira geração dos coreógrafos pós-modernos, ainda assim, existiram coreógrafos que continuaram trabalhando com narrativa e emoções. Na Alemanha, o traço expressionista da dança moderna prevaleceu, se fortalecendo com novo fôlego pelas mãos de Pina Bausch.

Bausch também sofreu influências do momento pós-modernista americano. Dançarina solista da companhia de Kurt Jooss, Bausch combina suas experiências artísticas de dançarina na Julliard School em Nova York (1961-1962) com idéias e utilização de estruturas de criação coreográficas herdadas de sua convivência profissional com Jooss. Sua proposta cênica se vale de muitos princípios do movimento judsonista como, interação com outras artes, técnica de colagem, repetição, agregando-os a teorias e práticas teatrais de Bertolt Brecht. Fernandes nos fala que Bausch

Incorpora e altera suas influências. Seus trabalhos incluem a interação entre as diferentes formas de artes como nos Estados Unidos dos anos sessenta, mas de forma crítica. Suas peças apresentam um caos grupal generalizado, sob certa ordem, favorecendo processo sobre produto e provocando experiências inesperadas em dançarinos e platéias.[...] Suas peças apresentam a interação com as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral.⁷¹

Bausch incorpora ao seu estilo tanto a gestualidade cotidiana, assumida como função estética, quanto o movimento proveniente das técnicas de dança, principalmente o balé clássico. Traz a expressão pessoal e psicológica para a dança por meio das experiências de vida dos dançarinos, proposta oriunda de Wigman, além da abordagem de questões sociais e políticas, que são características do estilo de Jooss. A dança teatro de Bausch é um exemplo claro de desterritorialização e de questionamento das fronteiras artísticas preconizados pelos movimentos das vanguardas artísticas dos século XX e que ainda hoje ecoam fortemente na arte do século XXI. A interdisciplinaridade artística é considerada um aspecto fundamental

⁷⁰ Mais informações sobre esses coreógrafos ver NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. NAVAS, Cássia. *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1987. VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Summus, 3ªed. 2005. DANÇAR 10 ANOS. Editores de texto Christine Greiner e Marcos Bragato. São Paulo: Editora dançar 10 anos.[1992?]. KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. São Paulo: Dórea Books and Art,1994. FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro:Dublin, 2005. VICENZIA, Ida. *A dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Limitadas, 1997.

⁷¹ FERNANDES, *Op.cit.*, p18.

das criações de Bausch. Villar sintetiza interdisciplinas ou interlinguagens artísticas como “outras disciplinas ou intermédias”, citando dança teatro, performance art, *butoh*, música teatro e teatro performance, dentre outras resultantes do diálogo, fusão e mutação entre distintas linguagens ou disciplinas artísticas:

meu entendimento de interdisciplinaridade não confere com o simples juntar de disciplinas diferentes ou muito menos com o improdutivo de realidades pseudo interdisciplinares, que não se tocam nem se trocam. Investigo interdisciplinaridade artística para estudar, ensinar e praticar negociações e intercâmbios entre diferentes linguagens ou disciplinas artísticas que resultam em novos campos de ação, em outros territórios de mutação artística e de possibilidades expressivas.⁷²

Bausch é considerada um ícone da dança contemporânea desde a década de 1970, e continua influenciando tendências e estilos. Traços de seu estilo podem ser percebidos em coreógrafos como Jean Claude Gallotta, Susanne Linke e Marcelo Evelin dentre muitos outros. Certamente que suas idéias também encontram espaços nesta pesquisa, na medida que nos valem também da transdisciplinaridade artística por acreditar ser um universo rico de possibilidades, nos abrindo outros campos para experimentações e produtos artísticos.

Grande parte dos coreógrafos ocidentais, de alguma forma, sofreram influências das idéias pós-modernistas do movimento judsonista e da escola alemã, e muitas dessas idéias foram transformando e se fundindo no cenário da dança contemporânea nas décadas de 1980 e 1990 até nossos dias. A diversidade parece denunciar uma tendência cada vez mais acentuada na dança, assim como um desejo em aprimorar a fusão das fronteiras artísticas e disciplinares, borrando conceitos e definições que possam ameaçar a liberdade das criações. Como resultado dessa diversidade, a partir da década de 1980, podemos ver a utilização de dança clássica com novas releituras e possibilidades de experimentação dentro da linguagem contemporânea, a exemplo de William Forsythe e o Ballet de Frankfurt ou Édouard Lock e a companhia canadense La La La Human Steps, e também a fusão acentuada da dança com o teatro e o cinema em trabalhos de coreógrafos como Lloyd Newson e o DV8 na Inglaterra, Wim Vanderkeybus e sua companhia Última Vez, além de Meg Stuart e Allan Platel na Bélgica, Vera Mantero e João Fiadeiro em Portugal, Maguy Marin, Jérôme Bell, Xavier Le Roy na França, só para citar alguns. Podemos presenciar também criações coreográficas se

⁷² VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridades artísticas. In: SANTANA, Arão Paranaguá de; SOUZA, Luiz Roberto; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa (Coord.). *Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação*. São Luís, 2003, p118.

valendo de aspectos da performance com uso de improvisações e da mescla acentuada de linguagens.

Reconhecemos que no Brasil houve, e há, influências constantes das danças produzidas nos Estados Unidos e Europa. Parte dessa produção nacional são tingidas de particularidades culturais, onde alguns estilos se voltaram para a criação de um repertório de raízes brasileiras, como é o caso dos já citados Klaus e Angel Vianna e o Ballet Stagium, além do grupo Corpo, Antônio Nóbrega, Graziela Rodrigues, grupo Alaya (DF) e mais recentemente, na novíssima geração de coreógrafos temos Ângelo Madureira. Independente desse compromisso com a brasilidade, existe uma outra vertente da dança contemporânea no Brasil que se desenvolve, e também chega aos nossos dias. Apesar de estar permeada por idéias estrangeiras, essa outra vertente traz no corpo e no pensamento a cultura de nosso povo, acostumado com a diversidade, de corpos, de climas, de trejeitos, de comidas, de língua, que soma a esses ingredientes culturais específicos, a possibilidade de utilização de elementos e características da contemporaneidade, do aparato tecnológico, das linguagens midiáticas, revelando singularidades e diferentes temas nas criações que põem em discussão a conjuntura atual do homem. Esse foi o caso do Endança, Dois ao Absurdo e Eliana Carneiro, por exemplo no Distrito Federal nas décadas de 1980 e 1990,⁷³ e atualmente é o caso no Brasil da, Quasar Cia. de Dança (GO), Lia Rodrigues (RJ), Cena 11 (SC), Cia. Nova Dança (SP), Márcia Duarte (DF), Dudude Herman (MG), Dani Lima (RJ), Cristina Moura (RJ), Wagner Schwartz (MG), Luiz Abreu (SP), Ana Teixeira (SP) e Cristian Duarte (SP) dentre vários outros. Considero que o próprio Basirah se insere nesse perfil. Além disso, temos a inserção da cultura de rua, a exemplo de Bruno Beltrão (RJ) com seu hip hop contemporâneo, bem como o trânsito do movimento com as novas tecnologias e várias outras poéticas.

O interesse da dança contemporânea em se valer enfaticamente de outras linguagens artísticas e de outras referências de técnicas corporais tem transformado seu foco de investigação criativa, não se limitando apenas na elaboração do passo de dança como mote principal da criação coreográfica. Como vimos, esse interesse pela interdisciplinaridade artística, bem como a utilização de técnicas corporais não vinculadas à dança, são assuntos conhecidos no histórico da dança do século XX. Observamos que, na atualidade, esses fenômenos influenciam fortemente o desenvolvimento e o pensamento da dança

⁷³ Para mais informações sobre a dança em Brasília, veja DE CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi, *A História que se Dança*. Brasília: sem editora, 2005.

contemporânea. Na perspectiva da diversidade, da interdisciplinaridade, da mescla, da fusão, do quase tudo em um só, reivindica-se outro corpo para uma outra dança que vem se revelando. E que corpo será esse?

1.2. QUAL O CORPO DESSA DANÇA?

Nessa breve e rápida perspectiva histórica apresentada na seção anterior busquei entender as conexões de nosso legado histórico da dança com a contemporaneidade, numa tentativa de compreender um pouco mais a diversidade de estilos e possibilidades que se revela no universo da dança contemporânea atual. Aliás, a efervescência desenfreada da diversidade talvez seja uma das características principais da dança contemporânea. Essa diversidade não se dá somente na mescla da dança com outras linguagens, mas reverbera também na relação estética do corpo com a própria dança. A abertura para o uso de outras técnicas na formação corporal do dançarino possibilita uma enorme variedade de corpos. Com essa pluralidade de referências corporais, sem uma linha norteadora do processo constitutivo da formação do dançarino, começa a se revelar na dança contemporânea o que a dançarina e escritora Dena David, citada por Laurence Louppe,⁷⁴ denominou de *corpo híbrido*, que significa “aquele oriundo de formações diversas”.⁷⁵

Louppe nos aponta que, na perspectiva do corpo híbrido não existe uma filosofia do corpo capaz de sustentar as referências e a própria história na construção do sujeito que dança. E que muitas vezes, a multiplicidade de informações raramente oferece as ferramentas necessárias à leitura da diversidade corporal alcançada pelo dançarino, já que, a filosofia do corpo e a concepção do mover e do pensar o movimento está ligada ao tipo de formação corporal do intérprete, como nos exemplifica Helena Katz:

Quem treina ginástica olímpica desde pequeno carrega esse traço inscrito nos seus gestos. O mesmo para quem faz balé ou dança do ventre. A informação técnica que negociar a do primeiro treinamento (**desde que ele tenha sido extenso e permanente**), a princípio, não se livrará de seu traço.

⁷⁴ Laurence Louppe é crítica de arte, professora de história da dança e autora de livro *La Poétique de la Danse Contemporaine*, pela Editora Contredanse, Paris, 1997.

⁷⁵ LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000, p32.

Apenas o distanciamento temporal e a continuidade amenizarão esta dominância.⁷⁶

Já para Louppe a perda do traço da formação do dançarino tem sido um fator perturbador para a dança, na medida que “a elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se quase impossível”.⁷⁷ Isso acarreta o que ela chama de perda das linhagens da dança, de seu vínculo com referências da modernidade, quando se via princípios estéticos e filosóficos dos criadores de técnicas e espetáculos de dança, como referenciais fundamentais para a formação do dançarino. Seguindo a argumentação de Dani Lima, em seu estudo sobre hibridismo cultural relacionado ao desenvolvimento da dança contemporânea, ela nos coloca que;

Desta perda de linhagens e da dispersão das referências da modernidade da dança, nasce um bailarino que não se forma mais através do aprendizado de uma técnica de referência, mas da pulverização de saberes e da assimilação de uma cultura coreográfica que varia segundo a moda do momento.⁷⁸

De acordo com Louppe, esse afastamento das referências da modernidade é compensado pelo “emprego direto de figuras teatrais ou narrativas, de corpos escolhidos puramente por sua aparência pitoresca, e, às vezes, por critérios morfológicos, caindo na ideologia da pura aparição”.⁷⁹ Segundo Lima, Louppe denomina esses corpos como ‘desaparelhados’, em que observamos uma economia no trabalho do corpo sobre ele mesmo, ou ‘hiperaparelhados’, nos quais uma diversidade de informações se mistura, perdendo uma linha única de inscrição corporal em favor da multiplicidade de citações que ultrapassam as referências corporais propriamente ditas.⁸⁰ O que verificamos na dança contemporânea se confirma nas palavras de Louppe quando afirma que, “a hibridação é hoje, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”.⁸¹

⁷⁶ KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005, p166. grifo meu.

⁷⁷ LOUPPE, Laurence. *Op.cit.*, p31.

⁷⁸ LIMA, Dani. *Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Org). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003, p101.

⁷⁹ LOUPPE, Laurence. *Op.cit.*, p36.

⁸⁰ LIMA, Dani. *Op.cit.*, p103.

⁸¹ LOUPPE, Laurence. *Op.cit.*, p31.

No século XX assistiu-se a uma grande mudança em diversos setores das sociedades, no campo científico, econômico, tecnológico, etc, que certamente teve importância para o desencadeamento do processo de transformações na relação do indivíduo com seu corpo, observada ao longo desse período até os dias de hoje.⁸² Lima coloca que por trás do fenômeno da hibridação corporal observada por Louppe, também podemos destacar, dentro de uma série de outros eventos ocorridos a partir no século XX, o questionamento da idéia de identidade, que, certamente, afetou na imagem corporal própria que o sujeito possuía. Jacques Lacan, em sua releitura das teorias de Freud, propõe a passagem da idéia de uma identidade unificada e inata, vinculada ao conceito cartesiano, para uma identidade incompleta, e inacabada, que se preenche na relação com o nosso exterior.⁸³

Além dos pontos que citamos acima, que impulsionaram o surgimento do corpo híbrido, podemos, também, associá-lo ao desenvolvimento das leis do mercado. No Brasil, por exemplo, onde o apoio à manutenção de companhias é restrito a poucos, ser um dançarino autônomo, sem vínculos, pode significar para ele maiores chances de trabalho com coreógrafos diferentes, além de melhores oportunidades financeiras e de crescimento profissional. Logo, esse dançarino também busca, para sua formação, informação diversificada, acreditando que assim, ele conseguirá adaptar-se melhor ao mercado.

Mas não seria o corpo híbrido um dos fenômenos responsáveis pela cabotinagem (falsidade) performática? Lembramos que o conceito de cabotinagem está ligado à falsidade performática de um intérprete na sua atuação, uma falsidade que muitas vezes se dá inconscientemente. O intérprete pode estar acreditando profundamente na sua verdade performática, entretanto o que o público presencia é uma atuação vazia, sem sentido que transborde sua presença física. O fato do intérprete se valer de tantas informações não o levaria a uma confusão ou superficialidade naquilo que quer passar com sua dança?

Como reação ao surgimento do corpo híbrido, Louppe nos aponta o aparecimento de duas correntes opostas de pensamento de dança. A primeira se apóia no pensamento de um retorno às práticas e aos ensinamentos corporais sólidos, com caráter de continuidade, que possa sustentar as referências na construção corporal do sujeito, delineando o retorno a uma

⁸² Mais informações sobre essa mudança ver GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁸³ LIMA, Dani. *Op.cit.*, p81.

filosofia de corpo, como as práticas propostas pelos fundadores da dança moderna. A segunda corrente

consiste em confiar nas promessas da incerteza e na vontade de aceitar a história, ou antes esse lugar a-histórico onde o corpo não se inscreve, em jogar com as feridas de um corpo que não se constitui à partir de uma consciência contínua de si. Essa corrente espera alcançar, através da pluralidade das tramas, os depósitos flutuantes retidos pelos filtros desse corpo improvável.⁸⁴

Segundo Lima, em sua reflexão sobre as colocações de Louppe, a primeira corrente estaria associada ao interesse de um ‘retorno ao corpo’, no sentido de “resgatar um corpo original, orgânico e verdadeiro”,⁸⁵ investindo-se em técnicas como yoga, artes marciais, Alexander, Feldenkrais, e em práticas de improvisação. Podemos dizer que o Body Mind Centering e o Movimento Autêntico se inserem nessa linha de pensamento. Lima nos propõe articular esse retorno ao corpo, ou resgate de memória com o conceito de ‘tradição’, que ela toma de Robins K. e Stuart Hall, em que a tradição está no sentido de “busca de recobrar a sensação de unidade, de coesão e de pureza que foram perdidas na pós-modernidade”,⁸⁶ aspectos também observados nesse movimento de retorno ao corpo na dança contemporânea, mas que vêm no sentido de resgatar singularidades, de mostrar a verdade de cada um, e não uma inexistente verdade unívoca e absoluta. Assim, para Lima, “conserva-se o conceito de unidade, mas se aceita que ela seja resultado de experiências diversas”.⁸⁷ Já a segunda corrente estaria mais calcada na “desconstrução das imagens de corpo” segundo Lima, com algumas propostas dessa linha que

são explicitamente políticas e se propõem mais como performances do que como espetáculo de dança no sentido tradicional, onde a ênfase na legibilidade da mensagem ultrapassa as questões formais do corpo, a dança passa a ser explicitamente discurso sobre o corpo; sobre suas representações e comercializações.⁸⁸

O corpo é a própria representação de si no mundo moderno, que se calca no fragmentário, no múltiplo, na descontinuidade, necessitando uma outra forma de expressão e de corporeidade que se aproxime desses aspectos. A possibilidade e a liberdade de

⁸⁴ LOUPPE, Laurence. *Op.cit.*, p38.

⁸⁵ LIMA, Dani. *Op.cit.*, p104.

⁸⁶ Idem, p105.

⁸⁷ Idem, p106.

⁸⁸ Idem, p108.

manifestação dessas duas vertentes juntas, separadas, mescladas, infiltradas é exatamente o reflexo da permissividade da dança contemporânea, fazendo surgir o corpo múltiplo, multifacetado, com muitas possibilidades, e ao mesmo tempo com nenhuma, encerrado em si mesmo dentro desta mistura confusa e caótica que por seu próprio caos se reordena. Nessa perspectiva, a dança contemporânea parece deixar para trás o conceito de ser um conjunto de passos coreografados. E também o estatuto do movimento como lei da dança vem sendo revisto. Esses fatos parecem provocar um alargamento do conceito de dança contemporânea. Além do movimento corporal, como o meio que legitima a dança como um canal possível de comunicação, a dança contemporânea tem investido no próprio corpo como centro de discussão de si mesmo. Podemos exemplificar essa situação quando o encenador e coreógrafo francês Jérôme Bel, nos fala do espetáculo do dançarino, ator e coreógrafo Xavier Le Roy:

É um corpo que não tem mais necessidade de fazer esforços físicos, mas apenas de se colocar, de se tornar sensível, assim como um predador emboscado na espera de sua presa: a infinita riqueza de suas percepções, de suas relações com o mundo (seu entorno, os objetos, sua turma, os espectadores) e de suas conseqüências, as produções de seu pensamento.[...] o corpo do ator não é mais central [...]O Roy Xavier, sobretudo porque está sozinho, graças a essa cena, subverteu a tradição do teatro cujo elemento principal é o ator, convidando para acompanhá-lo em cena uma cadeira, um gravador, uma mesa, o chão do palco, as paredes, o oxigênio, o rodapé e os espectadores.⁸⁹

A coreografia pode se configurar na apresentação do próprio corpo do intérprete, como mídia de si mesmo, pode trazer o corpo como objeto e imagem de discurso sobre suas representações, ou mesmo por um conjunto de significações desse corpo no espaço cênico, que não necessariamente sejam realizadas via o movimento dançado que se reconheça como código de dança. O movimento, ou o passo coreográfico não é mais o que define a dança contemporânea. Katz nos coloca que:

Antes, quando se elegia a técnica empregada no trabalho para servir de critério de sua classificação, tudo parecia mais claro. Dança nas pontas? Fácil, trata-se de balé clássico. Dança com o corpo pintado de branco fazendo gestos bem lentos? Não há dúvida, trata-se de butô. Mas, se no lugar do tipo de treinamento, for indispensável atentar para o modo como a coreografia organizou as informações que vieram da técnica aprendida, tudo se complica. Deixa de ser suficiente, para efeitos de classificação da dança, se o corpo faz passos de balé ou rola pelo chão, se faz contrações ou

⁸⁹ BEL, Jérôme. Que morram os artistas. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Org). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003, p27. grifo do autor.

acrobacia. **O que passa a ser necessário é conseguir identificar como e/ou para que o corpo faz o que faz.**⁹⁰

Denise Bernuzzi de Sant'Ana nos afirma que

talvez nossa época seja a mais dedicada em problematizar, adular, cultivar e explorar comercialmente o corpo. [...] A moda do corpo, o '*corporéisme*', anunciado na França, nos anos 1970 é hoje uma tendência global, investida pela tecnologia.⁹¹

Estudos sobre o corpo, globalização, cultura do consumo, hedonismo exacerbado, avanço tecnológico, mudanças na economia de mercados influenciam na visão que temos do corpo e no seu papel na sociedade. Esses também são temas constantes para possibilidade de resignificação do corpo na cena.

As infinitas possibilidades apresentadas no universo da dança contemporânea me levam a refletir sobre que tipo de formação irá se delinear para o intérprete da dança, e se nela se incluirá um trabalho sobre a cabotagem performática. Parece não ser possível se trabalhar apenas na dimensão física, mas buscar incluir o todo que envolve o corpo do dançarino. Nesse sentido, essa pesquisa, busca trazer uma visão de corpo pelas relações que estabelece consigo mesmo e com o mundo. Christine Greiner nos traz a idéia da co-evolução entre corpo e ambiente, onde um constrói o outro de forma ativa sem seguir hierarquias, "ambos são ativos o tempo todo".⁹² As informações geradas no corpo e no ambiente se recategorizam constantemente a partir de suas relações. Também aqui se considera que corpo físico, mente e ambiente co-atuam e interagem numa mesma medida, numa relação de dependência como condição da formação do dançarino. Ele vai se manifestar em movimento em uma dimensão significativa indo além de sua forma estética, trazendo uma noção de preenchimento expressivo, que não está ligada somente ao físico, motor, mas que se vale de tudo o mais que o constitui; afetos, emoções, percepção, sentidos, história de vida pessoal e cultura.

Nessa perspectiva foi preciso entender o conceito da dança que estávamos nos propondo fazer. A dança que sinalizo está mais relacionada à idéia da presença de um corpo em cena, que realiza ações físicas, sem necessariamente se prender ao passo de dança, e que

⁹⁰ KATZ, Helena. *O corpo como mídia de seu tempo: A pergunta que o corpo faz*. Disponível em <www.itaucultural.org.br> Acesso em: 15/05/2005. grifo meu.

⁹¹ SANT'ANA, Denise Bernuzzi. *Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p74.

⁹² GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p43.

se expressa na tentativa de comunicação e elaboração de um discurso, se valendo de variedade de formas, em pausas, em qualidades diversificadas de tônus muscular, em voz, em emoções, em olhares e também em movimentos soltos ou combinados, no passo, ou no simples gesto. Talvez esta dança esteja inserida num contexto mais performático do movimento, onde se extrapolam as convenções do movimento enquadrado na forma, no espaço e tempo pré-definidos. A proposta é mais calcada na investigação das possibilidades expressivas geradas pelo corpo em movimento e sua contextualização e diálogo cênico, que pelo emolduramento desses numa estrutura coreográfica do passo de dança. É exatamente a exploração da expressão total do corpo para um posicionamento mais crítico. Numa tentativa de alcançar essa expressão é que me inspirei nas técnicas do Movimento Autêntico e do Body Mind Centering, além da utilização de exercícios que apontassem para essa busca.

CAPÍTULO 2. PENSANDO O CORPO

Dance does not belong to dancers, it belongs to Man – and always has.

*Mary Starks Whitehouse*⁹³.

Neste capítulo apresento uma síntese do que vem a ser o Movimento Autêntico (MA), o Body Mind Centering (BMC) e os exercícios utilizados no desenvolvimento da pesquisa. Como foi dito anteriormente, a presente pesquisa inspirou-se na utilização da técnica do Authentic Movement (Movimento Autêntico) desenvolvida pela norte-americana Mary Starks Whitehouse, e no estudo do Body Mind Centering (Centralização Corpo Mente) realizado por Bonnie Bainbridge Cohen.⁹⁴ Nos históricos dessas técnicas, consta que foram inicialmente desenvolvidas visando fins terapêuticos, mas logo começaram a ter aplicabilidade em outras áreas também, dentre elas a dança.

2.1. MOVIMENTO AUTÊNTICO (MA)

Como citado anteriormente, o estudo de terapia do movimento desenvolvido por Mary Starks Whitehouse no final da década de 1950 e início de 1960 era originalmente chamado de Movimento em Profundidade, que consistiu na investigação das conexões entre a psicologia junguiana, por meio da Imaginação Ativa e os simbolismos e conteúdos revelados no movimento corporal. O termo Movimento Autêntico foi posteriormente usado em 1968 por Janet Adler, discípula de Whitehouse e fundadora do Instituto Mary Starks Whitehouse, na Califórnia.

Uma das pioneiras da terapia do movimento na década de 1960, Whitehouse diplomou-se em dança pela Wigman Central Institute em Dresden, Alemanha. Foi aluna da Jooss Ballet School, Bennington Summer School, Martha Graham School e outras. Membro da American Dance Therapy Association, Whitehouse também estudou no C.G. Jung Institute, em Zurique.⁹⁵

⁹³ PALLARO, Patrizia. *Authentic Movement, Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London: JKP, 2001

⁹⁴ No Brasil não se costuma traduzir para o português o termo Body Mind Centering, sendo a sigla BMC mais amplamente utilizada e conhecida.

⁹⁵ PALLARO, Patrizia. *Op.cit.*, p17.

Como aluna de Mary Wigman, Whitehouse herda o interesse pela busca do sentido e papel do movimento na dança. Wigman já trazia na formação que oferecia ao dançarino, o ideal de “torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele”.⁹⁶ Defendia que o dançarino deveria “se pôr à escuta de si mesmo”,⁹⁷ fugindo de sistemas preestabelecidos e do adestramento corporal. Incluía métodos de improvisação em sua escola, e tinha como característica respeitar e estimular o material individual dos dançarinos, o que afetava sobremaneira no resultado de seus espetáculos, revelando uma sensibilidade corporal singular de seus intérpretes.⁹⁸ Essa visão de Wigman em relação ao dançarino e a abordagem da consciência do movimento, via compreensão dos impulsos internos, tiveram grande influência para o desenvolvimento da técnica do MA de Mary Starks Whitehouse.

Com sua grande bagagem em dança e experiência em psicologia analítica, método de análise formulado por Carl Gustav Jung, Whitehouse agregou a Imaginação Ativa de Jung aos seus estudos do movimento. Procurou analogias entre sua forma de analisar o movimento e o método analítico de Jung. Viu a possibilidade de permitir os conteúdos inconscientes da pessoa se expressarem em movimento.

A Imaginação Ativa visa fazer emergir o inconsciente para então buscar uma comunicação com ele. “É um processo do qual, enquanto a consciência observa, participa sem direcionar, coopera, mas não escolhe, o inconsciente tem a permissão de falar como e quando quiser”.⁹⁹ O processo é realizado em duas etapas, sendo que na primeira provoca-se o inconsciente, por meio de um estado emocional que deve ser estimulado a se manifestar como uma imagem, um fragmento de um sonho ou uma fantasia, ou mesmo a partir de um sentimento. Em seguida, tenta-se uma comunicação com o inconsciente explorando-o e visando que a imaginação flua sem controle da razão nem juízo crítico. Essa comunicação com o inconsciente pode se dar de várias formas: pela dramatização, por um som, pelo

⁹⁶ BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p299.

⁹⁷ Idem, p299.

⁹⁸ PALLARO, Patrizia. *Op.cit.*, p74.

⁹⁹ Idem, p83.

movimento, pela escrita, desenho etc. A pessoa deve observar atentamente como esse fragmento de fantasia se desenvolve, dando vazão à imaginação.¹⁰⁰

A partir da Imaginação Ativa, Whitehouse desenvolve a técnica do Movimento Autêntico que consiste numa dinâmica realizada em dois grupos, ou em pares, onde uma das pessoas se movimenta livremente num improviso de olhos fechados, enquanto o outro assume papel de observador, testemunha da experiência de seu par. O movente é estimulado a se mover a partir da Imaginação Ativa. Após um tempo determinado, em torno de vinte minutos, a pessoa que se movimentou compartilha sua experiência com seu par, que no papel de testemunha apenas escuta sem fazer julgamentos prévios, ou aconselhamentos. Janet Adler, discípula de Mary Starks Whitehouse que deu prosseguimento aos estudos do MA aprofundando a investigação do papel da testemunha na técnica, afirma que

a testemunha [...] carrega uma grande responsabilidade para a consciência, pois senta-se ao lado do espaço de movimento. Ela não 'está olhando para' a pessoa que se move, ela está testemunhando, escutando, trazendo uma qualidade específica de atenção e presença para a experiência da pessoa que se move.[...] a testemunha é responsável pela pessoa que se move, assim como por si mesma [...] ela não atua sua experiência, mas a testemunha.¹⁰¹

O relato da experiência à testemunha pode se dar de várias formas, dentre elas descrevê-la ou desenhá-la. Na técnica do MA é solicitado à pessoa fechar os olhos e esperar, assumindo uma atitude de espera e escuta aberta e tranqüila. A espera aberta no MA refere-se ao momento de uma espera para se escutar o corpo sem expectativas, onde há um momento de exercitar o esvaziamento do desejo e da reflexão sobre o que está sendo vivenciado, abrindo espaço para o corpo se manifestar a qualquer instante sem envolvimento do juízo crítico.¹⁰²

No decorrer de nossa pesquisa desenvolvemos uma série de variações de exercícios baseando-se na dinâmica utilizada pelo MA. Como exemplo dessas variações utilizamos venda nos olhos, ao invés de somente fechá-los. Inicialmente esse fato não parece desencadear muitas diferenças, entretanto me parece que a pessoa estar de olhos vendados significa, necessariamente, a privação da possibilidade de ver em qualquer situação em que essa pessoa possa se encontrar no momento do exercício. E ela estando somente de olhos

¹⁰⁰ Para mais informações sobre Imaginação Ativa ver PALLARO, Patrizia, *ibidem*, capítulo 21, ou ainda, HUMBERT, Elie G. *Jung*. Trad.de Marianne Ligeti. São Paulo: Summus, 2ªed,1985, pp34-6.

¹⁰¹ JANET ADLER in: PALLARO, Patrizia. *Op.cit.*, 2001, pp 142-3.

¹⁰² PALLARO, Patrizia. *Op.cit*, p53.

fechados existe a possibilidade de abri-los quando se sentir ameaçada por algo externo, e talvez isso a impeça de se concentrar mais profundamente no exercício. Outra variação utilizada foi o tempo de realização do exercício, que gradativamente foi aumentando de vinte minutos para uma hora. Além desses, realizamos outros exercícios com olhos vendados como executar seqüências coreográficas elaboradas sem utilização de música, e depois utilizando música. Na primeira opção o intérprete busca experimentar a relação do movimento com o tempo interno e o espaço, e na segunda, ele tenta um diálogo do tempo interno do movimento com o estímulo externo, a música.¹⁰³

O MA busca provocar um processo de autoconhecimento profundo, partindo de aspectos psicológicos e sua relação com o corpo, trazendo para a consciência conteúdos emocionais internos e ocultos, que afetam e são afetados pela forma de se movimentar da pessoa. Com o Movimento Autêntico, Whitehouse propunha deixar aflorar o movimento partindo da escuta interna, do que o corpo está solicitando a ser feito, não abordando o movimento apenas em direção a um fim, mas considerando-o como um processo de expressão do interno, daquilo que está se processando no físico e na mente. Whitehouse argumentava que na maior parte das pessoas o tempo e o padrão de todo movimento físico é hábito formado, uma atitude automática e inconsciente, realizada quase sempre em direção a um objetivo específico, a um fim utilitário, e que quando esse propósito é abandonado em favor do movimento, de como ele acontece, a pessoa inicia o processo de percepção de si, questionando-se sobre o que está sendo revelado pelo movimento. Whitehouse aponta que o despertar da atenção sobre como nos movemos, nos leva a perceber o nosso caráter e nossos hábitos corporais.¹⁰⁴

A improvisação no MA é utilizada como forma de aprendizado do ‘deixar acontecer’, em contraste com o ‘fazer acontecer’. Assim como se processa na Imaginação Ativa, onde a pessoa deve dar vazão à fantasia, à imaginação e ao desenrolar livre de um fragmento de sonho ou memória, o mesmo deve acontecer no corpo, onde a própria imaginação vai interferir em como a pessoa expressa seu movimento. Logo, no improvisado a pessoa é levada a se mover a partir dessas imagens que emergem na mente, e não deve ser impedida de se

¹⁰³ Outros exercícios com uso da venda realizados nesta pesquisa estão descritos no Anexo 1.

¹⁰⁴ PALLARO, Patrizia, *op.cit.*, p52.

expressar como quiser. A pessoa não deve forçar a se movimentar, ela se movimenta porque algum impulso interno ocorreu, estimulando-a para ação.

A improvisação, associada ao trabalho de imagem, foi largamente utilizada nesta pesquisa. Um dos exercícios consistiu numa improvisação sobre a frase ‘Eu num quarto branco. É assim...’. Individualmente, cada intérprete deveria se imaginar num quarto branco para então realizar um improviso com base na sensação e imagem trazida por essa frase. Em outro improviso proposto, o intérprete, sendo observado pelos outros participantes, deveria comer um pacote de biscoito sozinho da forma que quisesse. Além dessas propostas ainda tivemos a de cada intérprete fazer um improviso mostrando algo que eu (Giselle) nunca tivesse visto ele fazer, ou ainda improvisar sobre algum desejo específico, etc. As propostas de improvisos trazidas buscaram estimular e provocar a auto-observação e o exercício de deixar fluir a imaginação numa tentativa de fazer o intérprete se desapegar de seus julgamentos e condicionamentos.

Whitehouse descreveu o cerne da experiência do movimento como a sensação de se mover e de estar sendo movido: “Idealmente, as sensações acontecem juntas, é um momento da consciência total do que estou fazendo e do que está me acontecendo”.¹⁰⁵ Dizia ser perceptível quando o movimento realizado não estava vinculado a algum tipo de impulso interno consciente, tornando-o gratuito e vazio. Defendia a idéia que qualquer mudança na pessoa (física ou psicológica) só poderia ocorrer, primeiramente, por meio da atenção e consciência da condição atual dessa pessoa e, então, dos possíveis significados dessa condição.¹⁰⁶ Sua preocupação estava em integrar as intenções ao gesto, buscar a conexão do impulso interno com a manifestação deste impulso no corpo, fazer da experiência do movimento o caminho para o autoconhecimento. Sua técnica incentivou o desenvolvimento da consciência sinestésica.¹⁰⁷

O MA enfatiza a importância de se trabalhar no momento presente, sem planejamentos, expondo-se para as experiências sem se proteger e se apoiar nas situações

¹⁰⁵ Idem, p43.

¹⁰⁶ Idem, p34.

¹⁰⁷ A palavra sinestesia relaciona-se com a psicologia e refere-se à ‘relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente (exemplo: um perfume que evoca uma cor, um som que evoca uma imagem)’. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p602.

externas ao próprio corpo. A presença corporal é vivenciada pela consciência profunda de ser e estar. Por isso, o Movimento Autêntico também é utilizado como prática meditativa e espiritual, pois pode gerar um estado de presença total do ser.

Nesta pesquisa, o MA foi utilizado como inspiração inicial para o desenvolvimento de vários outros exercícios, visando a aplicação desses no processo criativo em dança. Muitas vezes utilizamos apenas o elemento de vendar os olhos sem a preocupação de provocar o surgimento de alguma imagem, lembrança de sonho ou situação como estímulo para o movimento ou ações corporais. Manter os olhos vendados por 20 minutos, com o comando de se fazer o que se tem vontade, já era um estímulo bastante provocador para o intérprete. Realizado dessa forma, o exercício pareceu proporcionar uma percepção sensória acentuada do corpo. Além disso, durante todo o processo de investigação e experimentação dos exercícios e improvisos, buscou-se uma atmosfera de concentração profunda e atenta, propiciada por esta técnica. Os princípios do não julgamento, da escuta/espera aberta dentre outros utilizados no MA, foram largamente trabalhados no processo. No final desse capítulo estarei descrevendo sobre esses princípios.

Além da tentativa de provocar o intérprete para o autoquestionamento, sobre como ele estabelece suas relações com os outros e consigo mesmo, era imprescindível estimular também uma compreensão mais aprofundada de seu corpo físico, para um entendimento mais efetivo dessas relações. Deveríamos inicialmente sensibilizar o corpo físico para uma escuta ampliada e consciente, com a atenção voltada para os sistemas corporais (músculos, ossos, articulações, fluidos, órgãos etc), dando ênfase à percepção sensorial. Esse caminho se deu principalmente pelo BMC.

2.2. BODY-MIND CENTERING (BMC - CENTRALIZAÇÃO CORPO-MENTE)

O BMC está fundamentado na visão do corpo integral, corpo e mente conectados e como expressões mútuas e interativas do ser. Foi desenvolvido pela norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora da School for Body Mind Centering (1973), em Nova York. Cohen iniciou sua carreira como terapeuta corporal na década de 1960, quando ensinava dança para crianças com paralisia. Em sua formação, teve larga experiência com atividades corporais como a dança, artes marciais e yoga. A partir dessas experiências, pode compreender mais profundamente seus estudos teóricos sobre o funcionamento anatômico do corpo e todos os conteúdos referentes a ele, como os sistemas corporais e o estudo sobre o

desenvolvimento neurológico e psicológico. Diplomou-se na área de análise do movimento pela Laban/Batarnief Institute of Movement Studies, em Nova York e Terapia Ocupacional e Neurodesenvolvimento, na Ohio State University. Com essa formação, partiu para uma investigação a fundo das características e possibilidades de cada sistema do corpo.

Cohen afirma que:

O corpo se move como a mente se move. As qualidades de qualquer movimento são manifestações de como a mente se expressa por meio do corpo [...] O movimento pode ser um caminho para observarmos a mente se expressando por meio do corpo e um meio para influenciar mudanças na relação corpo-mente.¹⁰⁸

Tomando como referência este pensamento, nesta pesquisa não há como tratar corpo e mente como sistemas separados. Aqui, definitivamente, eles são vistos como sistemas entrelaçados em que tanto o corpo se move como a mente se move, como também, segundo coloca Antônio Damásio, “os processos mentais se alicerçam nos mapeamentos do corpo que o cérebro constrói”.¹⁰⁹ Queremos abandonar a concepção dualista do corpo instrumento, que obedece, e a mente retentora, que conduz, pois, na realidade, as ações do corpo estão imersas num ‘sentido de jogo’, e o BMC parece dar acesso à leitura e entendimento desse sentido de jogo das ações, do sistema inteiro e suas relações.

Baseando-se na afirmação de Espinosa, citado por Antonio Damásio, que “mente-corpo são diferentes aspectos da mesma substância”,¹¹⁰ nosso esforço nesta pesquisa tem sido tentar fugir do condicionamento cultural e histórico da dualidade corpo-mente, buscando incorporar e entender a relação que há entre esses dois aspectos (corpo e mente) da mesma substância. Embora o dualismo se faça presente em alguns momentos, como efeito somente de análise do processo, nossa intenção é de valorizar os dois aspectos numa tentativa de enxergá-los e incorporá-los como uma substância só. Talvez tenhamos que considerar relações hierárquicas, no sentido da ação de um sobre o outro, mas numa relação de devir constante, onde, apesar de um operar mais enfaticamente sobre o outro em determinada situação, não significa que o outro não esteja atuante e interferindo também na ação como um

¹⁰⁸ COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling and action – the experiential anatomy of body-mind centering*. Northampton MA, 1993, p1.

¹⁰⁹ DAMÁSIO, Antônio. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Adaptação para o português do Brasil Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p21.

¹¹⁰ Idem, p21.

todo. Parece ser questão apenas de foco de atenção, em como percebemos e operamos cada aspecto em nós.

O estudo BMC foca no desenvolvimento da consciência corporal profunda, para que possamos ‘incorporar’¹¹¹ conscientemente cada sistema de nosso corpo, de modo a beneficiar nossa expressividade. O termo ‘incorporar’, para Cohen, significa tomar conhecimento por meio da experiência cinestésica,¹¹² sensível, de que aquele sistema corporal, aquela parte do meu corpo sou eu. Então, começo a incorporar também as conexões dessas partes, até chegar à compreensão do corpo que sou.¹¹³

No BMC, o corpo físico é o ponto de partida. Por meio de estudo anatômico pormenorizado e de sua vivência e prática direta, o BMC envolve o aprendizado cognitivo e experiencial dos sistemas do corpo, esqueleto, músculos, fluidos, órgãos, pele, glândulas endócrinas etc. A partir da exploração do corpo físico como um todo, podemos aguçar a percepção para um universo de sensações, sentimentos, pensamentos, memória e imaginação e incorporá-los e expressá-los com consciência. Podemos também chegar à percepção de como os sistemas corporais afetam e são afetados pelo movimento e pelo comportamento. Cohen acredita que explorando, compreendendo e incorporando esta compreensão dos sistemas do corpo estaremos entendendo melhor o desenvolvimento humano. Talvez esta compreensão possa vir tanto num plano físico como relacional, influenciando nossa forma de expressar. Por exemplo, com a incorporação do sistema esquelético, a mente se torna estruturalmente organizada, proporcionando um suporte básico para nossos pensamentos, uma alavanca para nossas idéias. Já o sistema dos órgãos está relacionado com nossas emoções, desejos e memória de nossas reações internas a nossa história pessoal, além de nos dar um senso de volume e preenchimento interno. O sistema endócrino está relacionado com a tranquilidade interna, o equilíbrio do caos e a cristalização da energia dentro das experiências arquetípicas. O trabalho sobre esse sistema pode ampliar a intuição, a percepção e a compreensão.¹¹⁴

¹¹¹ ‘Incorporar’ foi a tradução para o português mais aproximada do termo *embody* utilizado por Cohen.

¹¹² A palavra cinestesia relaciona-se com a fisiologia e refere-se ao ‘sentido pelo qual se percebe os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros’. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p151.

¹¹³ COHEN, Bonnie Bainbridge. *Op.cit.*, p63.

¹¹⁴ Idem, pp2-3.

Visando essa ampliação pretendida por nós, a educadora do movimento Livia Marques, especializada em Somatic Movement Education pela School for Body Mind Centering de Massachusetts, EUA, ministrou aulas de BMC para o Basirah. Além de trazer a informação teórica sobre cada sistema corporal que iríamos trabalhar, com figuras, desenhos e uma miniatura de um boneco do esqueleto humano, Livia passava exercícios práticos numa tentativa de nos fazer experimentar cada sistema diretamente. Iniciávamos esses exercícios tentando visualizar cada sistema apresentado nas figuras e desenhos. Com essa visualização focava-se a atenção num sistema específico, buscando sentir sua forma, textura, peso, sensação etc. A partir dessa experiência, Livia nos sugeria começar a se movimentar mantendo a atenção no sistema trabalhado. Além dessa prática, muitos outros exercícios foram realizados, como por exemplo, a execução de movimentos relacionados aos padrões básicos do desenvolvimento humano como arrastar, engatinhar, rolar, etc.



Figura 2 – Alessandro Brandão - Exercício do sistema dos órgãos¹¹⁵

Segundo Cohen, um importante aspecto do BMC é “descobrir a relação entre o menor nível de atividade dentro do corpo e os grandes movimentos corporais, alinhando o movimento celular interno com a expressão externa do movimento no espaço”.¹¹⁶ O desenvolvimento do movimento se dá pelas conexões dos sistemas. Embora cada sistema contribua com sua especificidade para o movimento corpo-mente, eles se entrelaçam.

¹¹⁵ Foto de Dalton Camargos tirada em ensaio privado.

¹¹⁶ COHEN, Bonnie Bainbridge. *Op.cit.*, p1.

Por meio do BMC é possível observarmos como o movimento corporal realizado no espaço pode ser afetado, por exemplo, quando levamos nossa atenção para as células, os órgãos, ou fluidos, nos conscientizando mais profundamente de sua forma, função, peso, textura etc. O estudo do BMC se volta principalmente para a percepção do funcionamento desses sistemas, estimulando o desenvolvimento do que Cohen chama de *active focusing*, que foca ativamente nossa atenção, motivação ou desejo em nós e naquilo que estamos percebendo.¹¹⁷ Podemos constatar o desenvolvimento deste aspecto se dando claramente nos participantes da pesquisa. É o que nos mostra o depoimento de um deles, Diego Pizarro:

Nesse momento, já tendo passado o período de adaptação (às vezes penso que ainda não) e inserção no processo proposto, meu corpo encontra-se “estranho”. Parece que ele não está como sempre esteve em sua relação descompromissada com o espaço. Parece que qualquer movimento, por mínimo que seja, chama a minha atenção para a sua relação com o espaço, com o ar que está sendo deslocado a partir da movimentação até mesmo involuntária.[...]E essa estranheza é tão latente que eu sinto como se meu corpo estivesse mudando de tamanho, talvez porque esteja percebendo-o melhor. Eu me sinto como um bebê que admira sua mãozinha, conhecendo-a e explorando-a, pegando o seu pezinho e admirando-o. Como se as células e os tecidos estivessem transformando-se, e o que está sendo transformado é simplesmente a minha atenção, ou talvez não.¹¹⁸

Com a experiência do BMC abre-se a possibilidade de se aprofundar e apreender as sensações e a percepção no e do corpo, de forma aguçada, onde o contato com a expressão sensível¹¹⁹ e a compreensão desse mecanismo pode dar ao intérprete uma qualidade de tônus muscular distinta, afetando seu potencial expressivo do corpo, que mesmo sem se movimentar, parado, traz uma textura diferente, um estado de presença ativa e de ser evidenciados. Não há necessidade de que o corpo, para demonstrar sua expressividade e se fazer perceptível, tenha que se manifestar pelo movimento. Sua existência no espaço e no tempo parece já potencializar sua presença necessária para a cena. O corpo parado já é movimento, parece estar impregnado de sensações afloradas, de expressão sensível, e expressa uma dramaticidade que provém de seu estado de ser, de sua consciência do momento.

¹¹⁷ Idem, p5.

¹¹⁸ O depoimento integral de todos os participantes desta pesquisa encontra-se no Anexo 2.

¹¹⁹ O termo “expressão sensível” que utilizo nessa pesquisa associa-se ao conceito de sensibilidade definida por Fayga Ostrower. Segundo Ostrower, a sensibilidade está baseada “numa disponibilidade elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial”, que abre uma porta de entrada para as sensações. “Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós”. OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 18ªed., 2004, p12.

Como o BMC propõe investigar a fundo os processos orgânicos, entendemos e buscamos nesta pesquisa que, a partir da compreensão desses processos, o intérprete possa transferir esse conhecimento para as ações envolvidas na encenação. A idéia é que o estímulo dado ao intérprete para o exercício criativo, ou de repetição de ações, tenha foco mais na atualização da memória corporal pela percepção e reconhecimento das sensações físicas do momento, do que na tentativa de resgate de memória do passado. Seria como interpretar a memória corporal de acordo com a situação atual numa tentativa de alcançar o *punctum* cênico da ação. Roland Barthes define o termo *punctum* como sendo o detalhe, o ponto sensível, o que punge “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver [...] para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados”.¹²⁰ Já Antônio Damásio nos fala que

As imagens não são armazenadas sob a forma de fotografias fac-similares de coisas, de acontecimentos, de palavras ou de frases. O cérebro não arquiva fotografias Polaroid de pessoas, objetos, paisagens [...] Em resumo, não parecem existir imagens de qualquer coisa que seja permanentemente retida [...] sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem.¹²¹

Sendo assim, parece que temos que estar falando de atualização constante da memória corporal pelo exercício da percepção constante das sensações do corpo, pois,

O corpo, tal como é representado no cérebro, pode constituir o quadro de referência indispensável para os processos neurais que experienciamos como sendo a mente. O nosso próprio organismo, e não uma realidade externa absoluta, é utilizado como referência de base para as interpretações que fazemos do mundo que nos rodeia e para a construção do permanente sentido de subjetividade que é parte essencial de nossas experiências. De acordo com essa perspectiva, os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição.¹²²

Por meio das técnicas do MA e BMC, que comungam pensamentos similares, buscou-se trabalhar a dimensão física e psicológica da pessoa, numa tentativa de ampliar a

¹²⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984, p89.

¹²¹ DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. portuguesa Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p129.

¹²² Idem, p16.

consciência do intérprete em vários níveis. Para a complementação deste processo de conscientização do intérprete também utilizamos alguns exercícios com foco na percepção dos condicionamentos corporais e comportamentais, que serão apresentados a seguir.

2.3. PERCEBENDO OS PADRÕES

Estamos em constante aprendizado de nossas experiências, e no armazenamento dessas experiências vamos criando padrões de movimento, comportamento, de seleção daquilo que queremos absorver do exterior etc, condicionando nossa percepção, nossa forma de se relacionar com o outro e conosco mesmo. O BMC e o MA propiciam de forma indireta o reconhecimento desses padrões. Um trabalho de conscientização com foco na percepção de padrões de movimento e de comportamento, talvez possa auxiliar no seu transbordamento e transformação. Pensando nessa possibilidade é que outros dois procedimentos também foram aplicados nesta pesquisa. O primeiro, que intitulei como Mental Verbal e Ação (MVA), consiste em mentalizar um movimento imaginado, descrever verbalmente este movimento e posteriormente executá-lo fisicamente. O movimento pode ser imaginado tanto na sua forma finalizada, quanto no caminho que ele percorre, e a pessoa deve estar atenta ao detalhamento das quatro etapas do exercício: imaginar, mentalizar, verbalizar e executar.

O MVA propõe estimular uma percepção mais apurada do corpo físico em movimento, na medida que ele facilita o contato com os condicionamentos corporais e o reconhecimento do padrão de movimento da pessoa de forma mais direta. Segundo relatos dos participantes, a pessoa que realiza o exercício percebe quando o corpo se movimenta sem que o comando desta ação tenha passado pela etapa consciente da imaginação e mentalização. Ela chega ao entendimento do quanto não possui consciência nem controle sobre as ações corporais, e como essas ações são resultados de hábitos de movimento que adquirimos. Alessandro Brandão, participante da pesquisa, nos fala que

A sensação da conscientização do movimento vinha de maneira muito calma e às vezes irritada, os exercícios de pensar, dizer e fazer me causavam uma irritação enorme, pois eu quase não consegui dominar a minha ansiedade. Mas com a experimentação diária isso foi passando.

O MVA busca estimular a atenção para ‘o que’ a pessoa está realizando fisicamente com o corpo, e ‘como’ ela realiza, fazendo-a perceber mais atentamente sobre os condicionamentos do corpo e do movimento, bem como sobre a qualidade da imagem mentalizada e da verbalização do movimento na interferência da qualidade de execução desse.

O segundo procedimento foi a Associação Livre (AL) de Idéias ou Palavras, técnica utilizada por Freud em seu método de interpretação dos sonhos. AL consiste em descrever verbalmente ou escrever palavras sobre determinado assunto, fazendo associação livre entre elas, como numa colagem de imagens soltas que lhe vêm à mente por associação.¹²³ A pessoa deve inicialmente adotar uma atitude imparcial, e renunciar qualquer juízo crítico em relação ao que percebe e verbaliza se colocando na posição de observadora de si. Ela verbaliza ou escreve aquilo que lhe vem à cabeça, numa escrita automática, sem dar tempo para o pensamento racional se formular.

O uso da AL também está vinculado aos métodos de colagem utilizados, por exemplo, nas artes plásticas na escrita surrealista, no cinema, em performances e também no teatro. A colagem, segundo Renato Cohen, caracteriza uma linguagem que em seu processo de criação faz uso da “justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes”,¹²⁴ método semelhante aos processos de AL de Freud. Cohen nos coloca ainda que pelo processo da livre associação a “colagem na performance resgata, dessa forma, no ato de criação, [...] sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego”.¹²⁵

O exercício da Associação Livre parece descolar o sujeito da sua lógica de pensamento deliberada e intencional, jogando-o numa possibilidade de lógica aleatória, sem uma ordem definida. As idéias podem fluir sem a tentativa de se moldar a um raciocínio específico, causando no sujeito um estranhamento em relação à construção de sua lógica mental, pois mesmo não possuindo uma lógica coerente imediata, algum tipo de lógica vai se estabelecendo pelas conexões da aleatoriedade e pela interpretação que se tem delas. O exercício parece revelar outro regime do pensamento, que não se apóia numa lógica concreta, mas parte da fragmentação desorganizada do pensar e de conteúdos que ainda não foram estimulados a se expressar. Uma outra regra vai se construindo, delineando um outro lado do sujeito, até então desconhecido por ele. A AL promove um encontro de imagens fragmentadas suscitando uma releitura mais subliminar e menos racional do universo da pessoa. Esta,

¹²³ FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira com comentários e notas de James Strachey. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p123.

¹²⁴ COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p62.

¹²⁵ Idem, p62.

enquanto inserida no processo de estruturação da colagem, “não é um fim em si mesma, mas incita a desmembramentos infinitos, que são as possibilidades de reter o mundo”.¹²⁶

Tanto o MVA quanto a AL também foram realizados em duplas, onde um observa o outro realizando a tarefa, e em seguida os dois conversam sobre a experiência vivenciada. Inicialmente, com a aplicação desses dois exercícios intencionou-se estimular o intérprete para o reconhecimento de suas estruturas condicionadas de pensamento e de movimento, e de como se dava a influência dessas estruturas na qualidade expressiva do movimento. O MVA e a AL associados à Imaginação Ativa permitem, de certa forma, estar trazendo esta situação. Além disso, os exercícios promovem um distanciamento afetivo do sujeito em relação a si, que passa a assumir um estado de espírito diferente do sujeito que está refletindo, sem envolvimento emocional, na medida em que trata as situações como observador. Colocando-se como observadora da situação a pessoa parece aliviar a tensão gerada pelo processo de refletir sobre determinada situação. Segundo nos fala Freud

o estado de espírito de um homem que esteja refletindo é inteiramente diferente do de um homem que esteja observando seus próprios processos psíquicos. Na reflexão, há em funcionamento uma atividade psíquica a mais do que na mais atenta auto-observação e isso é demonstrado, entre outras coisas, pelos olhares tensos e o cenho franzido da pessoa que esteja acompanhando suas reflexões, em contraste com a expressão repousada de um auto-observador.¹²⁷

Com essas técnicas buscou-se atenção às conexões entre a forma de estruturar o pensamento e o processo de investigação do movimento. Levar o intérprete a reconhecer seus padrões de pensamento em consonância com os padrões de movimento talvez fosse um caminho para o entendimento dos mecanismos do pensamento e do movimento próprios, facilitando uma atualização desses, no sentido de ampliar as possibilidades expressivas e/ou criativas.

A aplicação da técnica MA e dos exercícios MVA e AL se deu por improvisação, onde a partir do reconhecimento do padrão de movimento e pensamento almejou-se ampliar o vocabulário corporal reatualizando e reorganizando esses padrões para novas possibilidades de realização da ação cênica, tanto do movimento corporal como dos caminhos criativos para

¹²⁶ Idem, p64.

¹²⁷ FREUD, Sigmund. *Op.cit*, pp123-4.

desenvolvimento das ações. Segundo Helena Katz a improvisação ambiciona “a quebra das cadeias habituais” do movimento, no sentido de “desarticular aquilo que estava estabelecido como formas de conexão habitual no corpo”.¹²⁸ Dessa forma a improvisação abre o campo para a experiência das possibilidades, incluindo a possibilidade da desconstrução e reorganização.

O uso dessas técnicas e exercícios objetivou interferir na racionalidade do intérprete, revelando a ele seus condicionamentos corporais e do pensamento, na tentativa então, de levá-lo à compreensão de como cria obstáculos a si mesmo, sejam físicos ou emocionais. A partir do reconhecimento e da compreensão dos condicionamentos e dos padrões pode se abrir uma possibilidade para a investigação da expressividade corporal, trazendo à consciência o conhecimento dos mecanismos dessa expressividade, e como esta compreensão pode ter influências na construção do pensamento, de como se estrutura o pensamento, provocando questionamentos em relação a automatismos, forma de perceber, regras, limites, obstáculos que o intérprete estabelece para si no exercício de criação e interpretação. Podemos observar esse processo, quando Márcia Lusalva, outra participante da pesquisa, nos fala de sua experiência com as técnicas e exercícios:

O processo é isso. O querer saber, a inquietude da pergunta. O processo não é a resposta, no processo não se encontram as certezas, o processo são as questões levantadas. Na verdade nada desaparece nem os padrões, nem os julgamentos. A diferença é que você pode percebê-los e deixar que eles ocupem o espaço que lhes é devido. E se dando conta deles (padrões e características) se percebe também a diversidade de possibilidades e se ampliam os caminhos de criação.

¹²⁸ KATZ, Helena, *O coreógrafo como DJ*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade editora, 1998, p21.

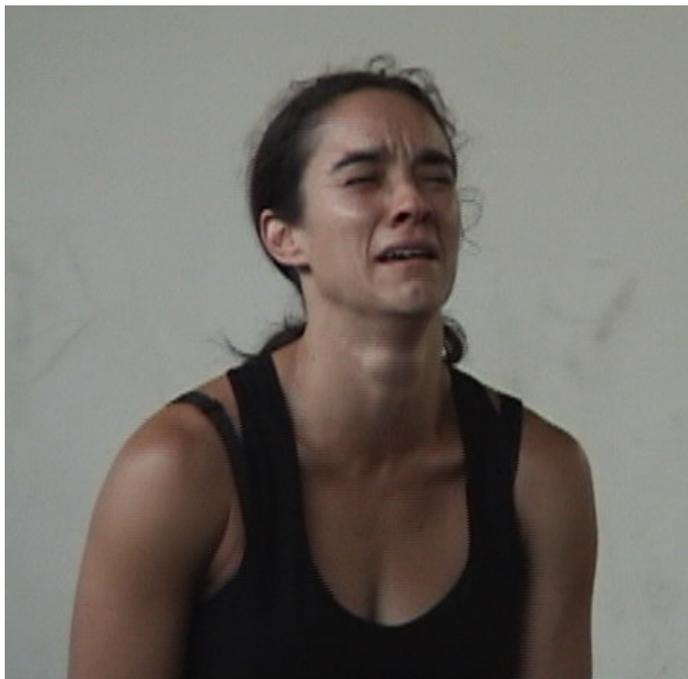


Figura 3 - Márcia Lusvalva - improviso da frase ‘Eu num quarto branco. É assim...’, realizado após exercício da IA e AL¹²⁹

Podemos observar que essas técnicas e exercícios apresentados aqui contêm princípios fundamentais que as definem, e que se tornaram os pilares desta pesquisa. A seguir abordaremos mais detalhadamente sobre cada princípio e sua importância para esta pesquisa. No Capítulo 3 falaremos de como o processo criativo foi conduzido e orientado por meio desses princípios.

2.4. PRINCÍPIOS QUE REGEM AS TÉCNICAS

Apresentamos a tabela a seguir visando demonstrar os exercícios e técnicas utilizadas nesta pesquisa e os princípios que os norteiam. Identificamos princípios comuns no conjunto dessas técnicas e exercícios tomando-os como foco fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

¹²⁹

Foto retirada da imagem do registro de vídeo de um dos ensaios privados.

Quadro 1 – As técnicas e seus princípios

Técnicas e exercícios	Princípios
MOVIMENTO AUTÊNTICO BODY-MIND CENTERING MENTAL VERBAL AÇÃO ASSOCIAÇÃO LIVRE	Não Julgamento Desapego Espera/Escuta aberta Observação atenta Compartilhar a experiência

Todos os princípios são constituintes fundamentais de todas as técnicas e procedimentos, e a incorporação destes princípios no processo vai se dando em conjunto, pois cada princípio tem dentro de si os outros princípios. Um princípio é o que é porque tem em sua constituição o outro princípio. Há um imbricamento natural entre eles.

A tentativa de suspensão do julgamento e da racionalização, no momento da experiência das técnicas e exercícios permeou todo o processo, visando dar oportunidade para o intérprete vivenciar a experiência da auto-exposição e exploração efetiva das possibilidades expressivas. Segundo Freud a autocrítica pode impedir que determinados aspectos latentes do sujeito se manifestem. Sendo assim, possivelmente muitos desejos da pessoa poderiam ser sufocados em função de um senso crítico exagerado, o que provavelmente poderia limitar no intérprete a experiência da potencialidade expressiva e criativa. Assim ele diz:

mas o homem que está refletindo exerce também sua faculdade crítica; e isso o leva a rejeitar algumas idéias, que lhe ocorre após percebê-las, a interromper outras abruptamente, sem seguir os fluxos de pensamento que elas lhe desvendariam, e a se comportar de tal forma em relação a mais outras que elas nunca chegam a se tornar conscientes e, por conseguinte, são suprimidas antes de serem percebidas.¹³⁰

O não julgamento proposto aqui não se refere a uma indiferença em relação ao que está sendo visto ou realizado, mas se baseia no respeito a um outro espaço, ao espaço para a experiência do momento presente, do outro e de si. É demandada a flexibilidade em permitir e aceitar o presente, aquilo que está sendo, e também escutar a si, escutar o outro, percebendo e introjetando o momento. O sujeito deve recuar do juízo crítico para aproximar-se da

130

FREUD, Sigmund. *Op.cit.*, pp123-4.

experiência bruta, pois “é a experiência [...] ainda muda que se trata de levar à expressão pura de seu próprio sentido”.¹³¹

Para destituir-se do juízo crítico era necessário assumir uma atitude de desapego em relação aos pontos de conflito do corpo, do movimento e do comportamento, numa tentativa de desligar-se de regras e condicionamentos estabelecidos pela própria pessoa. Para aceitar e permitir viver a experiência presente era preciso se liberar do que estava cristalizado enquanto movimento corporal, pensamentos e atitudes.

A apropriação do princípio da escuta/espera aberta, trabalhado no MA, BMC, AL e IA, parece fundamental para o entendimento do que vem a ser a presença ativa. Esse princípio pode ter como consequência o desenvolvimento de um estado de percepção aguçado do corpo e do meio culminando no estado de presença ativa. A presença ativa refere-se a esse estado de corpo esvaziado, porém vivo e conectado com o todo (o dentro e o fora). A mente está vazia para a experiência, mas atenta ao que pode surgir, com o corpo disponível para a ação. Transferindo este estado para a situação cênica o intérprete deve tentar se manter dentro da ação que realiza sem pensar em como deve realizá-la. Quando ele ‘pensa’, ‘reflete’ em como realizar a cena, ou o movimento no momento da ação, seu estado de presença se esvai, pois sua preocupação está voltada para algo que ainda será feito e não algo que está sendo. O intérprete deve exercitar a presença ativa como um devir puro, constante e ativo proporcionando um processo não fixante.

O exercício da observação atenta é considerado um dos pontos importantes na sensibilização da percepção e do autoconhecimento para o afloramento da expressividade e da presença ativa. Atuar como observador (testemunha) do outro implica em grande trabalho interno de concessão, de não gerar expectativa em relação ao outro, e nem a si mesmo. Além disso, aquele que observa não é “mero observador do outro”. Ele observa o outro e observa a si mesmo, testemunha a experiência do outro e a faz sua também.

Aprimorar a qualidade da observação e da auto-observação parece certamente auxiliar no aprendizado da execução do sentido para o movimento, trazendo a noção da integralidade do outro e de si no jogo cênico, é o que nos relata Rachel Cardoso, outra participante da

¹³¹ HUSSERL *apud*: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p12.

pesquisa, sobre a sua experiência da observação quando diz que “é possível aprender muito discriminando também o processo dos demais intérpretes envolvidos. Muitas das vezes consigo perceber melhor no outro do que em mim”. E também quando Lívia Frazão e Lina Frazão, também integrantes da pesquisa, nos falam:

Nunca tive muita paciência: nem para observar os outros/coisas, nem para me perceber. Agora, para mim, está sendo bastante gostoso perceber certos detalhes nas pessoas e nas coisas que são absolutamente comoventes, como o dia em que estava no sinal e percebi uma mãe com uma criança de colo com seus 11 meses, um ano. Estaria tudo normal, se eu não tivesse me absorvido com o detalhe da mãozinha da criança que mexia com o colar no colo da mãe num gesto absolutamente displicente (característico das crianças), mas com uma total atenção à sensação daquele ato. Era tão claro que me absorveu durante todo o tempo em que o sinal esteve fechado (Lívia Frazão).

Outra coisa que também tem me impressionado: o poder de observar as sutilezas. Todos esses exercícios de observar o outro têm sido muito interessante pra mim. Eu confesso que esse ainda não é o meu talento...hehe. Por vezes, eu me vejo flutuando. Ou por vezes, eu me vejo atenta, mas sem conseguir extrair muito daí (Lina Frazão).

Compartilhar a experiência prática das técnicas e dos exercícios foi outro princípio obrigatório no desenvolvimento desta pesquisa. Por meio de conversas, ao final de cada prática, a pessoa pode trazer à luz conteúdos até então não percebidos por ela. Muitas vezes era a partir das trocas de idéias e opiniões nas discussões que se podia refletir e compreender mais profundamente sobre a prática das técnicas, exercícios e princípios, ampliando a consciência e o entendimento de como se dão os condicionamentos corporais, de como reconhecer o padrão do movimento e do pensamento, de detectar os momentos onde ocorre o julgamento e a fixação em pontos conflitantes do corpo para realização do movimento.

Esses princípios e técnicas foram os suportes para o processo de autoconhecimento profundo e o desenvolvimento do estado pré-expressivo. Acredito que eles podem colaborar no desenvolvimento da consciência de atuação cênica mais ampla, propondo ao intérprete um exercício de atenção constante à consciência do corpo em sua organicidade física e espiritual (objetiva e subjetiva), no momento criativo e interpretativo, evitando que no ato performático ele não reconheça sua própria ação e aliene-se em um automatismo sem significado, numa cabotagem performática. Com o desejo de fugir da cabotagem é que buscamos incorporar e nos apropriar dos princípios de cada técnica e exercícios aplicados, trazendo-os para o processo de investigação e desenvolvimento do estado pré-expressivo do intérprete, acreditando que esse estado possa revelar o sentido do movimento manifestado ou produzido

no corpo que dança. Para a continuidade do exercício dos princípios e do estado pré-expressivo é que elaboramos o espetáculo com estrutura flexível e caráter mais performático, como veremos na próxima seção.



Figura 4 - Livia Bennet – improviso solo livre após realização dos exercícios do MA e IA¹³²

¹³²

Foto retirada da imagem do registro de vídeo de um dos ensaios privados.

CAPÍTULO 3. CONSTRUINDO UM PENSAMENTO QUE DANÇA

3.1. DO PROCESSO CRIATIVO À CENA

Esta pesquisa iniciou-se sem estar vinculada a uma temática definida para elaboração do espetáculo. A definição temática do espetáculo se deu a partir da experiência dos intérpretes na etapa do desenvolvimento pré-expressivo do processo, que será descrito mais adiante. Sabíamos que caminharíamos para uma montagem, mas não tínhamos definido o que seria essa montagem e qual sua temática específica. Na próxima seção estarei descrevendo o desenvolvimento e aplicação da pesquisa com o Basirah e como foi se dando o processo criativo do espetáculo.



Figura 5 - Grupo Basirah¹³³

O Basirah trabalha de segunda à sexta-feira, das 8h às 12h, onde na primeira hora e meia se dá o aquecimento, que normalmente é realizado com uma aula técnica, incluindo vários estilos: técnica de ballet clássico, dança contemporânea, kung fu e yoga. Em seguida ao

¹³³ Foto de Mila Petrillo tirada da apresentação realizada na Mostra XYZ, em 21 de maio de 2006, em Brasília.

aquecimento, prosseguimos as atividades com investigações e ensaios. Para a pesquisa em questão, algumas modificações ocorreram nesta rotina de trabalho, principalmente quanto ao tipo de aquecimento realizado antes das atividades principais. Focar o aquecimento do intérprete, preparando-o para o trabalho somente pelo seu aspecto físico e mecânico do corpo não pareceu suficiente, era preciso encontrar estratégias para levá-lo a alcançar, além do aquecimento físico, um estado de consciência dilatada do todo: corpo, energia, e disposição psicológica e de espírito atuantes. Para desenvolver esta atmosfera, no sentido de preparar também o espírito e se colocar disponível para a exposição e investigação no processo, nos valem da conduta gerada pela vivência das técnicas do BMC e MA, onde se objetiva o máximo de concentração na atividade que está sendo realizada, expandindo a percepção da experiência. Muitas vezes o aquecimento foi realizado partindo da concentração inicial de um aspecto do corpo, por exemplo, os órgãos ou a respiração, e como esse sistema poderia conduzir o corpo rumo a despertá-lo, aquecê-lo para o trabalho diário que seria realizado. A partir dessa abordagem dávamos início ao processo de investigação e desenvolvimento da pesquisa que será descrita a seguir.

3.2. FOCOS DA PESQUISA. COMO UMA ONDA NO MAR

O processo descrito a seguir me traz a imagem de uma sucessão de ondas no mar, onde o mar é o processo como um todo, em que tudo se mistura, e a onda corresponde à revelação de um foco desse processo num determinado momento. Para efeito de análise e esclarecimento sobre o método da pesquisa, foram delineados três focos divididos em três etapas para facilitar o entendimento de cada passo dado. Cada etapa significou o foco, a ampliação e o direcionamento da atenção para determinado aspecto do processo, num momento específico, sem desconsiderar que outros aspectos estivessem operando conjuntamente. Sendo assim, o processo levou ao desenvolvimento dos seguintes focos da pesquisa artística sintetizadas no quadro 2.

Quadro 2 –Procedimentos gerais realizados com o Basirah

Etapa	Foco	Técnicas e exercícios trabalhados	Princípios
1 ^a	Desenvolvimento do estado pré-expressivo para processo criativo	Movimento Autêntico (MA) Body-Mind Centering (BMC) Associação livre Imaginação Ativa Mental Verbal Ação Improvisos solo livres	não julgamento, observação constante, desapego, escuta aberta, presença ativa.
2 ^a	Escolha dos temas / processo criativo direcionado para temática específica.	Improvisos solo estruturados/elaborados ¹³⁴ Seleção de material Definição de idéias células. ¹³⁵	Juízo crítico/não julgamento, observação constante, desapego/fixação escuta aberta determinação/fragilidade fazer acontecer/deixar acontecer presença ativa
3 ^a	Montagem e Exercício do espetáculo	Elaboração dos improvisos segundo as idéias células. Exercícios de interpretação via improvisos públicos estruturados ¹³⁶ , Dinâmica intérprete/intérprete intérprete/espço/tempo intérprete/espectador...	Juízo crítico/não julgamento, observação constante, desapego/fixação escuta aberta determinação/fragilidade fazer acontecer/deixar acontecer presença ativa

Na primeira etapa se deu o desenvolvimento do estado pré-expressivo para o processo criativo com a utilização das técnicas, exercícios e improvisos solos livres¹³⁷ citados no

¹³⁴ Improvisos individuais realizados a partir de temas específicos. Esses temas foram sendo definidos tomando como base às experiências vivenciadas na primeira etapa do processo.

¹³⁵ Definição de temas específicos trazidos pelos intérpretes para possível elaboração cênica.

¹³⁶ Refiro-me a improvisos públicos estruturados àqueles realizados para o público, onde se definia a ordem de acontecimento das idéias células, sem a definição de como elas se dariam.

¹³⁷ Improvisos individuais realizados a partir das vivências das técnicas e exercícios, sem a preocupação de se chegar a um conteúdo temático específico ou produto finalizado. O intérprete deve se ocupar apenas em experimentar as sensações provocadas pelas técnicas e exercícios da forma que desejar.

Capítulo 2. Nesta etapa pré-expressiva, objetivou-se fazer emergir diversos estados corporais e emocionais, aguçando a percepção para esses estados. Para facilitar o alcance desses estados o trabalho se apoiou nos princípios apontados no quadro 2. A aplicação das técnicas e exercícios dessa fase objetivou interferir na racionalidade do intérprete, na compreensão e consciência do movimento corporal como um todo, voltando-se para a estimulação e desautomatização da percepção, e para a sensibilização corporal. Nessa primeira etapa do processo consideraram-se a fisicidade, as emoções, o pensamento e suas inter-relações e interações com o meio, como experiências fundamentais para a expressividade corpórea. Com a percepção mais apurada, direcionamos o estudo para uma compreensão mais aprofundada de cada processo de surgimento de um estado corpóreo ou emocional, numa tentativa de trazer o sentido de existência do movimento quando ele era manifestado livremente ou produzido intencionalmente.

Na segunda etapa, ocorreu a definição temática do espetáculo e seu processo de criação por meio de improvisos solos estruturados, seleção de material e definição de idéias células. Nessa fase do processo criativo direcionado para um tema, foi quando se realizou a tentativa máxima de perceber, compreender e direcionar o foco para as conexões dos estados pré-expressivos com o processo de elaboração e definição das idéias para a composição cênica.

Na última etapa, vivenciamos o que denominei de ‘exercício do espetáculo’.¹³⁸ Essa denominação se deu em função de considerarmos a montagem cênica não como produto pronto, e a encararmos assumidamente como processo. Aliás, ela é talvez a etapa do exercício, interminável, para o intérprete que almeja aprofundar e treinar sua compreensão do processo vivenciado na criação a cada exposição ao público, exercitando os princípios incorporados e atuando em direção a uma perspectiva de recriar suas ações, buscando um eterno desafio. E parece mesmo existir sempre o elemento desafiador no incorporamento dos princípios para a cena, pois eles não podem seguir uma regra de funcionamento e eficiência absoluta. Não há como definir um modelo de aplicação e repeti-lo; para cada pessoa e para cada situação se configura diferentemente, o que faz modificar também sua aplicação. Essa etapa final direcionada para a elaboração do espetáculo, teve sua importância para o exercício continuado das etapas anteriores dentro do contexto cênico. O espetáculo não foi um fim, mas

¹³⁸ Ressalto que o uso do termo ‘espetáculo’ e ‘exercício do espetáculo’ nesta pesquisa são considerados com mesmo sentido.

um meio para a aplicação e o exercício constante dos elementos abordados na pesquisa, e também para o aprimoramento de habilidades que se adquiria como a escuta aberta, a observação atenta, o controle do espaço e do tempo cênico, a comunicação com o outro intérprete e com o público. Além disso, o espetáculo significou o espaço para o exercício aprofundado da descabotinagem performática.



Figura 6 - Diego Pizarro – exercício do espetáculo¹³⁹

As três etapas foram necessárias para se ter uma medida da influência e aplicabilidade da metodologia utilizada para o desenvolvimento do estado pré-expressivo no processo como um todo. Nelas buscou-se a consciência interpretativa, que nesse contexto, refere-se à consciência no desempenho de uma situação cênica, envolvendo a habilidade de atenção, concentração, escuta aberta, noção de tempo e espaço cênico, domínio sobre a relação com outros intérpretes e com o público, além da atenção no próprio corpo e consciência de seus estados no momento da atuação.

Considero o desenvolvimento do estado pré-expressivo talvez o mais importante foco da pesquisa, por acreditar que a compreensão e o incorporamento desse estado possam

¹³⁹ Foto de Dalton Camargos tirada de um ensaio privado.

enfraquecer a cabotagem performática e, talvez, com a capacidade de manutenção desse, o intérprete possa recriar suas ações com punctum tão bem definido por Roland Barthes.¹⁴⁰ Entretanto percebi que trabalhar somente sobre o desenvolvimento do estado pré-expressivo no intérprete não garantiria o transporte automático do que foi vivenciado para a situação de atuação cênica, e que o diálogo e a capacidade de entrelaçamento das experiências de cada etapa também faziam parte do processo de compreensão dessas. As próximas três seções detalham essas três fases mencionadas.

Todo o processo foi registrado em vídeo, perfazendo em torno de quarenta horas de documentação da pesquisa, o que auxiliou na análise do desenvolvimento de cada etapa. Os registros foram realizados por mim, com a câmera parada na maioria das vezes.

3.2.1 Primeira Etapa – Desenvolvimento do estado pré-expressivo

Ser uma consciência, ou, antes, ser uma experiência é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles.

Maurice Merleau Ponty¹⁴¹

Tendo em vista que a cabotagem performática possa estar vinculada a automatismos de ações e condicionamentos corporais, a pesquisa teve como foco principal o estado pré-expressivo do intérprete. Acredita-se aqui que o desenvolvimento do estado pré-expressivo para o processo criativo coloca o intérprete em contato sensível com sua problemática e potencialidade corporal, podendo propiciar o reconhecimento, compreensão e percepção mais aprofundada dos padrões corporais físicos e psicológicos, auxiliando no trabalho com esses automatismos e condicionamentos.

É na fase pré-expressiva onde se tem a possibilidade do entendimento da expressão pela vivência do estado anterior a sua manifestação, onde passamos por ela sem racionalidades e sem a “preocupação com a expressão artística em si”.¹⁴² Entendo como expressão ou corpo expressivo aquele imbuído de afeto e de significado de existência.

¹⁴⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

¹⁴¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p142.

¹⁴² FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003, p 99.

Segundo a abordagem que proponho nesta presente pesquisa, a pré-expressão é um nível onde o intérprete está comprometido inicialmente com a percepção e compreensão de seus estados corpóreos e emocionais. É o nível que se ocupa principalmente da vivência de estados corporais e psicológicos diversos, podendo levar à compreensão desses estados e da energia gerada a partir deles e provocar, então, o estado de presença cênica ativa e atenta, e a dilatação corpórea.

É importante lembrar que esta pesquisa se insere em processos criativos de colaboração coletiva, onde o intérprete é considerado como co-autor do processo. Segundo esta concepção, exige-se do intérprete habilidades para solucionar problemas em diversas vertentes, seja na expressividade, na comunicação com o outro, na escuta, na clareza da interpretação, seja no domínio corporal e na criatividade. Sem a pretensão de contemplar todas essas exigências, mas acreditando poder despertar o desenvolvimento de algumas delas no decorrer do processo, iniciamos a pesquisa com o estímulo à expressão corporal pessoal, à descabotinação, à disponibilidade do potencial expressivo e criativo do intérprete, e sua consciência, juntamente com aquilo que o influencia no sentir, agir e reagir.

Esta primeira etapa da pesquisa teve duração de quatro meses, nos quais adotamos a seguinte rotina de trabalho para o desenvolvimento e prática do estado pré-expressivo: técnicas MA e BMC, e exercícios MVA, AL e IA realizados em duplas; roda do improviso/improvisos solos livres; roda do diálogo; sessões de vídeos de registros do processo e relatório escrito da experiência.

Durante esses quatro meses os participantes da pesquisa realizaram diariamente as técnicas e exercícios propostos, bem como uma série de variações desses. A aplicação das técnicas e exercícios seguiu o modelo do MA, realizados sempre em duplas, enquanto um experimenta o exercício proposto executando-o propriamente, o outro experimenta o exercício observando seu parceiro, ocorrendo em seguida a troca de papéis. Após essa dinâmica os pares, ou o grupo, dialogam sobre a experiência, trazendo para a discussão coletiva pontos percebidos e não percebidos, ou constatações das sensações em relação à experiência vivida.

Nessa etapa, o trabalho se emoldurou mais enfaticamente num contexto psicológico do intérprete, onde, em decorrência da vivência de determinados exercícios, assuntos pertinentes

desse campo se revelaram.¹⁴³ Como o MVA, o BMC e o MA tem como características suscitar auto-questionamentos foi a partir da vivência desses exercícios e técnicas, juntamente com os improvisos livres, que os intérpretes se confrontaram com condicionamentos, limitações, desejos e assuntos relacionados a suas memórias afetivas e seu modo de ser. O depoimento de Dorka Hepp, participante da pesquisa, ilustra esses momentos:

Para o último improviso [...], eu admito que não estava (e estou) nem um pouco convencida do que iria fazer e do que acabou sendo. Eu não sei, estou indo muito numa direção meio “pesada”, meio “dramática” demais, e estou começando a ficar entediada com isso. Pareço que não saio daquilo, e para ser sincera, nem sei de onde vem! Mas o fato é que isso sempre volta e aparece nos meus improvisos. Acabo me achando uma pessoa chata, dramática, repetitiva, pouca criativa e pouco feliz. Bom, mas talvez eu tenha justamente que esgotar este lado meu para ver onde ele possa me levar. O que eu vou poder extrair dele. Talvez até não seja nada, mas isso só vou poder descobrir mais tarde. [...] Não quero me “forçar” a nada, quero poder ter o tempo de fazer as coisas do jeito que eu achar melhor para mim, e eu mesma fazer as minhas escolhas. Ou seja, agir de uma forma que sempre me foi negada quando eu era pequena: as pessoas escolhiam tudo para mim, e pior, me diziam até o que deveria sentir, dizer e achar. Acredito então, que o meu caminho seja este: me libertar, libertar este grito do qual falei no início do processo, e que me persegue há muito tempo. Pegou um tom terapêutico, eu não queria que isso acontecesse, mas eu vejo que preciso passar por isso para poder seguir em frente. E, aliás, como poderia fazer um movimento autêntico se eu mesma não sou autêntica, e para isso, eu devo me conhecer por inteira.

No desenvolvimento do estado pré-expressivo o intérprete é levado a encarar os questionamentos que emergem a respeito de sua personalidade, de seu corpo, de sua identidade e da visão de mundo que possui, pois ele deve compreender que isto está diretamente vinculado à forma como expressa e organiza seus pensamentos e movimentos corporais, afetando na maneira como ele desenvolve seu estado de presença cênica. A proposta de descabotinação da pessoa sempre irá deparar-se com o trabalho sobre si, e isso certamente envolverá um processo terapêutico. Apesar de o processo permear constantemente questões terapêuticas impossíveis de não serem tocadas, sempre nos preocupamos de estarmos conectados fundamentalmente à criação artística.

Embora essa atmosfera terapêutica não fosse o foco do trabalho, não refutamos em trabalhar, coletivamente com ela, colocando sua discussão como mais um elemento facilitador

¹⁴³ Exercícios descritos no Anexo 1.

da compreensão do processo de cada um dentro dessa experiência. Entretanto, não foi nosso interesse aprofundar, na pesquisa, as questões terapêuticas, apesar delas terem influências significativas naquilo que está sendo exposto e expressado com o corpo. Nos valemos desta possibilidade, com a preocupação de direcionar os discursos para o processo artístico/criativo, e não terapêutico. Conduzi esse processo de forma intuitiva e buscando mais escutar, do que apontar problemas ou soluções. Na ocasião do início do processo da pesquisa Marília Márcia Santos Pereira, psicóloga e ex-bailarina, que estava fazendo aulas de balé com o Basirah, se interessou em acompanhar alguns ensaios. Em conversas particulares com Marília pude ter uma opinião profissional sobre o comportamento psicológico de cada intérprete dentro do processo da pesquisa, além de feedbacks a respeito de minha condução das pessoas no processo como um todo. Este contato com Marília de alguma forma me deixou um pouco mais tranqüila para dar continuidade ao processo iniciado, pois acredito que seja necessário, como condutora da pesquisa, ter controle sobre maior parte das situações, no sentido de amenizar tensões que acontecem com os intérpretes e nas relações que se estabelecem durante o processo, caso contrário, esse tipo de processo pode desencadear outros processos que desvirtuem a proposta da pesquisa.



**Figura 7 – Dorka Hepp –improviso solo livre sobre a frase
‘Eu num quarto branco. É assim...’¹⁴⁴**

¹⁴⁴

Foto retirada da imagem do registro de vídeo de um dos ensaios privados.

Para o desenvolvimento do estado pré-expressivo no intérprete partimos para o trabalho de autoconhecimento por meio do corpo, ações, atitudes e relações, chamando sua atenção para uma percepção ativa das vivências experienciadas. Vivenciar uma experiência significa, aqui, nas palavras de Hans-Georg Gadamer, “ainda estar vivo quando algo acontece”,¹⁴⁵ é aprender algo real sem mediações, de forma direta. Além disso, é não só se colocar disponível e atento para a experiência, como também se colocar dentro da própria experiência, vivendo-a e se impregnando dela. Em estudos realizados por Gadamer, sobre os significados do que vem a ser ‘vivência’, encontramos que um desses significados,

consiste em compreender a obra a partir da vida.[...] Algo se transforma em vivência na medida em que não somente foi vivenciado mas que o seu ser-vivenciado teve um efeito especial, que lhe empresta um significado permanente. O que se torna uma “vivência” desse modo ganha um status de ser totalmente novo na expressão da arte.¹⁴⁶

Realizar essa primeira etapa sob a perspectiva da vivência foi importante para realçar que o compromisso do intérprete, neste momento, era de disponibilidade para vivenciar com seu corpo as técnicas e os exercícios propostos. Praticando-os sob a óptica da vivência, poderíamos ampliar a percepção para o estado pré-expressivo, potencializando seu desenvolvimento, na medida em que se vivendo intensamente e inteiramente a experiência, a pessoa poderia entrar em contato com a unidade central do que está sendo vivenciado naquele momento. O conceito e experiência de ‘vivência’ também pode assumir um caráter de profundidade e permanência, de algo inesquecível e insubstituível, onde as coisas vivenciadas não são esquecidas rapidamente, “sua elaboração é um longo processo e justamente nisso reside seu ser específico e seu significado e não somente no conteúdo experimentado originariamente”.¹⁴⁷

Num primeiro instante, o intérprete deve ser lançado a vivenciar a experiência como acontecimento bruto, onde “o mundo e a consciência, o dentro e o fora não estão separados,

¹⁴⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Paulo Flávio Meurer. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1997, p105. Para mais informações sobre este assunto, Gadamer apresenta um estudo sobre a formação do conceito e significado da palavra ‘vivência’ na obra citada, pp 104-117.

¹⁴⁶ Idem, p106.

¹⁴⁷ Idem, p113.

eles são interdependentes”,¹⁴⁸ deve se colocar na experiência antes da cisão mundo-corpo provocada pela atitude da reflexão. Maurice Merleau Ponty cita que para a experiência do ‘Ser Bruto’:

Torna-se necessário então recomeçar tudo de novo, rejeitar os instrumentos adotados pela reflexão e pela intuição, instalar-se num local em que estas ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda ‘trabalhadas’, que nos ofereçam concomitantemente e confusamente o ‘sujeito’ e o ‘objeto’, a existência e a essência, e lhe dão, portanto, os meios de redefini-
los.¹⁴⁹

Segundo Marilena Chauí, o ‘Ser Bruto’ de Merleau-Ponty, “é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento”.¹⁵⁰ O ‘Ser Bruto’ é o ser que integra e que se vincula à totalidade, é aquele que está no mundo, naquilo que existe, ou pelo contrário, que aquilo que existe esteja nele.¹⁵¹

Deixar o intérprete em estado de ‘Ser Bruto’ é propor a ele a fusão do avesso e do direito de si mesmo, buscando provocar-lhe o encontro com vários estados de corpo suscitado pelas técnicas e exercícios. É jogá-lo em um estado de amorfia pela aliança de si com o mundo na tentativa de lhe revelar um leque de expressividade corporal mais alargado, além de lhe proporcionar a experiência da expressão própria, aquela que explicita sua singularidade, que traz em si um significado próprio. O intérprete deve vivenciar a experiência sem travas, sem julgamentos, para então permitir a liberação e compreensão de sua história pessoal e corporal.

Recomeçar tudo de novo para viver o ‘Ser Bruto’ não significa rejeitar ou negar aquilo que o intérprete adquiriu no seu processo de formação como tal, mas aliar as coisas em direção a uma maior compreensão delas. Na experiência do estado do ‘Ser Bruto’, o corpo deve se revelar como processo de sua própria história no contexto do aqui e agora. Na tentativa de se alcançar este estado de ‘Ser Bruto’, foi preciso exercitar continuamente e

¹⁴⁸ MACIEL, Sônia Maria. *Corpo invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, p87.

¹⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p127.

¹⁵⁰ CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p153.

¹⁵¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op.cit.*, p156.

introjetar os princípios do não julgamento, da observação atenta, da escuta aberta, encarando as vivências das técnicas e exercícios desta etapa da pesquisa como a parte propulsora do processo, o mote principal para se chegar ao estado pré-expressivo.

Nesta fase o princípio do não julgamento foi exercitado com bastante ênfase. No momento de compartilhar e dialogar sobre a experiência vivida, tinha-se a preocupação de conduzir a situação de forma mais a questionar o relato da experiência em detrimento a tentar solucionar ou definir determinados problemas que pudessem surgir. Deixando as questões em aberto, sem ter que solucioná-las de imediato, abria-se a perspectiva para uma reflexão mais aprofundada da situação, ampliando-se as possibilidades de solução sem confiná-las a um resultado único.

Com base em improvisos solos livres realizados freqüentemente, a roda do improviso consistiu na exposição do intérprete ao grupo participante do processo, acontecendo em dois momentos. Primeiramente, no momento da vivência imediata do exercício pelo intérprete, sem elaboração anterior. E segundo, na apresentação do improviso solo, onde alguns parâmetros eram definidos anteriormente à sua exposição.

Alguns exercícios foram realizados de modo a permitir a interferência dos integrantes da roda na improvisação do solista, por meio de perguntas, percepções, sugestões, exposição verbal dos sentimentos. Essa dinâmica foi realizada a partir de improvisos solos livres, sem condicionar o dançarino a movimentos específicos. O dançarino improvisava a partir de seu próprio desejo, estimulado pelas técnicas e exercícios desta etapa. O improviso não necessitava ser realizado com finalidade coreográfica (produção de movimentos em seqüências ordenadas de passos que se deslocam num tempo e espaço específico). O intérprete era estimulado constantemente a experimentar possibilidades que não fossem convencionais a ele como foi o caso do exercício em que cada intérprete deveria me apresentar algo que eu nunca tivesse visto ele fazer, ou improvisar sobre algum desejo nunca explicitado por ele. Sobre essa situação Dorka nos fala:

Quando veio o segundo improviso “me mostre alguma coisa que eu nunca vi você fazer”, aí eu pensei: “estou frita”. Como eu vou mostrar alguma coisa que ela nunca viu se eu mesma nunca me vi fazer alguma coisa diferente, afinal sou uma pessoa MUITO normal, que nunca faz coisas diferentes! Mas bem, eu também tinha resolvido não me importar de novo com o resultado final... E incrivelmente, foi muito menos sofrido de que para o primeiro improviso. Não quis me torturar para achar algo “interessante” para mostrar, e decidi ir pelo mesmo caminho da outra vez. Por isso, eu procurei pensar na minha vergonha, no meu desconforto em fazer algumas coisas. Esse seria

meu “Start”. Aí me veio a idéia dos palavrões. Era bastante simples, mas não havia erro. Eu até achei divertido fazer.¹⁵²

Importante salientar que toda e qualquer manifestação corporal da pessoa poderia ser aproveitada para uma situação de dança, no sentido de se valer da expressão de algo que se sente, seja pela voz, pelo gesto, pelas várias formas de respirar, pela exploração do espaço com o corpo etc, como função estética. A produção do movimento já estava contida nessas manifestações, e o dançarino deveria estar atento a elas, atento ao seu corpo e ao que se manifestava nele.

De certa forma, nesta fase inicial do processo, foi preciso esquecer o movimento como fim e voltar-se ao corpo como fonte de tudo, e ‘deixar acontecer’ ao invés de ‘fazer acontecer’, percebendo o vínculo da expressão manifesta no corpo e seu sentido de existência. Assim, buscou-se revelar ao intérprete outras possibilidades de reorganização de seu corpo e do movimento, mobilizando-o para a expressão a partir de seu sentido de existência.

A roda de diálogo era o momento para se falar sobre as experiências do processo vivenciadas no dia. Ao final de cada encontro, realizávamos uma roda, onde a proposta era expor verbalmente as percepções, emoções, incompreensões, questionamentos, além da tentativa de, em grupo, encontrar conexões gerais sobre o processo criativo. O diálogo ao final de cada ensaio foi o que proporcionou a muitos intérpretes um pensamento reflexivo atuante durante todo o processo como relata Márcia Lusalva, outra participante da pesquisa,

nas rodas de conversas permito que as inquietações dos outros me contagem, me estimulem e me desafiem e por aí o processo vai numa recombinação contínuas de estímulos, vontades e perguntas. Todas as identidades emparelhadas e expostas, e da sobreposição de todas elas estabelecemos referências, contrastes, igualdades, diversidade e às vezes chegamos a respostas pessoais (subjetivas e objetivas) ou em consenso. [...] A mudança estrutural p/ mim são as rodas de conversas que me acrescentam imensamente, pois é nesse momento em especial que a troca se promove que podemos perceber com mais clareza os estímulos e caminhos de criação. E o próprio ato de verbalizar sobre a experiência nos obriga a pensar, compreender o que geralmente é só vivenciado de maneira inconsciente. [...] Nesse processo saímos da dinâmica de praticar uma arte de estímulo e resposta e passamos ao “diálogo”.

Muitos temas relacionados à prática da atuação foram levantados nesses diálogos, tais como a exposição do real no universo da atuação, a tentativa de se fugir de condicionamentos

¹⁵²

A próxima seção apresentará a idéia célula resultante do segundo improviso de Dorka.

e automatismos gerados pela representação, o controle da expectativa em relação à ação, ao público e a outro intérprete, o tipo de formação profissional do dançarino, dentre outros temas que suscitaram muitas discussões. Esse era o momento onde se promovia a troca e o estímulo à reflexão dos caminhos da criação.

Cada experimentação de um novo exercício foi registrada em vídeo para facilitação das análises, além de proporcionar ao intérprete mais uma ferramenta para o processo de autoconhecimento e observação atenta. Segundo o depoimento de alguns intérpretes, a imagem registrada servia de referência para adequação das expectativas que se tinha de determinado improviso, determinado movimento ou estado corporal vivenciado, ajustar o como me vejo ao que sou, ou como penso que ajo ao que realmente faço. Algumas dessas sessões foram realizadas individualmente, onde eu, como condutora do processo, levantava uma série de questões numa tentativa de suscitar no intérprete reflexões mais aprofundadas a respeito do caminho do processo criativo traçado por ele até então.

Além dessa dinâmica, foi solicitado a cada intérprete que sempre escrevesse sobre suas experiências e reflexões. Em novembro de 2004, após quatro meses de trabalho e investigação sobre a primeira etapa, cada um apresentou um relatório sobre pontos que achou importantes nessa fase e as percepções a respeito do estado pré-expressivo, que estão no Anexo 2, onde também há um segundo relatório apresentado pelos intérpretes ao final da terceira etapa em outubro de 2005.

3.2.2 Segunda Etapa – O espaço entre. A escolha do tema do espetáculo

O início da conscientização do meu centro (utilização do abdômen), o exercício da escuta, a aprendizagem do tempo e das minhas ansiedades, a falta de controle do meu corpo, as crises pessoais etc. Como pesquisar o orgânico e depois marcá-lo? E como tornar o mercado orgânico novamente? Como o intérprete pode se manter presente em si em cena?

Márcia Lusalva

Considerando que o exercício do intérprete é um processo continuado, a segunda etapa foi fundamental para assimilação da etapa pré-expressiva na compreensão dos estados corpóreos e emocionais gerados. Foram realizados muitos exercícios de improvisação, já com uma preocupação mais seletiva do material de movimento corporal e das cenas que iam surgindo. Entretanto, o foco principal desta etapa foi sensibilizar-se para o processo de

construção e elaboração cênicas e das ações a partir da compreensão que se alcançou dos estados pré-expressivos do corpo e do nível de apropriação e incorporamento dos princípios da primeira fase.

Com o desenvolvimento do estado pré-expressivo do intérprete, partiu-se para a escolha do tema do espetáculo. A temática não havia sido definida até então. Entretanto, foi a partir das vivências e reflexões da primeira etapa que se chegou à consideração que a temática deveria estar relacionada ao corpo, falar do corpo expressivo, e refinando mais ainda essa idéia, falar das pessoas por meio da história de seus corpos.

Foram muitas conversas a respeito dessa temática. Passou-se a lembrança em tudo que havia surgido durante o processo até aquele momento, o trabalho sobre o aparente e o oculto, o dentro e o fora, a exposição e a proteção, a relação com o corpo em todos os sentidos, a ficção e a realidade dentro do real e do imaginário etc. Além disso, foi se chegando a uma concepção do espetáculo mais performática, onde a condição coreográfica estava calcada no improviso corporal e cênico das idéias principais trazidas por cada intérprete. Não se via coreografias propriamente ditas, com combinações de passos e seqüências elaboradas musicalmente, mas sim um jogo de corpos em expressão que se manifestam em seus desejos, carências e amores a partir da relação consigo e com o outro, dentro do tempo e espaço cênicos.

Sugeri a cada intérprete trabalhar sobre aquilo que desejasse falar com seu corpo. A pergunta então era: O que quero falar com meu corpo? O que quero fazer com meu corpo? Logo, cada um deveria tentar responder a esta pergunta, escrevendo e desenvolvendo idéias a esse respeito, com intuito de criarem pequenos solos, pequenas histórias pessoais.

Com o direcionamento de encontrar o que se quer dizer com o corpo sem abandonar o que se escutou dele na primeira etapa do processo, cada solo foi se delineando e as histórias foram sendo contadas corporalmente em contextos cênicos cada vez mais definidos. Uns partiram de memórias da vida pessoal, ou ainda segundo a percepção do estado de algo atual impregnado no corpo, como, por exemplo, o estado de carência do corpo. Outros tomaram como início a necessidade de se transbordar cenicamente a relação entre real e imaginário. Também alguns partiram da necessidade de se colocarem à prova de alguma coisa, de colocar o corpo em risco, não no risco do corpo físico, mas no do corpo moral ou do corpo crítico. Foram criados nove solos. São eles:

1. Dorka – Idéia célula utilizada → vergonha de falar palavrões. Este solo foi baseado no improviso realizado na primeira fase do processo criativo em que solicitei ao intérprete fazer algo que eu nunca o tivesse visto fazer. Para Dorka falar palavrões significou se colocar em risco, pois o fato de falar palavrões lhe dava muita vergonha e desconforto. O outro motivo que a levou a esta idéia célula foi experimentar o seu lado infantil. Dentro desta atmosfera Dorka foi experimentando sua relação com os outros intérpretes, e com o público. A partir dessa idéia célula fomos investigando as possibilidades de movimentos que estivessem associados com a vergonha. Dorka deveria lançar bolas de papel em Lívia Frazão. Esse era um elemento do solo de Lívia, entretanto Dorka incorporou-o ao seu solo utilizando-o para estabelecer relação com o público. Para o espetáculo definimos que uma pessoaalaria os palavrões no ouvido de Dorka para que ela os repetisse para qualquer um do público. Inicialmente Alessandro ficou com essa função, entretanto algumas vezes experimentamos outro intérprete realizando-a.
2. Alisson – Idéia célula utilizada → escrever no corpo as dúvidas e questionamento sobre o desejo de pertencimento. Esse elemento surgiu do improviso sobre a frase ‘Eu num quarto branco. É assim...’. Alisson trouxe para seu solo alguns trechos de textos de Clarisse Linspector mesclados com suas próprias escritas. Inicialmente somente ele escrevia no seu corpo. À medida que fomos inserindo o solo no contexto do espetáculo Alisson foi pedindo para que outras pessoas (os próprios intérpretes ou o público) escrevessem em seu corpo também. Alisson poderia falar ou não o texto da cena construída por ele. Essa decisão era tomada por ele no momento da cena.
3. Rachel - Idéia célula utilizada → cantar comendo pão. Rachel teve como motivação a idéia de estar sendo impedida de cantar. Essa idéia célula partiu de um dos improvisos livres realizado no início do processo criativo e não teve nenhuma associação específica e direta com alguma questão psicológica pessoal. Sua intenção era simplesmente trabalhar com voz. Então lhe veio a idéia de construir uma cena onde ela pudesse cantar e ao mesmo tempo ser impedida por alguém que lhe enfiasse pão na boca sem parar. Essa cena foi se desenvolvendo para um jogo de fuga entre Rachel e a pessoa que lhe dava o pão. No espetáculo incorporamos esse jogo utilizando todos os intérpretes. Colocamos duas pessoas enfiando pão na boca de Rachel. No momento em que Rachel tentava fugir dessas duas pessoas, para que ela pudesse continuar cantando, todos corriam atrás dela. Quando ela parava todos paravam na sua frente

com o objetivo de testemunhar a cena entre ela e as duas pessoas que lhe davam o pão. Nessa cena Rachel tinha liberdade para transitar entre o público, sentar-se ao lado de algum espectador ou utilizar somente a região central do espaço cênico. Essa ação era definida por ela no momento da cena.



Figura 8 - Rachel e Lina – exercício do espetáculo¹⁵³

4. Márcia – Idéia célula utilizada → o solo de Márcia não teve uma idéia centrada apenas em um foco. A elaboração de seu solo partiu das várias vivências durante todo o processo e os questionamentos suscitados nessas vivências como as perguntas ‘me expor ou me proteger em cena?’, ‘mostrar meu desejo real, ou uma farsa?’, ‘dizer sobre minhas intimidades?’, ‘não me julgar? Como?’, ‘mas isso é arte, ou é vida real?’. Márcia foi elaborando uma síntese de suas vivências no processo até chegar em seu solo e no texto onde ela diz algo como: “pensava que meu coração ficasse no peito, mas ele escorregou para o pé e eu tive que tirar os sapatos para que ele pudesse pulsar”, e também, “aqui dentro é lindo (aponta para sua cabeça), a vida é linda!”. Durante o exercício do espetáculo Márcia tinha liberdade de falar com o público sobre todos os seus questionamentos. Poderia falar sobrepondo a voz à música que toca na cena, com a intenção de não ser ouvida pelo público, ou poderia esperar a música terminar e começar o seu texto. Ela também poderia escolher entre falar o texto ou

¹⁵³

Foto de Dalton Camargos tirada de um ensaio privado.

não. A cena construída por Márcia muitas vezes a fez chorar. Mas isso não necessariamente significa uma definição fixa de se chorar na cena.

5. Livia Frazão – Idéia célula utilizada → sobre a sensação de se ver ‘sentada deixando a vida passar’. Este solo foi sendo elaborado a partir de alguns improvisos realizados por Livia motivado pelas conclusões que chegou do processo criativo vivenciado. Em conversas sobre o que levou Livia a delinear esse solo ela nos diz que percebeu que em sua vida está sempre esperando que algo aconteça, fica ‘sentada vendo a vida passar’, e que isso lhe dava uma grande angústia, pois se sentia anestesiada para tomar atitudes em relação a essa sensação. A partir dessa sensação Livia trouxe uma movimentação corporal associada a desconstrução, a falta de controle e sustentação do corpo, ao abandono etc, o que a levou executar movimentos quebrados, com base no deslizamento das articulações, no abandono muscular, levando o corpo a se mover utilizando mais a estrutura esquelética. A vivência do sistema esquelético no BMC nos ajudou a aprimorar o movimento e descobrir suas possibilidades. Na concepção de Livia alguém deveria lançar-lhe objetos (no caso do espetáculo Dorka lhe jogava bolas de papel) para impulsioná-la a reagir, a tomar alguma atitude. Esse solo utiliza a música “J’arrive à la ville” de Lhasa Sela escolhida pela própria Livia.

6. Lina Frazão – Idéia célula utilizada → Sobre a frase ‘mas, eu quero!’. O elemento de Lina surgiu a partir de minha percepção sobre as atitudes de indignação dela em relação a situações de seu dia a dia, que muitas vezes a levava a se sentir excluída socialmente, como exemplo o dia em que ela entrou triste no supermercado e leu o enunciado ‘Pão de Açúcar – o supermercado de gente feliz’. Esse tipo de situação colocava Lina com uma sensação de liberdade podada, de restrição e de enquadramento. A partir dessa sensação de exclusão e indignação perante essas situações fomos investigando possibilidades de desenvolvimento do solo. Outro elemento que Lina trouxe e que incorporamos no espetáculo foram as frases recortadas de seu diário. Lina escreveu cada frase em uma folha de papel e ia mostrando essas frases para as pessoas lerem. As frases eram: O mundo às vezes me ofende; às vezes não; O mundo às vezes liquefaz as pessoas; O mundo recheia as pessoas de histórias; O mundo faz as pessoas serem veementes; O mundo faz as pessoas serem míopes; Para o mundo, o silêncio é uma ousadia; é que o mundo gira rápido demais; e há movimento em demasia; até parece que o mundo não nos convida a ser sadios; O mundo é mesmo bem cartesiano; Mas hoje, ele me veio singelo; Hoje eu olhei para o

mundo e vi TV e mil imagens sem som; Hoje eu vi a sutileza; as virtudes; e as delicadezas.

7. Diego – Idéia célula utilizada → Solo 1 - perguntar ao público ‘O que vocês querem que eu faça?’. Essa idéia originou-se do improviso solo livre realizado por Diego na segunda fase do processo criativo. Este solo partiu da solicitação que fiz aos intérpretes para me falarem com o corpo o que desejassem. Nesse momento do processo criativo como Diego se sentia muito perdido e com muitos questionamentos em relação ao seu próprio corpo, achou que deveria perguntar aos outros intérpretes, que o assistiam, o que eles gostariam de ver ele fazendo. Seu questionamento baseou-se na constatação de que a imagem corporal própria que possuía era construída a partir do que as pessoas achavam dele, e não pelo que ele mesmo achava. Além disso, Diego quis trabalhar com a idéia de se expor para o outro. Para o seu improviso Diego buscava interpretar as solicitações das pessoas (público) tentando fugir da literalidade que os pedidos pudessem suscitar. Solo 2 – idéia célula → expor o corpo, colocar o corpo à prova da exposição e da exaustão demonstrando as próprias fragilidades. Nesse solo Diego buscou explorar a exposição de seu corpo de forma mais explícita. A cada realização desse improviso a exposição foi se tornando mais contundente, pois Diego começa utilizar as próprias fragilidades como elemento para investigação e realização de seu solo, como por exemplo se achar fora dos padrões corporais de dançarino. Diego explora esse tema explicitamente para o público pegando na sua gordura, se batendo e levando seu corpo à exaustão.
8. Alessandro – Idéia célula utilizada → memória afetiva pessoal e movimentos baseados nos órgãos. Assim como aconteceu com Márcia, Alessandro chegou ao seu solo a partir das várias vivências e questionamentos suscitados no processo criativo. Foram muitos os momentos que as temáticas de seus improvisos estiveram relacionados à lembranças de sua infância e da perda de sua mãe quando tinha dois anos de idade. Somado a este contexto Alessandro incorporou o trabalho do sistema dos órgãos realizado nas vivências do BMC.
9. Lívia Bennet – Idéia célula utilizada → girar o corpo sem parar, sempre para a mesma direção. O solo de Lívia teve como inspiração inicial um improviso que fizemos sobre fotos da família. Cada intérprete deveria trazer fotos que fossem marcantes de sua vida. Após colocá-las expostas na parede da sala de ensaio cada um tentaria dançar a

sensação provocada pela situação de estar vendo as fotos, sem se fixar na lembrança de alguma situação específica.

As músicas utilizadas no espetáculo foram, na maioria, trazidas pelos próprios intérpretes.¹⁵⁴ O fato de Alessandro cantar em dois momentos do espetáculo não foram escolhas premeditadas, e sim partiram do desenvolvimento dos improvisos, sendo incorporados posteriormente na estruturação do espetáculo. Em muitos momentos optou-se também pelo desenvolvimento de cenas sem música, objetivando enfatizar o exercício da escuta e do tempo cênico do intérprete com ele mesmo, com outro intérprete, com a cena e com o público. No decorrer das apresentações públicas cada intérprete teve liberdade para encontrar mais elementos ou ações e incorporá-las ao espetáculo, sem necessariamente considerá-las como elementos fixos que deveriam acontecer sempre, como por exemplo Dorka oferece pão para alguém do público próxima a ela, Lívia Frazão sugere trocar seus óculos com o de alguém da platéia, etc.

A partir dessas histórias pessoais foi-se buscando chegar ao entendimento da motivação central que gerava as escritas corporais. O termo escrita corporal, nessa pesquisa, refere-se a célula de movimento resultante de uma gama de qualidades expressivas do corpo, seu tônus muscular, sua densidade, sua velocidade, seu peso, e também seu gosto, sua temperatura, sua paisagem etc, geradas a partir de um sentimento, emoção, memória e estados do corpo que podem ser organizados em benefício da construção de uma dança. Essas qualidades poderão ser compreendidas e exercitadas ao longo do processo criativo e também no exercício do espetáculo. Dessa forma, vai-se tentando refinar a clareza do sentido de um movimento corporal expressivo dentro de um contexto específico.

A expressão manifestada por meio do gesto e do movimento deveria ser abordada como conseqüência de alguma motivação interna do intérprete, que gera uma qualidade expressiva ativada por uma sensação no corpo, podendo ser uma sensação de um sentimento, de uma emoção, uma sensação proveniente da percepção do estado corporal do momento, ou mesmo pela sensação de um tônus muscular específico, provocado intencionalmente pelo intérprete.

¹⁵⁴ As músicas utilizadas foram “Wedding-Cocek” (momento do público entrando no teatro) e “Underground Cocek” (solo Márcia) de Goran Bregovic, “J’arrive à la ville” de/com Lhasa Sela (solo Lívia Frazão), “Donde estabas tu?” de Ernesto Duarte com Omara Portuondo (dança das camisolas e margaridas), “69 Frango assado” de/com Tati Quebra Barraco (solo Diego), “De tanto amor” de Roberto Carlos.com Claudette Soares (solo Alessandro), “Por isso me quedo” de/com Lhasa Sela (solo Lívia Bennet).

Muitas motivações para as cenas emergiram do estado pré-expressivo. Ocorreu-me que a definição da escrita corporal de cada solo deveria estar calcada mais especificamente na consciência da sensação gerada por algum motivo específico, pois essa sensação é que poderia revelar um estado corpóreo, uma qualidade expressiva distinta para a realização da ação corporal. Antônio Damásio nos fala que, o corpo, por si só, já reage de forma adaptativa em relação ao objeto que causou as alterações corporais, mesmo que esse objeto seja apenas lembrado.¹⁵⁵ Entretanto, minha sugestão é de que o intérprete possa desenvolver uma compreensão cada vez mais apurada das sensações do corpo de modo a exercitá-las independente do objeto que a causou.

Importante dizer que entendo como qualidade expressiva do corpo e das ações corpóreas a qualidade de percepção e manifestação da sensação de um estado de corpo, desencadeado por um estímulo qualquer, que provoca uma mudança no tônus muscular, afetando a expressão. Por exemplo, se associo um sentimento de tristeza à deflagração de uma contração muscular específica no corpo, isso me provoca uma sensação corporal que não é só a contração muscular propriamente dita, devo perceber esta sensação no corpo como um todo, pois essa contração irá afetar a respiração, a forma de olhar, a entonação da voz, o fluxo sanguíneo etc, gerando uma qualidade expressiva corpórea. Ou seja, me provocou uma sensação do estado de corpo triste acionado por uma situação de tristeza. Este estado de corpo é a conjugação de uma série de transformações que ocorreram nesse corpo. Se, entendo meu corpo triste, meu corpo carente, meu corpo em amor enquanto sensação corporal, talvez eu possa integrar todo meu corpo na manifestação da expressão destes estados e me beneficiar dessas faculdades internas em detrimento à imagem externa que se cria para atuar determinada situação. A idéia é favorecer a atuação do estado de corpo ao invés da representação de um estereótipo de uma situação externa vivida pelo intérprete, como uma situação de felicidade. Sugiro, então, que o intérprete deve objetivar um trabalho sobre a qualidade da percepção da sensação corpórea e da atualização do estado corporal gerado por estímulos diversificados no momento da ação, além de como este estado de corpo materializa-se em expressão e movimento no momento da criação e da atuação.

O treinamento das ações físicas, das habilidades corporais é importante para o intérprete, mas não é tudo. Ele necessita ter o entendimento dessas ações em todas as

¹⁵⁵ DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras. 1996, p161.

dimensões que puder alcançar, na física, na psicológica, na espiritual e talvez ele tenha a oportunidade de alcançar essas dimensões vivenciando o próprio corpo e seus afetos. Jerzy Grotowski nos reforça essa idéia dizendo que

o ator deve atingir (não tenhamos medo do nome) um ato total, que faça qualquer coisa com todo seu ser, e não apenas um gesto mecânico (e, portanto, rígido) de braço ou de perna, nem uma expressão facial ajudada por uma inflexão e um pensamento lógico. Nenhum pensamento pode orientar todo o organismo de um ator de forma viva. Deve estimulá-lo, e isso é tudo o que um pensamento pode realmente fazer. Sem compromissos, seu organismo pára de viver, seus impulsos crescem superficialmente. Entre uma reação dirigida por pensamento, há a mesma diferença que entre uma árvore e uma planta. Como resultado final, estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar “um movimento da alma”; deve realizar este movimento com seu organismo.¹⁵⁶

Com a codificação dos movimentos e o encontro das partituras corporais o desafio do intérprete passa a ser, talvez, segundo a perspectiva apontada acima, o de agenciar as sensações corporais entendidas e incorporadas por ele no estado pré-expressivo, buscando atualizar constantemente o sentido do que se torna codificado enquanto forma. Os caminhos para essa atualização talvez possam ser vislumbrados a partir do exercício continuado do estado pré-expressivo, pois esse parece propor um devir constante do intérprete, e é nele que as sensações corporais estão mais afloradas.

Na tentativa de se efetuar um diálogo entre as etapas, criou-se um jogo das polaridades gerado a partir da tensão entre os aspectos trabalhados na primeira etapa e aqueles solicitados na segunda etapa do processo criativo. A tabela a seguir explicita mais claramente esta tensão.

¹⁵⁶ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, pp97-8.

Quadro 3 – Aspectos conflitantes entre a 1ª e 2ª etapas do processo criativo

Aspectos trabalhados na 1ª etapa	Aspectos trabalhados na 2ª etapa
Exercício do não julgamento	Exercício de seleção envolvendo senso crítico
Prática do desapego, não se apegar a nenhuma qualidade específica de movimento ou atitude.	Prática da fixação. Fixar aquilo que foi considerado bom e funcional para a cena.
Permissão. Dar vazão a toda idéia de movimento ou pensamento que surgir, deixando o corpo livre para se manifestar como quiser.	Controle. Não extrapolar demasiadamente as idéias cênicas e os movimentos gerados a partir delas. Preocupar-se em manter o controle sobre o desempenho da atuação.
Deixar acontecer. Deixar o corpo se expressar da maneira como quiser.	Fazer acontecer. Provocar ações precisas para desencadeamento das idéias cênicas.
Experimentar a realidade sem atuá-la.	Atuar.

Atuar no processo criativo significa aqui viver sem pudor o que se atua no momento da encenação, acreditar na ação assumindo-a convictamente como sua, como parte de você, e não como uma representação de um outro (personagem). Grotowski nos aponta esta idéia quando nos fala sobre o ato total:

Quando digo que a ação – se não se quer que sua reação fique sem vida – deve absorver toda a personalidade do ator, não estou falando de algo “externo”, como os gestos e truques exagerados. Que quero dizer, então? É uma questão que envolve a própria existência da vocação do ator, de uma reação, de sua parte, que lhe permita revelar cada um dos esconderijos da sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade. Este ato de total desnudação de um ser transforma-se numa doação do eu que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor. Chamo isto de um ato total.¹⁵⁷

Também Renato Cohen nos coloca que o ator e, nesse caso, o dançarino, não pode ‘ser’ e ‘representar’ ao mesmo tempo. Existe a “impossibilidade física de dois corpos ocuparem o mesmo lugar no mesmo instante, e também a impossibilidade psíquica de haver dois egos numa só psique”.¹⁵⁸ Seguindo este pensamento acredito que o intérprete deve jogar com este paradoxo numa tentativa de diminuir esta lacuna entre ser ele mesmo e aquilo que está atuando, pois, continuando com a fala de Cohen,

¹⁵⁷ GROTOWSKI, Jerzy. *Op.cit.*, p105.

¹⁵⁸ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p94.

alguém nunca pode estar só “atuando”: primeiro, porque não existe o estado de espontaneidade absoluta; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação. Mesmo que o personagem seja auto-referente. Ainda assim haverá o desdobramento. Segundo, porque sempre que estamos atuando (e isso é extensível para todas as situações da vida) existe um lado nosso que “fala” e outro que observa. Essas situações limites não são da esfera do humano ou, se o são, pertencem àqueles momentos de transcendência, visualizados por Artaud, e atingidos por seres privilegiados em momentos de oniconsciência, de perda do ego individual, denominados pelos orientais como samadhi. É interessante que nessa situação paradoxal os dois extremos se tocam: eu não sou mais “eu” e ao mesmo tempo eu não “represento”.¹⁵⁹

Outro conceito que objetiva apagar a dualidade do momento entre ser e atuar é o de *corpo-subjétil*, definido por Renato Ferracini, ancorado em Antonin Artaud. Segundo Ferracini o *corpo-subjétil* é o corpo que lida ao mesmo tempo com seu comportamento cotidiano e extracotidiano, que lida com a forma e a vida, com a objetividade e a subjetividade, com a técnica e o caos, não sendo nem um, nem o outro. É o corpo “entre polaridades que se completam”.¹⁶⁰ E ainda, continua Ferracini

o corpo cotidiano e o corpo-subjétil são um só e mesmo corpo que possuem, no máximo, alguns comportamentos diferenciadores e são esses comportamentos que nos permitem caracterizar, dentro desse corpo múltiplo, um corpo com comportamento cotidiano (corpo cotidiano) e esse mesmo corpo ampliado e vetorizado com um comportamento intensivo (corpo-subjétil).¹⁶¹

Mas também, como considera Ferracini, o *corpo-subjétil* não é só esse ‘corpo-entre’ senão um único corpo em expansão, oriundo do corpo cotidiano, que abarca todas as multiplicidades de corpos, ações, comportamentos e zonas possíveis numa relação dinâmica em direção ao uso artístico. O *corpo-subjétil*, segundo sua afirmação, não é um termo dualista, mas “uma espécie de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano” no momento da atuação, e não pode ser visto como um ponto, ou como um corpo fixo e definido, localizado de maneira exata, pois ele é exatamente um fluxo de ações e relações acontecendo no aqui-agora que o redefine e que se desvanece a cada instante.¹⁶²

¹⁵⁹ Idem, p96.

¹⁶⁰ FERRACINI, Renato. *Corpos em criação, café e queijo*. 2004, 345 f. Tese de Doutorado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2004, p77.

¹⁶¹ Idem, p79.

¹⁶² Idem, pp85-90.

A segunda etapa da pesquisa se deu, principalmente, pela tentativa de buscar uma mediação e diálogo dos conflitos gerados pelos paradoxos entre o desenvolvimento do estado pré-expressivo, que consiste num trabalho aprofundado do corpo cotidiano, e as atividades solicitadas pelo processo criativo na fase de elaboração do espetáculo, que consistiu na definição e estruturação do material a ser encenado. Assim, nessa etapa acentuou-se a importância de se trabalhar com as polaridades, abordando-as como co-integrantes de uma ação e aceitando que a existência dos opostos é fundamental para o exercício da presença ativa na atuação. Luigi Pareyson nos fala que,

na arte, empenho e jogo, adesão e distanciamento, responsabilidade e evasão, funcionalidade e gratuidade encontram-se e colaboram entre si, e, se tal colaboração e compatibilidade pode parecer misteriosa, dever-se-á dizer que não é este o único aspecto paradoxal desta atividade que é, certamente, a mais complexa enigmática das atividades humanas.¹⁶³

Se num primeiro instante temos que dar vazão à fruição dos sentidos, dos sentimentos e das emoções que geram estados de corpo distintos, num segundo momento devemos ainda estar exercitando esta fruição, mas em benefício de uma ação cênica colocada num contexto específico, e que também sofre interferências de fatores externos à própria emoção e sentimento vividos no momento. Dessa forma, atualiza-se e reconfigura-se o estado corpóreo que se manifesta na expressão do movimento.

O jogo das polaridades parece colocar o intérprete numa zona de instabilidade entre a ação de provocar algo no corpo e a ação de esperar sem expectativas, obrigando-o estar atento às situações com todo seu corpo engajado no aqui e agora.

Em função do intérprete se valer de uma série de possibilidades para a composição de seu solo, no contexto do espetáculo ele pode, em muitos momentos de seu processo, entrar em situações de caos total da experiência, perdendo o ponto que o norteia, fazendo-o cair novamente na cabotinagem. Portanto, é importante exercitar constantemente todos os princípios trabalhados na primeira etapa, buscando manter viva e consciente a experiência sensível do que está sendo vivenciado.

Essa vivência consciente da experiência sensível é que talvez possa oferecer ao intérprete a possibilidade de se visualizar um eixo que o conduza na criação, embora, ao

¹⁶³ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins fontes, 2001, p41.

mesmo tempo, esta ‘tentativa’ de viver a experiência sensível de forma cada vez mais consciente pode ser sufocante e paralisante para o momento criativo. O exercício da ‘consciência’ e da ‘tentativa’ em demasia pode levar à cristalização da percepção, ao sufocamento da escuta, eu me vicio em ter que perceber. Voltar-se à escuta do corpo e sua sensação no momento da experiência pode parecer um caminho para se manter a calma e a escuta interna, ampliando este sentimento para as ações a serem realizadas. Também devemos encarar que o aspecto da consciência a ser trabalhado deve ser no sentido da “consciência libertadora”, não para cristalizar o que se encontra, mas para, a partir da consciência que se chega, exercitar a liberdade das ações, entender seus fluxos. Em alguns momentos do processo desta pesquisa, a impressão que se tem é que ter consciência “dói”. Grotowski vem nos lembrar da expressão “crueldade é rigor”, utilizada por Artaud, que nos indica que a conjunção dos opostos, espontaneidade e disciplina, pode originar o ato total, ou que, “a anarquia e o caos devem estar ligados a um sentido de ordem”,¹⁶⁴ e ainda de que “esta noção de que a espontaneidade e a disciplina, longe de se enfraquecerem uma à outra, reforçam-se mutuamente; de que o elementar alimenta o elaborado”.¹⁶⁵ A partir dessa abordagem foi-se dando o processo criativo, onde as histórias a serem contadas tornavam-se mais claras. O processo de construção e de exercício do espetáculo foi calcado na busca de se manter o estado pré-expressivo vivo e atuante no contexto cênico, como será apontado na próxima seção.

3.2.3 Terceira Etapa – Laboratório cênico - o exercício do espetáculo

O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas, sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa muito precisa e determinada, que faz do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso.

Marilena Chauí.¹⁶⁶

¹⁶⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Op.cit.*, p99.

¹⁶⁵ Idem, p96.

¹⁶⁶ CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, 152-3.

No exercício do espetáculo configura-se um jogo improvisado entre o intérprete com ele mesmo, com os outros intérpretes, com a cena e o público. Entra-se efetivamente no que Ferracini chamou de ‘zona de turbulência’, ou ‘zona de jogo’, “zona que está ‘entre’ minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro e o público e que afeta e é afetada”.¹⁶⁷ Segundo Ferracini, nessa zona de turbulência pode ocorrer “modificações e redimensionamento instantâneo em potência da matriz”,¹⁶⁸ que no nosso caso seria modificações e redimensionamento das idéias células e talvez da própria estrutura do espetáculo. Nesse jogo o intérprete deve observar, atentamente, com uma escuta aberta, buscando perceber o momento de se desapegar de determinada decisão para favorecer a cena, ou permanecer numa idéia de movimento que possa resultar num diálogo com outro intérprete ou, até mesmo com o público, explorando e transbordando suas possibilidades. Também ele deve buscar perceber o momento de dar o suporte ao outro para exploração da idéia lançada pelo companheiro de cena, além de tentar perceber as energias provenientes da conjunção das tensões entre público, espaço, intérpretes e tempo que o afetam. Sônia Azevedo nos fala que “o ator precisa dar conta dos trajetos do que é visível e do que é invisível em suas ações; saber observar-se à sua produção exterior sem perder o eixo da concentração interior”.¹⁶⁹

No decorrer do processo observou-se uma busca pela flexibilização dos princípios e elementos pertinentes ao processo criativo, numa tentativa de se valorizar mais enfaticamente o exercício da interpretação e o espaço para investigação do material próprio de cada intérprete. Também buscou-se dissolver prováveis estruturas rígidas, às vezes utilizadas em concepções coreográficas com pouca permissividade para exploração da expressividade e das possibilidades que aí se encontram.

Após a definição das histórias pessoais que levaram à construção do solo de cada intérprete, trouxemos uma concepção de espetáculo voltada para uma composição cênica e coreográfica mais livre. Uma trama onde houvesse elementos, estados de corpo, células de ações e movimentos isolados que pudessem se organizar e reorganizar de diversas formas, de acordo com as situações cênicas que fossem aparecendo, permitindo ao intérprete exercitar a reorganização constante de suas ações e estados corporais em um jogo.

¹⁶⁷ FERRACINI, Renato. *Op.cit.*, p176.

¹⁶⁸ Idem, p176.

¹⁶⁹ AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p122.

Paralelamente à construção dos solos foram desenvolvidas e definidas cinco células de movimentos e de ações. Essas células e ações foram inspiradas nas observações em relação aos desejos, dificuldades, prazeres e anseios dos intérpretes apresentados no processo de elaboração de seus solos. A primeira célula de movimento e ação consiste no deslocamento livre dos intérpretes para qualquer lugar do espaço de encenação, e em qualquer momento do espetáculo. Considerando espaço cênico tanto o espaço onde grande parte das cenas ocorrem, como o espaço utilizado pela platéia, o intérprete pode transitar livremente por esses espaços buscando unificá-los. O intérprete deve carregar sempre consigo seu banco para se sentar. O banco foi o principal objeto cênico comum de cada intérprete. Ele surgiu a partir de uma idéia cênica de que todos os intérpretes deveriam ter um objeto em comum que os identificassem como integrantes de um mesmo espaço coletivo e colaborativo de atuação e trabalho. O banco também significou a possibilidade de interação mais direta de um intérprete com os outros e com o público, na medida que ele o utiliza para se aproximar, afastar, compartilhar ou negar a relação com o outro.

A segunda célula refere-se à frase coreográfica com ombros contraídos juntamente com a dança das camisolas. Na estrutura do espetáculo essa seqüência de movimentos com ombros contraídos acontece entre o solo de Lina e o solo de Diego e é realizada no meio do espaço cênico. O número máximo de intérpretes que podem executá-la juntos nesse momento do espetáculo é três, podendo também ser realizado por dois ou apenas um intérprete. Durante a execução dessa célula, que é realizada com a música “Donde estabas tu?” de Ernesto Duarte, três outros intérpretes quaisquer que não estejam fazendo a frase dos ombros, podem vestir as camisolas colocadas em algum ponto do espaço cênico para executarem uma dança debochada ou escrachada ao redor da cena (seqüência dos ombros). A seqüência dos ombros contraídos também pode ser realizada em outros momentos por qualquer intérprete. Quando ela ocorrer fora da estrutura definida no espetáculo o intérprete deve executá-la de forma mais discreta, em espaços não tão evidenciados, nas sombras provocadas pelo jogo de luzes, ou ainda de forma a reduzir o movimento à quase um pequeno gesto.

A terceira célula são deslocamentos em grupo com uma, ou duas pessoas que enchem os pulmões de ar e correm definindo três pontos no espaço. Esses três pontos, que são definidos no momento da corrida ajudam a conduzir o deslocamento do grupo que em princípio deve seguir o que está com os pulmões cheios. Essa cena objetiva criar a máxima tensão até culminar no dueto de Alessandro (quarta célula) com qualquer outra pessoa que ele escolher na hora. Está célula acontece sem música.

A quarta célula é o acontecimento de um dueto que visa algum tipo de provocação ou exposição dos intérpretes que o realizam. Normalmente ela se configura de forma agressiva, embora em algumas apresentações ela tenha se desenrolado de forma leve e carinhosa, por vezes engraçada. Esse dueto pode ser feito por qualquer intérprete que decidir realizar a cena no momento de seu acontecimento, sem que os outros saibam. Entretanto definimos para o espetáculo que Alessandro seria o intérprete responsável por escolher alguém para realizar o dueto improvisado com ele. Qualquer cena pode resultar desse encontro de Alessandro com outro intérprete. Apesar desta cena não ser fixa, Alessandro às vezes repete uma idéia, com uma mesma pessoa.

A quinta célula refere-se ao uso das frases ‘me escolhe’ e ‘eu não quero você porque...’, A frase ‘me escolhe’ antecede o dueto improvisa de Alessandro com outro intérprete. Já a frase ‘eu não quero você porque...’ acontece antes do solo de Lina. Essa frase pode ser completada livremente pelos intérpretes que falam, por exemplo ‘eu não quero você porque você respira’. As frases podem ser ditas por qualquer pessoa no momento definido para elas, observando-se para não incorrer em poluição de várias falas ao mesmo tempo. Logicamente que por trás da possibilidade variada do uso dessas células deveria se ter a preocupação constante com o diálogo e a composição cênica resultante desse uso. A opção pela possibilidade de interferir na composição do espetáculo durante a performance acentuava o trabalho sobre o sentido de jogo que o intérprete deveria exercitar.

Uma das características apresentada no decorrer do processo da pesquisa residiu na tentativa de lidar com as constantes instabilidades geradas pelo contato do intérprete com suas fragilidades. Christine Greiner, quando fala do pensamento de Ilya Prigogine nos coloca que,

Para Prigogine todos os vivos são dissipativos, tudo que dizemos, as informações do ambiente, nosso sistema de conhecimento, nada disso é imutável. Tudo que é vivo deve co-habitar com a desordem e a instabilidade. Não há escolha. Esta é a natureza do vivo. Assim, no que diz respeito ao corpo, para estudar um regime de atividade corporal é preciso estudar a estabilidade e a instabilidade que, em certas circunstâncias têm uma configuração e em outras já são modificadas.¹⁷⁰

Concordando com este pensamento, vimos coerência em trabalhar o espetáculo reforçando o caráter da instabilidade, numa zona de turbulência intensa vivenciada pelo intérprete na atuação. Com essa perspectiva, propusemos construir o espetáculo como um

¹⁷⁰

GREINER, Christine, *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p39.

jogo, observando que no jogo se opera a mutabilidade com base nas incertezas das decisões, abrindo um campo para a exploração de possibilidades de atuação na solução de problemas gerados no jogar.

Neste jogo algumas regras são definidas ao longo de seu exercício. Entretanto, toda regra criada pode ter exceções, podendo ser utilizada de uma forma ou de outra. Por exemplo, as frases de movimentos realizadas em grupo são normalmente utilizadas como indicativas de transições cênicas. Porém, elas também podem ser utilizadas isoladamente por qualquer intérprete e em qualquer momento do espetáculo. Sendo usada individualmente, ela não se configura como uma transição. Um exemplo dessa situação se dá no momento em que um dos intérpretes decide dançar a coreografia dos ombros contraídos em qualquer parte do espetáculo que não seja aquela em que se estabeleceu para a coreografia do grupo.

Para definição das regras deste jogo, e mesmo para a construção de uma estrutura que servisse de base para o acontecimento do espetáculo, foram realizados vários improvisos estruturais. Chamo de improviso estrutural o exercício do improviso para a construção da estrutura de um espetáculo, onde os elementos que constituem o espetáculo já existem isoladamente, entretanto, a composição desses elementos se dá pelo improviso. Cada intérprete ficou responsável em compor uma ordem de acontecimento das células de movimentos, ações e dos solos. Essa ordem era falada para todos os intérpretes pouco antes de se realizar o experimento. Após a experiência, discutíamos as possibilidades que apareciam e o que poderiam funcionar cenicamente.

Experimentamos várias ordenações de estruturação cênica das idéias, dos solos e das células de movimentos encontradas. Numa dessas versões, foi proposto um sorteio da ordem de acontecimento dos solos. Cada intérprete foi sorteado com um número. Esse número indicava a ordem de acontecimento de seu solo. Por exemplo, aquele que tirou o número três saberia apenas que seu solo deveria acontecer após dois solos quaisquer. Com esses experimentos, cada ensaio foi também um exercício de composição dos elementos do espetáculo, além do treino do diálogo cênico entre intérpretes, espaço e tempo de atuação.

Também houve o momento em que se experimentou por diversas vezes uma mesma ordem estrutural definida anteriormente, em que se objetivou provocar interferências nessa ordem por meio de justaposição dos solos, e desses com as células de movimentos e ações, e também na quebra dessa ordem estruturada a qualquer instante. Para se quebrar a ordem de

uma estrutura previamente definida, o intérprete deveria propor algo coerente com o que estava acontecendo na cena. Ele deveria estar atento ao diálogo do que propunha com o que estava acontecendo, tentando uma composição que fluísse. Isso de certa forma parece exigir que o intérprete reflita melhor sobre suas decisões e escolhas antes de propor uma quebra da estrutura estipulada. Ao propor algo fora do *script*, ele deve saber como desenvolver seu improviso de forma a dar espaço para que uma nova estrutura vá se delineando, ou mesmo para que a estrutura estipulada anteriormente tenha possibilidade de retornar.

Trabalhar com o improviso estruturado gerava instabilidade constante na atuação do intérprete. Essa proposta de atuação se assemelha de alguma forma à proposta da *performance*, que tem como característica “valorizar o instante presente da atuação”, fazendo com que “o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço real x tempo/espaço ficcional”.¹⁷¹ Não há meio seguro para a atuação, mas somente a segurança do ser e estar ali do intérprete no diálogo com as situações cênicas e com o público. O intérprete deveria estar seguro de si para dialogar com as instabilidades cênicas. Por esse motivo o espetáculo se associa a uma interlinguagem, a uma *dança performance* ou *performance dança*. Esse termo foi primeiramente utilizado por Fernando Villar em uma de nossas sessões de orientação. O termo parece definir muito bem o gênero estético do espetáculo, entre linguagens, se valendo de aspectos performáticos enquanto dramaturgia e encenação e da dança enquanto estrutura coreográfica baseada no movimento, no jogo e no risco.

O processo do improviso estruturado parece facilitar ao intérprete encontrar um caminho de performar suas ações, em detrimento a cristalizá-las, mesmo que os movimentos e/ou ações físicas estejam automatizados, ou supostamente codificados. No improviso estruturado existe o espaço de abertura e experimentação com um pouco mais de controle, sem correr o risco de se chegar ao caos total devido aos muitos aspectos da própria atuação do intérprete e relações que se dão no contexto cênico estarem flutuantes e sem definições muito precisas. O improviso estruturado permite o exercício do espetáculo, um exercício que se dá tanto no âmbito dos ensaios como também nas seguidas “repetições” desse acontecimento cênico para o público.

171 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p98.

3.2.4 As repetições. E depois?

Para o exercício do espetáculo e de suas possíveis estruturas foram realizados quatro ensaios abertos com uma média de público de cem pessoas em cada um. Três dessas apresentações foram realizadas no Teatro Helena Barcellos, sala experimental do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A primeira ocorreu no dia 15 de abril de 2005 e as outras que se seguiram tiveram um intervalo entre elas de mais ou menos um mês. Esses ensaios abertos tiveram como público professores, estudantes, artistas da cidade, dentre outras pessoas, embora fosse composto na maioria por alunos do Departamento de Artes Cênicas da UnB. A quarta apresentação foi realizada no Teatro Dulcina, para alunos da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

As apresentações do espetáculo se deram em caráter de ensaio. Optou-se pelo formato do teatro de arena para a disposição da platéia. Como definição do espaço cênico a ser utilizado o intérprete deveria se preocupar no uso desse espaço como um todo, onde o espaço do público também deveria ser considerado como espaço de atuação, e não só o palco, ou seja, o espaço cênico era todo o teatro. Tudo e todos deveriam estar visíveis durante a realização deste exercício do espetáculo, numa tentativa de proporcionar maior interação do público com os intérpretes. A idéia era colocar os dois espaços num mesmo nível, sem diferenciações de espaços escuros (normalmente definido para o lugar do público), e espaços iluminados (dos intérpretes), considerando todos os espaços físicos como espaços atuantes e de atuação. Os figurinos utilizados nesses ensaios partiram da necessidade do intérprete de experimentar a roupa que se sentisse mais à vontade.

No primeiro ensaio público,¹⁷² foi possível detectar fragilidades conhecidas e desconhecidas de cada intérprete, como cada um se relacionou com a performance, qual deles recorreu a antigas fórmulas de atuação, quem se jogou ao experimento do improviso de fato, quem se intimidou, quem se expôs sem pudores, quem liderou as cenas e como cada um manipulou seu material construído anteriormente. Além disso, foi possível perceber os

¹⁷² No primeiro ensaio aberto ao público seguiu-se a seguinte ordem de acontecimento das cenas: 1- Solo de Alisson fora do teatro junto ao público. 2- Público entra e Diego pergunta ao público o que eles querem ver. 3- Solo de Livia Bennet. 4- Jogo de deslocamento dos bancos. 5- Solo Dorca – palavras. 6- Solo Livia Frazão. 7- Solo Rachel – elemento do pão. 8- Elemento dos pulmões, jogo de deslocamento de todo o grupo para aumento da tensão culminando na cena de Alessandro pegando alguém e fazendo improviso. 9- Solo Alessandro. 10- Solo Márcia. 11- Canto Alessandro. 12- Jogo de deslocamento dos bancos novamente. 13- Dança dos ombros com as camisolas e margaridas. 14- Solo de Diego. 15- Frases faladas pelos intérpretes ‘Eu não quero você porque você...’. 16- Solo Lina com canto de Alessandro.

avanços conquistados no processo por cada intérprete, em relação à presença cênica ativa e à entrega total para a experiência da atuação. Foi interessante observar a luta interna desses intérpretes para lidar com as próprias fragilidades cênicas e da atuação. Nesse sentido, o exercício do espetáculo é um caminho no qual o intérprete se experimenta, se entrega e se revela.



Figura 9 – Exercício do espetáculo¹⁷³

A presença do público é ponto crucial para o exercício performático artístico de toda experiência vivenciada no processo. Peter Brook nos lembra que,

O olhar do público é o primeiro elemento que nos ajuda. Quando sentimos esse escrutínio como uma expectativa autêntica, exigindo a todo o momento que nada seja gratuito, que não haja desleixo, e sim precisão, compreendemos finalmente que o público não tem uma função passiva. Não precisa intervir nem manifestar-se para participar: participa constantemente por meio de sua presença atenta. Esta presença deve ser encarada como um estimulante desafio, como um ímã diante do qual não é possível proceder “de qualquer jeito”.¹⁷⁴

¹⁷³ Foto de Mila Petrillo tirada da apresentação realizada na Mostra XYZ, em 21 de maio de 2006, em Brasília

¹⁷⁴ BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antonio Mercado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p14.

É neste momento que temos o termômetro que nos indica se o processo não está se desvirtuando de sua proposta, tanto no sentido de manter o vínculo com a expressão artística, não se limitando apenas à demonstração da experiência, como também de incitar o intérprete a utilizar o processo vivido como alimento para sua performance, numa tentativa de não se apoiar unicamente em antigos hábitos performáticos, em atos cristalizados. A ênfase na idéia do espetáculo como exercício visava que houvesse sempre a possibilidade da experimentação.

Nessas apresentações, o público presente foi informado que se tratava de ensaio aberto para o estudo da pesquisa em curso. Observamos que a platéia foi bastante receptiva, com retornos positivos, o que gerou uma euforia por parte dos intérpretes e uma satisfação interna em relação a sua atuação. A satisfação pelo suposto sucesso alcançado muitas vezes pode representar uma ameaça à continuidade do desenvolvimento do intérprete, podendo ele cristalizar-se naquilo que o satisfaz. Ressalto, com as palavras de Grotowski, que, nesta pesquisa, “o ator nunca possuirá uma técnica ‘fechada’, pois a cada degrau do seu auto-escrutínio, a cada modificação, a cada *excesso*, a cada derrubada de barreiras escondidas, encontrará ele novos problemas técnicos num nível mais alto”.¹⁷⁵ Logo, ele deve sempre desconfiar de sua satisfação.

A partir da primeira demonstração pública se traçou mais algumas possibilidades na construção de uma estrutura espetacular que não fugisse da idéia do jogo cênico, como, por exemplo, haver mais justaposições de solos e cenas, redefinir algumas regras, promover mais interferências de cada um sobre cada cena, e também de construir uma intenção mais clara na relação com o público.

Nesta fase o trabalho do intérprete estava mais voltado para questões relacionadas ao momento de realizar determinada ação sem prejudicar a situação cênica, quando interferir no improviso do outro, como se provocar constantemente na atuação, tanto no sentido de agir, como no de não agir, sem perder a noção do tempo, do espaço, do outro e do público. Além disso, como atuar com o estado de presença ativa, expondo-se às próprias fragilidades.

O intérprete pode usar de subterfúgios para mascarar sua interpretação, quando na presença de alguém. Pode se apoiar naquilo que o mantém seguro, camuflando uma série de outras possibilidades expressivas já trabalhadas até então. Pode, por exemplo, se sustentar na

¹⁷⁵

GROTOWSKI, Jerzy. *Op.cit.*, p31.

técnica corporal se escondendo atrás dela, ou numa característica específica própria que ele sabe que pode funcionar, e que ele domina. Portanto, nessa etapa, a presença do público objetiva também estimular a atenção do intérprete para a percepção da auto-sabotagem que o impede no desafio de se expor e experimentar, fazendo-o cair em antigos hábitos performáticos. Lina Frazão nos diz em seu depoimento que

o principal foco tem sido mesmo não se esconder atrás do corpo: me expor tem sido com certeza, o que me causa mais frio na barriga. Sempre é muito fácil estudar a técnica e se esconder atrás dela; o virtuosismo deixa os corpos muito turvos, e pode esconder o intérprete. Por isso acho que trabalhar a transparência como intérprete tem sido o meu maior ganho.



Figura 10 – Lina Frazão. Improvise da exposição¹⁷⁶

No segundo ensaio aberto experimentou-se uma nova seqüência de cenas,¹⁷⁷ além de tentar uma aproximação maior com o público, enfatizando a fusão do palco com a platéia para

¹⁷⁶ Foto retirada da imagem do registro de vídeo de um dos ensaios privados.

¹⁷⁷ No segundo ensaio aberto ao público seguiu-se a seguinte ordem de acontecimento das cenas: 1- Cena Diego fora do teatro junto ao público - Diego pergunta ao público o que eles querem ver. 2. Nessa nova versão introduziu-se uma música para entrada do público no teatro, os intérpretes recebem o público. Outro novo elemento inserido foi, enquanto a música toca e o público entra Márcia rola pelo chão sem tocar as mãos e os pés no chão. 3- Jogo de deslocamento dos bancos. 4- Solo Dorka – palavras. 5- Outro jogo de deslocamento dos bancos. 6- Solo de Alisson. 7- Solo Márcia. 8- Canto Alessandro. 9- Elemento dos pulmões, jogo de deslocamento de todo o grupo para aumento da tensão culminando na cena de Alessandro pegando alguém e fazendo improviso. 10- Solo Livia Frazão. 11- Solo Rachel – elemento do pão. 12- Outro jogo de deslocamento

a construção de um espaço cênico único. A relação que se foi estabelecendo com o público, a partir da vivência da primeira apresentação pública, foi de querer cativar o espectador para a cumplicidade com as propostas cênicas, sem expô-lo explicitamente, e também sem querer ser impositivo na interação. Falamos na proposta de aproximação com o público de forma delicada e carinhosa, sem intimá-lo a fazer parte de algo, sem pressioná-lo a interagir por obrigação. O fato de um intérprete sentar-se ao lado de um espectador não significava que o espectador tivesse que tomar uma atitude em relação a isto. O espaço do espectador, para o intérprete, deveria ser tratado com naturalidade, ou na mesma relação que este intérprete desenvolvia quando estava em cena. Entretanto, a relação não era também de ignorar esse espectador, sentar-se ao lado dele como se ele não interferisse em nada na atuação, como se ele não estivesse ali, mas, ao contrário disso, reconhecer que ele estava ali, sim, e que um olhar poderia ser trocado com ele, um sorriso, um toque de mãos etc. O intérprete poderia responder a alguma reação que, porventura, o espectador apresentasse. Era importante encontrar um eco interno daquilo que vinha do externo. Exemplos dessa relação podemos ver quando Dorka percebendo que alguém a olha comendo pão, dá um sorriso e oferece o pão a essa pessoa, ou Diego se aproxima sutilmente de alguém do público e lhe pergunta algo ou ainda quando Lívia Frazão sugere trocar, e troca, seus óculos com o de alguém da platéia.

No terceiro e quarto ensaios públicos, manteve-se a mesma estrutura do segundo ensaio, entretanto o foco do exercício estava na exploração e extrapolação das cenas numa tentativa de aprofundar sua dramaticidade. Cada intérprete, de alguma forma, tinha a liberdade para se testar. A idéia era de que a cada cena realizada, o intérprete deveria experimentar ir no 'limite' de sua possibilidade, do seu enfrentamento das questões pessoais em relação à cena, e ao mesmo tempo, tentando manter o controle sobre o que estava sendo produzido, experimentando o processo e suas possibilidades nas suas últimas conseqüências. Importante lembrar que a liberdade para o experimento não significava ter que provocar qualquer coisa displicentemente, só por provocar, só para dizer que alguma coisa estava sendo feita, mas o intérprete deveria assumir a responsabilidade de seu ato. O intérprete deveria experimentar esta liberdade permeada pela disciplina, e vice-versa.

dos bancos só que aqui os intérpretes disputam os bancos. 13- Frases faladas pelos intérpretes 'Eu não quero você porque você...'. 14- Solo Lina com canto de Alessandro. 15- Dança dos ombros, com as camisolas e margaridas. 16- Solo Diego. 17- Solo Alessandro. 18- Solo Lívia Bennet. Essa versão foi mantida em apresentações posteriores, havendo mais fusões entre solos e células.

Outros improvisos abertos foram realizados, mas utilizando apenas os solos isoladamente, buscando proporcionar ao intérprete um exercício mais prolongado de sua atuação, na medida em que ele sozinho, sem ter que se preocupar com a estrutura do espetáculo como um todo, poderia estar mais livre para experimentar as possibilidades de seu material. Por exemplo, Diego teve a oportunidade de experimentar seu solo das perguntas para o público em uma mostra de trabalhos solos de dança que aconteceu na Sala Mover, em Brasília. Nessa performance estabelecemos que a tarefa de Diego seria trabalhar seu imaginário o mais profundamente possível a partir do que o público lhe solicitava, tentando transportar esse imaginário para o movimento corporal.

Além desses ensaios abertos, foram realizadas mais quatro apresentações ‘oficiais’. Digo ‘oficiais’, por terem sido apresentadas dentro de festival e mostra,¹⁷⁸ nos quais, supostamente, o espetáculo era visto pelo público como espetáculo, e não como exercício de espetáculo. Este fato, de alguma forma, também pode provocar uma pequena transformação do intérprete na abordagem de sua atuação. Sendo considerado oficialmente um espetáculo, o intérprete tende a reduzir a intensidade da experimentação, talvez para ter mais controle, ou talvez pelo medo da exposição, num ato de proteção e busca de segurança. Brook nos lembra que “quando não se procura segurança, a verdadeira criatividade vem preencher o espaço”.¹⁷⁹ Neste processo, buscamos estarmos atentos a esse fato para não limitar as possibilidades. Foi preciso esclarecer aos intérpretes que o compromisso da atuação, no exercício de espetáculo e no que ele considerava oficialmente de espetáculo, deveria ser o mesmo. Na verdade, as duas coisas eram uma só, pois o desafio interno deveria ser constante, seja no espaço privado dos ensaios, ou no espaço público das apresentações.

Nessas apresentações públicas tivemos muitas reações surpreendentes dos espectadores, no sentido de interferirem na cena. Numa delas, um homem recitou poesias para qualquer intérprete que se aproximava dele. Em outra, um outro homem chorando segurou a mão de um dos intérpretes, quase como para solicitar um afago. Uma mulher teve uma crise de risos quando Rachel, que fazia a cena com a boca cheia de pão, sentou-se ao seu lado. E também um jovem ator de Brasília, que pareceu se sentir ofendido com as exposições de cada

¹⁷⁸ Das quatro apresentações realizadas três aconteceram no Festival Internacional de Teatro e Dança Cena Contemporânea em Brasília, nos dias 28, 29 e 30 de outubro de 2005. A quarta apresentação se deu na Mostra de Dança XYZ, dia 21 de maio de 2006, também em Brasília..

¹⁷⁹ BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antonio Mercado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p20.

intérprete expôs sua indignação, em alto e bom tom para todos do público ao final da apresentação, suscitando uma discussão entre o público. Foi interessante observar essas reações e perceber que quanto mais os intérpretes se expunham, se provocavam internamente, mais a sensação de vulnerabilidade parecia ecoar no público. Como coloca Grotowski, também acredito que se o intérprete, “estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível o espectador empreender um processo idêntico de autopenetração”.¹⁸⁰ A vulnerabilidade exposta do intérprete parecia não deixar o público indiferente. Talvez esta vulnerabilidade fosse o que mais agredisse o espectador, o que mais o incitava a se manifestar de alguma forma.¹⁸¹

Dessa forma foi-se e continua-se dando a construção do espetáculo como um laboratório cênico continuado, buscando promover uma compreensão mais aprofundada do processo criativo, e também o exercício constante da consciência interpretativa. Neste momento de finalização desta dissertação, *De Água e Sal* continua sofrendo transformações com as novas possibilidades que às vezes são impostas. Um dos intérpretes estará deixando o trabalho para estudar dança no exterior. Esse fato nos impulsionará para outros experimentos, a novas combinações que poderão significar outros processos também desafiantes para os intérpretes envolvidos, já que não se tem a intenção de substituir ninguém. *De Água e Sal* ainda tem muitos caminhos a serem percorridos, esperando ser mostrado para outros públicos, outras cidades, outros espaços. Uma ambição que permanece é que sua vida seja longa longa!

¹⁸⁰ GROTOWSKI, Jerzy. *Op.cit.*, p29.

¹⁸¹ Não houve um estudo sistematizado da recepção do espetáculo. Entretanto, logo após algumas apresentações públicas realizamos entrevistas informais com os espectadores, registradas em vídeo, sobre suas impressões do espetáculo. Busquei ouvir opiniões e impressões de pessoas próximas a mim, além de artistas e diretores de teatro e dança.

CONCLUSÃO

No início desta pesquisa, talvez, a busca fosse por encontrar um caminho de sensibilização do intérprete, ou um mecanismo de criação, na qual essa sensibilidade estivesse articulada com o fazer artístico mais consciente do todo, que pudesse reverberar no corpo do intérprete, no seu tônus muscular, na qualidade de seu movimento, na sua dança e no seu pensamento. Dessa forma acreditei que pudesse interferir no processo do intérprete no momento da criação e também no momento da atuação em dança, fazendo-o refletir a todo instante sobre o “porquê” dos caminhos escolhidos por ele. Tudo isso teve como primeiro propósito fugir da cabotinagem performática, de encontrar no corpo e no movimento uma expressão que fosse além de sua aparente forma.

Essa interferência objetivou também estimular e instigar o intérprete a questionar os porquês de se fazer dança, já que vejo a arte como instrumento de provocação, e de fazer pensar aquele que vê e aquele que faz. Não que tivéssemos que chegar a uma resposta que findasse nossos desejos do querer saber, mas, que nossos questionamentos nos impulsionassem a delinear um pensamento de movimento, um pensamento da forma de se fazer, um pensamento de dança, uma filosofia mais clara na relação com a dança e seu alcance, que culminou numa visão mais crítica, e porque não dizer, mais política do processo criativo, resultando no “exercício do espetáculo” *De Água e Sal*.

O processo de descondicionamento e desnudamento do intérprete, no sentido de pôr à mostra os outros lados de sua personalidade, e buscar valer-se desses lados para afetar sua expressividade corporal, foi fundamental para se estabelecer uma relação mais próxima e profunda com a dança. Nesse processo constato a importância de um trabalho dirigido à percepção e experiência do corpo no universo pessoal do intérprete, para enriquecimento de seu universo cênico, tanto em termos anatômicos, relacionados ao corpo físico e as habilidades provenientes dele, como também a aspectos da personalidade. Ao final, percebo que, para muitos dos intérpretes que participaram desse processo, atuar era, exatamente, um ato de proteção de si mesmos, onde não se alcança e não se mostra esses “outros de si”, mas sim, a parte que está, talvez, associada à nossa vaidade, nosso espaço seguro, nossa suposta beleza, virtuosismo, nosso desejo de poder, ao nosso ego. Talvez isso seja reflexo de uma educação calcada no lema de que temos que mostrar “o melhor de nós”, e que esse “melhor de nós”, infelizmente, seja interpretado como a beleza, que, normalmente, segue parâmetros da mídia e padrões hegemônicos; que pensa a harmonia e a segurança, no sentido do controle e

sufocamento das fragilidades e/ou a capacidade de dominar para o alcance, exclusivamente, do poder, etc. A meu ver, esse ponto de vista pode ser muito limitante para o intérprete, pois parece fechar portas para experimentação de outras possibilidades criativas que se desviem dos nossos parâmetros condicionados de comportamento. Fazer o intérprete perceber, manifestar e, acima de tudo, se valer de seu lado “frágil”, “feio”, “patético”, instável e/ou “ridículo” objetivou levá-lo a entender que, aí também, existe um potencial de beleza, de riqueza e profundidade para o processo criativo. Isso o fez aproximar-se cada vez mais de suas “convicções artísticas” do momento, mesmo que, essa convicção, tenha sido de optar por trabalhar nas zonas mais confortáveis, mais “aceitas” pelo nosso padrão social. O que talvez importe é que o intérprete tenha consciência de suas escolhas, e arque com o benefício ou o prejuízo delas. Nesse sentido, acredito que essa pesquisa colocou o intérprete em contato com seus outros lados de ser e de ver as coisas, pois ele foi estimulado constantemente a lidar com esses outros lados, como nos mostrou o Capítulo 3. E isso resultou, concretamente, no amadurecimento de suas abordagens em relação ao processo criativo, ecoando na expressividade corporal e conseqüentemente na qualidade de sua dança.

Pude constatar que a abordagem do processo criativo proposta por essa pesquisa não é de fácil assimilação para todo intérprete, visto que uma participante desistiu do processo alegando não se sentir confortável e pronta para esse tipo de abordagem de criação. Aquele que, de alguma forma, teme se confrontar, ou, por algum motivo, não se vê pronto para essa confrontação, ou ainda, que acredita em caminhos mais confortáveis para se alcançar essa confrontação, não consegue permanecer nesse processo. Esse processo necessita de pessoas que possuam um desejo e curiosidade para se desenvolver intelectualmente, psicologicamente, fisicamente, conhecer-se partindo de reflexão, formulação e reformulação de seus pressupostos. A pessoa deve estar, acima de tudo, aberta ao processo de conhecimento de si, permitindo que as transformações ocorram no nível mental, físico, espiritual. Ela deve estar implicada nesse processo, deixando-se surpreender pelo desconhecido, mas se tornando responsável por aquilo que se propõe.

Como disse anteriormente, esse processo “dói”, na medida que borra constantemente a fronteira entre a vida e a arte, e põe em questionamento essas duas esferas, provocando uma fusão explícita, e, às vezes, atordoante, entre elas. Assim, uma vai alimentando a outra em benefício do desenvolvimento de um pensamento artístico, de um produto estético e, muitas vezes, crítico.

O estar atento aos outros lados de ser e ver exigiu um exercício continuado, fora do ambiente de ensaios, diluindo ainda mais a fronteira arte/vida. Em muitos momentos os intérpretes se sentiram sufocados e com a criatividade estagnada, mas a grande conquista do processo residiu na busca de mecanismos de fazer das limitações e dificuldades o ponto inicial para novas descobertas na criação. Não foi, e não é, fácil! Não foi, e não é, leve!

Perguntei-me muitas vezes se levar as experiências do processo às últimas conseqüências, no sentido de provocar o intérprete no seu extremo, tentando fazê-lo extrair o máximo de si, às vezes de forma dolorosa, era mesmo necessário. Não tenho uma resposta definitiva, mas constato que esse caminho surtiu efeito na maneira como os intérpretes participantes da pesquisa começaram a se relacionar com a dança, e principalmente, com a arte de uma forma geral. De forma mais comprometida, demonstraram uma disponibilidade e curiosidade para o trabalho que me nutriu o desejo de mergulhar mais profundamente nas investigações e provocações. Acredito que esse fato contribuiu, até mesmo para a qualidade do movimento corporal, do tônus muscular, da forma de explorar as possibilidades corporais e, metaforicamente dizendo, modificou o “tônus do pensamento”. Evidentemente, que isso se deu em níveis diferenciados para cada intérprete se levamos em consideração tanto o tipo de experiência profissional que esse intérprete possui, quanto da experiência de vida.

É bom dizer que tenho profundo interesse pelos assuntos pertinentes ao ser humano contemporâneo (principalmente suas mazelas), e é dele que quero falar, é com ele que quero trabalhar, é ele que quero tocar. Sendo assim, ficou explícito no processo, um caminho criativo e uma abordagem que conduzisse para esse pensamento. Talvez por isso, essa pesquisa seja tão existencialista, tão calcada na relação do intérprete com sua psique utilizando técnicas que possam levá-lo a revisar seus pontos de vista para subverter a normalidade das coisas. A propósito do produto artístico que resultou deste processo, o espetáculo *De Água e Sal*, o vejo coerente com esse pensamento.

Foram muitos os percalços, as dúvidas, os desejos, as frustrações. Mas também, os risos de satisfação no vislumbre de caminhos que se renovavam e nos surpreendiam, nos revelando que teremos sempre o que fazer nesse percurso da criação. Os caminhos parecem não se esgotarem. A pesquisa apenas lançou uma fagulha com possibilidades diversas a serem exploradas no contexto da criação e de seu produto estética a ser mostrado. Vejo que ela foi, acima de tudo, uma reflexão sobre o indivíduo e sua relação com as coisas que o cercam, e que essa reflexão proporcionou o desenvolvimento de um corpo mais crítico e político que

não pretende a gratuidade, e sim o compromisso. Foi também um exercício do desapego, da não cristalização, da intensidade, da tentativa do devir constante, tanto por parte dos intérpretes envolvidos, como de minha parte na função de diretora e condutora do processo. Como tal, meu desafio foi tentar encontrar uma forma não tanto de dirigir ou coreografar, no sentido de definir para o intérprete o que deveria ser feito, mas, antes disso, dar pistas para que ele encontrasse e construísse seu próprio caminho dentro do processo criativo do espetáculo. Essa forma de trabalhar desenvolveu no intérprete o espírito questionador e uma atitude mais autoral, satisfazendo a proposta dessa pesquisa.

A idéia de desenvolver o exercício do espetáculo como um jogo, deu a esse um caráter totalmente performático, abrindo espaço para exploração mais efetiva do material próprio do intérprete, além de sua experimentação constante na relação com a atuação. Não tenho como afirmar se as montagens futuras do grupo seguirão o trajeto estético do espetáculo *De Água e Sal*, onde se delineou o que, talvez, pudéssemos chamar de dança-performance, ou performance-dança, já que nos valem tanto dos aspectos da dança como da performance, ao mesmo tempo que nenhuma das duas linguagens pode definir o espetáculo exclusivamente. Entretanto parece certo que experienciamos um pensamento da forma de fazer, da forma de criar que evidencia o aspecto humano e contemporâneo do indivíduo. Como isso também foi um resultado ocorrido de minha parceria com Kênia Dias no processo de criação de *Lambe Lambe*, acredito que nestes dois contextos de aplicação de minha pesquisa foi importante perceber que, talvez ainda não estivesse propondo um método, ou uma técnica de atuação para o intérprete, senão um sistema aberto, um pensamento de corpo para interpretação cênica, onde os exercícios propostos se transformavam de acordo com a necessidade do intérprete, embora buscássemos sempre seguir os princípios apontados nesta pesquisa. A parceria com Kênia me confirmou que o processo da pesquisa delineado com o Basirah pode certamente servir a outros universos criativos.

Poderíamos pensar que atuar um material cênico vinculado às questões corporais próprias que foram reveladas no processo de criação, talvez, fosse mais fácil para o intérprete, na medida que esse material está mais compreendido, e definitivamente, faz mais sentido (psicológico, emotivo etc) para ele. Entretanto, sempre corremos o risco de cristalizar as formas de se atuar um material cênico, mesmo que se tenha espaço na atuação para investigação e mutabilidade constante desse material. Tentar fugir dessa cristalização foi um exercício exaustivo e desgastante, pois levou o intérprete ao confronto agudo com seus posicionamentos pessoais. Embora esse desgaste tenha ocorrido percebi nos intérpretes que o

desejo de encontrar caminhos diversos para atuação se tornou um pensamento do trabalho. O desejo de atuar no exercício do espetáculo *De Água e Sal* se intensificou, pois cada exposição pública significou um risco a ser encarado e um caminho de provocação para o desenvolvimento do estado de presença ativa. Fico pensando que o que quis dos intérpretes nessa pesquisa talvez tenha sido o acesso aos estados de corpo constante de um devir. Às vezes penso que isso não seria possível, já que não estamos acostumados ao exercício de nossas percepções.

A pesquisa também me fez perceber que, paralelo à utilização de técnicas corporais que valorizem o aspecto da percepção e do descondicionamento corpóreo do intérprete na relação com seu movimento e pensamento para benefício da expressividade, faz-se necessário a utilização de técnicas corporais que proporcionem o desenvolvimento das habilidades físicas, voltadas para o exercício do movimento, que poderiam ser as próprias técnicas de dança (balé clássico, dança contemporânea etc), desde que a forma de aplicá-las levasse com elas o pensamento de valorização do modo de fazer do intérprete, e não seu enquadramento, a qualquer custo, na técnica específica. Ou seja, o intérprete deve estar atento ao seu corpo de forma a buscar um caminho próprio para execução de determinado movimento, não impor ao seu corpo uma forma externa, mas partir das sensações e da compreensão de suas limitações e possibilidades corporais para que possa chegar a um resultado satisfatório na execução dos movimentos das técnicas de dança específicas. Talvez, não seja a questão da técnica aplicada, mas a forma de aplicá-la. O pensamento metodológico da aplicação de determinada técnica deveria incluir o pensamento de seu processo de construção. Foi interessante perceber como o trabalho sobre a reflexão, percepção, o descondicionamento, o lado psicológico e emocional, realmente afeta a expressão corporal do intérprete. Entretanto esse processo não significou uma melhoria na aptidão física e da habilidade de execução mais apurada do movimento para a dança. Constatei que houve uma defasagem no preparo físico para o exercício do movimento para a dança. Paralelo ao trabalho desenvolvido na pesquisa, parece enriquecedor que haja um preparo físico voltado para aptidão corporal, e que todo o pensamento gerado na pesquisa sobre o intérprete deve ser exercitado também nesse preparo técnico corporal.

Todo este processo vivenciado nesta pesquisa foi extremamente rico para os intérpretes envolvidos, mas acima de tudo para mim que consegui concretizar algumas idéias que sempre rondaram meu pensamento artístico, e que aprendi profundamente sobre as coisas básicas da vida e da arte. Talvez por isso a escolha do título *De Água e Sal* para o espetáculo tenha se dado como uma analogia e metáfora do suor, da lágrima, do básico, do essencial e até

do biscoito de água e sal que tanto serve para nutrir organismos descompensados. Também se refere ao mar, imenso e misterioso, com sua água salgada que mistura, agita, acalma, funde, absorve, e numa visão mais mística, nos limpa e traz novas energias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- BEL, Jérôme. Que morram os artistas. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Org). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 3ª ed., 2002.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...: O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ed. Ática, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau Pont*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi, *A História que se Dança*. Brasília: sem editora, 2005.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of body-mind centering*. Northampton MA, 1993.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2004.
- DIAS, Kênia. *Da rua à cena: trilhas de um processo criativo*. 2005, 120 f. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade de Brasília. Brasília, 2005.
- DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Trad. Gastão Crus. São Paulo: Círculo do Livro, sem ano.
- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Adaptação para o português do Brasil Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DUARTE, Márcia. *Olhos de touro: um caminho de criação*. Dissertação de Mestrado em Artes pela Universidade Federal da Bahia, 2003.

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

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Unicamp, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira/ Sigmund Freud, com comentários e notas de James Strachey em colaboração com Anna Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Paulo Flávio Meurer. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1997.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2001.

GIROUX, Murakami Sakae. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão: Aliança cultural Brasil-Japão, 1991.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1988.

GOSWAMI, Amit; REED, E.; GOSWAMI, Maggie. *O universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 5ª ed., 2002.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Ed. Escrituras, 1998.

_____. *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____; AMORIM, Cláudia (org). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ªed. 1987.

- GUINSBURG, Jacó. *O expressionismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- HODGE, Alison. *Twentieth century actor training*. London and New York: Routledge, 2000.
- HUMBERT, Elie G. *Jung*. Trad.de Marianne Ligeti. São Paulo: Summus, 2ªed, 1985.
- JUHAN, Deane. *Job's body: a handbook for bodywork*. New York: Station Hill/ Barrytown LTD, 1998.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Helena Katz,2005.
- _____. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. São Paulo: Dórea Books and Art,1994.
- _____. *O coreógrafo como DJ*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade editora, 1998
- _____. *O corpo como mídia de seu tempo: A pergunta que o corpo faz*. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 15/05/2005.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LIMA, Dani. Corpos humanos não identificados:hibridismo cultural. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Org). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.
- LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*.Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e desporto, 2002.
- LOBO, Lenora, CÁSSIA, Navas. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.
- MACIEL, Sônia Maria. *Corpo invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Trad. Humberto Maritto e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. Lisboa: Veja, 1992.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NAVAS, Cássia. *Imagens da dança em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1987.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis: Vozes, 18ª ed., 1987.

PALLARO, Patrizia. *Authentic movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins fontes, 2001.

PEREIRA, Roberto; PAVLOVA, Adriana (org). *Coreografia de uma década – O panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: RioArte/Editora da Palavra, 2001.

PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade editora, 1998.

_____. *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora. 2000.

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

_____. *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

PINHO, Márcia Duarte. *Olhos de Touro: um caminho de criação*. 2003. 111f. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

PORTINARI, Maribel, *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino Pesquisador Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RIFKIN, Jeremy. *A era do acesso*. Trad. Maria Lucia G. L. Rosa. São Paulo: Makron Books, 2001.

SÁNCHEZ, José A..*La escena moderna: manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999b.

SANT'ANA, Denise Berduzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, Soraia Maria. Pós-modernismo na dança: In: GUINSBURG, Jacó, BARBOSA, Ana Mae (org). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. O expressionismo e a dança. In: GUINSBURG, Jacó. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SOBRAL, Sônia, artigo “CORPO (IM)PREVISTO”. Disponível em <<http://www.idanca.net>>. Acesso em: 10/11/2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª ed., 1986.

_____. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 18ª ed., 2002.

ANEXO 1 - EXERCÍCIOS REALIZADOS NA PESQUISA

MVA – MENTAL VERBAL AÇÃO

Consiste em pensar no movimento que se quer realizar com o corpo, verbalizar o movimento pensado e realiza-lo no corpo. Exercício executado em duplas, onde um observa e o outro realiza. Duração de 10 minutos para cada executor. Diálogo ao final do exercício com observações e feedbacks.

Variações:

1. Pensar o movimento e realiza-lo no corpo (retirar a verbalização). Exercício executado em duplas, onde um observa e o outro realiza. Duração de 10 minutos para cada executor. Diálogo ao final do exercício com observações e feedbacks.
2. Em dupla, um pensa numa seqüência de movimentos que quer executar e espera o comando do outro para iniciar a seqüência. Aquele que comanda objetiva variar o tempo desse comando, estendendo ou diminuindo esse tempo entre um comando e outro.
3. Um deve pensar numa seqüência de movimentos por 30 seg, dado este tempo o outro diz VAI e este realiza a seqüência imaginada.
4. Em dupla, um abraça o outro, o que abraça realizará o movimento, enquanto o que é abraçado verbaliza imagens que venham espontaneamente em sua mente. O que abraça escuta sobre as imagens e parte para o movimento a partir destas imagens, podendo ou não cortar a descrição da imagem que esta sendo falada pelo outro para começar a se mover.
5. Enganar o pensamento - pensar em um movimento, mas executar fisicamente outro completamente diferente daquele imaginado.

O MVA na maior parte de sua realização era dirigido para o sistema motor com foco na ação dos músculos, ossos e alavancas. Entretanto experimentamos o mesmo exercício com foco em outros sistemas do corpo como podemos ver nos exercícios abaixo;

6. MVA com outro tipo de estimulação. O comando deveria ser dado às partes do corpo não relacionadas diretamente à mecânica do movimento. Ex: torcer a língua, espremer o coração, dilatar a pupila, deixar a bexiga cair, escorregar o estomago, jogar o coração

para o lado, girar o fígado, esmagar o umbigo, subir o tímpano. A partir destas imagens é que se produzia o movimento corporal. O corpo deveria responder fisicamente a estes estímulos imaginados.

7. A partir do exercício anterior, criar um texto que possibilite a realização de uma seqüência ininterrupta de ação: enrolar a língua até que ela penetre no lado interno do ouvido deslizando na parede do tímpano. Jogar o cérebro para a direita e fazer ele pesar para frente. O nariz deve deslocar-se para dentro do corpo fazendo uma cavidade, separar os pulmões fazendo-os circular para fora. Elevar o fígado estremecendo-o, torcer o pâncreas e saltá-lo repentinamente, alargar a garganta e ir abrindo espaços até o esôfago.
8. Treinando o olhar – roda de improviso, individualmente a pessoa pensa no movimento e o executa, quando o observador achar que sabe qual é o movimento que será executado ele fala que movimento é. Leitura dos códigos corporais e padrões de movimento do corpo do outro. Diálogo ao final do exercício com observações.

ASSOCIAÇÃO LIVRE DE PALAVRAS

Exercício executado em duplas, que consiste em um falar uma palavra e o outro falar outra palavra por associação, e assim sucessivamente por 10 minutos. A pessoa não deve pensar sobre o que vai falar, ela fala a primeira palavra que consegue associar com a palavra que o outro falou anteriormente. Diálogo ao final do exercício com observações. Exemplo: pessoa 1 fala: chiclete; pessoa 2 fala: cola; pessoa 1 fala: escola; pessoa 2 fala: criança; pessoa 1 fala: liberdade; pessoa 2 fala: fazenda, etc.

Variações:

1. Associação livre de histórias. Exercício executado em duplas, onde um observa e o outro realiza. Duração de 10 minutos para cada executor. O executor vai narrando uma história através da associação de palavras que vão aparecendo espontaneamente no ato da fala. Ele pega uma palavra que surge em sua mente e discorre uma história a partir desta palavra até que outra palavra aparece em sua mente e assim segue narrando por 10 minutos. Diálogo ao final do exercício com observações.

2. Mesmo exercício anterior, só que agora as duplas atuam com mesmo propósito e contam suas histórias simultaneamente, um olhando para o outro. Cada um deve, além de contar sua própria história, tentar captar algumas palavras da história do outro para desenvolver trechos de sua história. Neste exercício observou-se que como uma pessoa ficava de frente para a outra cada um detectou que houve um aumento da percepção física do outro. Como não havia possibilidade de desvencilhar a atenção da história contada, uma outra atenção foi acionada para manter o foco na pessoa à frente. Diálogo ao final do exercício com observações.
3. Mesmo anterior, entretanto deveria acontecer pausa na verbalização e no pensamento. O exercício objetivava limpar o diálogo mental, tornar a mente branca com isso houve aumento de percepção do outro, pois na medida que não se podia pensar em nada no momento do silêncio a solução foi direcionar a atenção para alguma parte do corpo do companheiro. (Suspensão do pensamento/ausência de imagens). Diálogo ao final do exercício com observações.

EXERCÍCIOS COM INSPIRAÇÃO NA IMAGINAÇÃO ATIVA

Esses exercícios objetivam deixar a imaginação fluir. Dar vazão à imaginação.

Variações:

1. Individualmente, cada um deve possuir uma caneta e papel em branco. A pessoa se posiciona em lugar confortável da sala e concentra-se na sua imaginação, deixa as imagens habitarem sua mente. Quando aparece alguém na imaginação a pessoa a convida para um diálogo. A pessoa vai descrevendo o diálogo, como numa escrita automática, sem parar para pensar no que escreve durante vinte minutos. Após esse tempo ela despede-se do alguém imaginário. Em seguida os diálogos escritos eram lidos na roda e discutia-se sobre o que eles poderiam esclarecer a respeito do caminho do processo criativo tomado por cada um.
2. Trabalho com as imagens. Deixar que as imagens habitassem a mente espontaneamente, descrever verbalmente estas imagens. Dançar essas imagens ao mesmo tempo em que elas vão surgindo.

3. Exercício do “mudar”, somente com verbalização. Exercício executado em duplas, onde um comanda e o outro realiza. Duração de 10 minutos para cada executor. Um da dupla conta uma história qualquer. A história não precisa ter coerência, a pessoa deve deixar que as idéias fluam. A outra pessoa somente escuta. Quando aquele que escuta quiser que a história contada se modifique ele fala a palavra “muda”. O executor da história deve mudar completamente para outra história quando é solicitado. A pessoa que comanda o “muda” deve estar atento e buscar perceber quando uma história começa se construir na mente do que narra, para então cortar o fluxo da construção do pensamento. Outra opção é deixar que a pessoa narre a história até se esgotar, estendendo o tempo entre o comando das mudanças. Diálogo ao final do exercício com observações.
4. Mesmo exercício acima, mas agora realizado com movimento corporal. Um realiza movimentos e quando o outro quiser ver outras possibilidades de movimento ele pede para o executor mudar. O executor deve buscar uma gama de possibilidades para realização de movimentos corporais, com qualidades diferenciadas, dinâmicas etc. O exercício também pode ser realizado com outras regras como só se pode realizar movimentos pequenos, ou só com tronco etc. Diálogo ao final do exercício com observações.

EXERCÍCIOS COM INSPIRAÇÃO NO MOVIMENTO AUTÊNTICO

Em duplas (testemunha/executor). O executor realiza improvisado com olhos vendados a partir de impulso interno suscitado por imagens que aparecem espontaneamente na mente ou por emoções que pudessem surgir. A testemunha só observa. Diálogo da dupla ao final do exercício, em seguida troca-se os papéis. Iniciamos com 20 minutos para cada um da dupla seguindo a dinâmica do observador/executor. Ao longo do processo a duração deste exercício foi alargada até chegarmos à uma hora para cada pessoa. A pessoa fica de venda nos olhos e se movimenta como quiser, aliás, podendo até não se movimentar. Ela pode tudo.

O exercício com vendas nos olhos pode ser realizado de diversas formas. Inicialmente é importante experimentá-lo sem nenhuma regra definida, onde o executor possa estar livre para a experiência da percepção da vontade de seu corpo. Após algum tempo dessa vivência é interessante criar alguns jogos.

Variações:

1. executar uma frase de movimentos já elaborada com vendas nos olhos, sem música, ou com música.
2. realizar o aquecimento já sistematizado com vendas nos olhos.
3. em duplas, um com venda e o outro sem, o que está sem vendas conduz o outro provocando sensações neste por meio de vários estímulos diferentes, fazendo-o caminhar em solos com texturas diferentes, tocar em objetos diversos, cheiros, temperaturas, sabores. 20 minutos para cada pessoa.

IMPROVISOS SOLOS A PARTIR DE ALGUMAS PROVOCAÇÕES

Muitos improvisos solos foram realizados partindo de estimulações diferentes. Objetivaram incitar o intérprete a se provocar e buscar outros caminhos criativos e de movimento. Os estímulos foram:

1. cada intérprete deveria pensar, fora do horário do ensaio, em alguma situação que eu (Giselle) nunca tivesse visto ele fazer desde o momento que nos conhecemos. No dia seguinte ele deveria fazer uma improvisação sobre essa proposta.
2. Individualmente, sentado num banco na frente de todos os outros participantes da pesquisa, o intérprete deveria comer um pacote de biscoito inteiro da forma como quisesse.
3. Frase para improviso ‘Eu num quarto branco. É assim...’, cada intérprete em paralelo com os exercícios vivenciados deveria ir construindo uma dramatização a respeito desta frase. Esta foi uma forma de incitar os intérpretes a exercitar os descondicionamentos observados nos exercícios, e também exercitar o improviso dentro de um contexto mais definido.
4. Sobre paisagens, gostos, temperaturas etc. Com uma seqüência coreográfica já estabelecida, o intérprete deve buscar dançá-la a partir de uma imagem subjetiva escolhida anteriormente, por exemplo, dançar imaginando que está num espaço infinito,

dançar imaginando que está numa paisagem campestre, ou ainda, dançar a seqüência tentando trazer a sensação de um gosto amargo na boca, ou de algo doce etc.

ANEXO 2 - RELATÓRIOS DO PROCESSO APRESENTADOS PELOS PARTICIPANTES¹⁸²

Relatórios apresentados ao final da primeira etapa da pesquisa, no mês de novembro de 2004.



Márcia Lusalva

Bom, vc já viu que estou completamente empacada nesse relatório, né?! Então resolvi escrever um pouco sobre essa dificuldade que estou tendo p/ ver se encontro uma maneira de explicar o que é o processo p/ mim.

Como falar de um processo que não tem um início, não tem fim e não tem forma

definida? Como falar do que me é pessoal s/ me expor? Como falar da experiência ainda estando nela? Como falar de um processo que é individual e coletivo ao mesmo tempo? Seria certo falar de processos individuais sobrepostos? Como fazer tudo isso e não julgar? Por onde eu vou? Como?

Acho que p/ fazer esse relatório vai ter de ser pela anarquia porque quando fico pensando em tudo o que é o processo p/ mim é tanta coisa que vem que fico paralisada, ou se tento sintetizar o processo em um foco ou no que é essencial dele chego quase sempre no

¹⁸² Os relatórios apresentados aqui foram anexados de acordo com seus originais.

pensamento de que o processo é um caminho autoconsciência. E daí não é mesmo?! Se eu falo isso findam-se todas as questões?

E dizer isso pode até explicar fundamentalmente o que é o processo, mas não o descreve, define, detalha. Então p/ fazer esse relatório, declaro a mim mesma e conseqüentemente a vc que me é permitido descabelar a linguagem. Ou seja, Eu posso mudar de assunto sem finalizar um pensamento. Eu posso ficar pedida divagando. Eu posso me contradizer ou mudar de idéia. Eu posso não chegar a lugar algum. Pois assim também é o processo.

E depois de estabelecido que o Eu pode tudo. É importante que também fique claro que o “relatório” é uma visão pessoal, particular e no final das contas nada está certo, nada está errado e tudo é verdade.

Bem, então sorte p/ nós duas. P/ vc que vai ter de ler minha confusão e p/ mim que tive de fazer um manifesto anarquista p/ fazer tudo certinho como sempre. Tudo isso posto vamos ao bendito.

O Processo na trajetória do grupo é uma inquietação, uma vontade, uma instigação e vários questionamentos da artista Gisele Rodrigues. Estou falando isso pq como interprete vejo o processo também dessa maneira. O processo é um momento na trajetória da artista em busca de amadurecimento, autonomia e identidade dentro de uma linguagem.

Vejo hoje o Basirah muito mais próximo de seus impulsos iniciais de criação, gerando assim um espaço de pesquisa, discussão, troca e desenvolvimento da linguagem artística (teatro/dança). Nesse sentido então o processo surgiu como um reflexo ou uma conseqüência da uma história vivida até aqui.

Então o processo, também é ressonância da vivencia dela (Gisele) até aqui: o Endança, o não Endança, Londres, o momento que ela improvisou c/ um desconhecido e tudo foi bárbaro (tudo que aconteceu foi exatamente o que era p/ acontecer pq era. E o fato de o ser com integralidade substanciava o nada em tudo naquele momento) e isso criou algum entendimento subjetivo/ pessoal a ser melhor compreendido, o dv8, o que viu, o que fez, as várias criações, a presença do Howard, a maternidade, o mestrado e por aí vai.

O processo sendo reflexo de tudo isso se mostra então como uma projeção para o futuro num encaminhamento natural que segue seu rumo.

O processo é a vontade, o desejo, as instigações, as perguntas, ao palpites, os porquês. O processo e o como dos porquês.

Agora agregado a isso tudo existe tb o meu processo particular, que caminha com o dela em simultaneidade (não sincronia ou igualdade) em espaços diferentes de ação busca e entendimento. Então, esse meu processo, dentro do processo dela é... O que?! Como? Pq? Meu Deus, Para o mundo que eu quero descer!!!

Acho que está na hora de desorganizar as coisas. A desistência, o não julgamento, o autêntico, o padrão e o novo, o genuíno que de novo se torna um padrão. O padrão pode ser genuíno? E a crise semântica, a crise das linguagens sobrepostas a emoção p/ os cientistas, a emoção para os filósofos, a emoção p/ Artaud, a emoção p/ os gregos, a emoção p/ o psicólogo x e o Eu retira disso e de si o que significa realmente emoção, afinal ele sente, verdadeiramente ele sente assim. E se o que ele sente nada mais é do que ele decidiu que se deve sentir naquele momento? Então tudo passa pelo julgamento e seria impossível suspendê-lo? E o que a gente sente, a gente sente por padrões? Será que alguns dos filósofos estão certos e não podemos considerar a realidade como base de referência pq esta nada mais é do que pura percepção? E Eu o que tenho haver com tudo isso?

O processo é isso. O querer saber, a inquietude da pergunta. O processo não é a resposta, no processo não se encontram as certezas, o processo são as questões levantadas. Na verdade nada desaparece nem os padrões, nem os julgamentos. A diferença é que vc pode perceber-los e deixar que eles ocupem o espaço que lhes é devido. E se dando conta deles (padrões e características) se percebe também a diversidade de possibilidades e se ampliam os caminhos de criação.

Como falar do processo? Por onde? Vamos tentar desse jeito: O processo p/ mim se dá em vários níveis e p/ falar de alguns desses níveis vou recortar o eu em vários aspectos p/ falar isoladamente de cada um, mas na realidade tudo é um caos.

No grupo – Esse processo é o melhor momento p/ mim no grupo onde me sinto mais envolvida. Nesse momento em particular sinto mais a troca e a flexibilidade entre as pessoas. E a mudança estrutural p/ mim são as rodas de conversas que me acrescentam imensamente, pois é nesse momento em especial que a troca se promove que podemos perceber com mais clareza os estímulos e caminhos de criação. E o próprio ato de verbalizar sobre a experiência nos obriga a pensar, compreender o que geralmente é só vivenciado de maneira inconsciente.

Nesse processo saímos da dinâmica de praticar uma arte de estímulo e resposta e passamos ao “diálogo”. O processo do grupo deixa de ser gerado por única fonte criativa e passa a ser gerado por várias fontes e orientado por uma pessoa que tb participa da criação gerando-a e orientando-a , criando os estímulos e direcionando o material gerado (resposta). Não to conseguindo me explicar direito, quem sabe eu volte depois.

Interprete – Como interprete esse processo é super instigante pq me nutri com a compreensão e entendimento de minhas possibilidades, impossibilidades, caminhos, vícios, e características na criação artística. É um processo de conscientização de como eu crio e como me comporto durante a performance. Mostrando assim minha identidade artística pela distinção dos meus padrões, e de minhas escolhas, validando assim meu processo criativo e gerando uma maior clareza das minhas características e conseqüentemente de minha personalidade e autonomia dentro dela, através da conscientização do Eu ou de um estado de percepção dele, sei lá!!!!

O bom tb é que esse processo cria um espaço onde minhas inquietações e meus focos podem ser explorados e trabalhados em paralelo com os da Gisele, e é claro que eles estão sendo orientados, estimulados ou até induzidos por ela, mas existem espaços dentro dos estímulos que permitem e exigem de mim como interprete voz... que eu me coloque , que eu faça, que eu encontre o que eu quero diante daquele primeiro estímulo. Que eu tb me torne responsável pelos estímulos, pelas perguntas, pelas respostas, que eu esteja presente no processo p/ mim.

E nas rodas de conversas permito que as inquietações dos outros me contaiem, me estimulem e me desafiem e por aí o processo vai numa recombinação contínuas de estímulos, vontades e perguntas. Todas as identidades emparelhadas e expostas, e da sobreposição de todas elas estabelecemos referências, contrastes, igualdades, diversidade e às vezes chegamos a respostas pessoais (subjetivas e objetivas) ou em consenso.

Como interprete me sinto mais aproveitada nesse processo do que em qualquer outro no Basirah.

A história – É claro que o processo tem uma historia anterior a ele que o conduz a esse ponto. E como ilustração disso vou recuperar alguns trechos de registros pessoais do processo

do Howard e suas vendas p/ enxergar o movimento autêntico em um segundo bloco algumas anotações do processo do Uroboros¹⁸³:

Obs: Vc pode pular essa parte dos registros pessoais se quiser. Eu nem sei se vou comenta-los depois, talvez só sirva de ilustração do meu processo criativo.

Bsb 23/05/2000

Na escuridão,o querer....o querer o querer.

Eu me repetindo e me iludindo sobre minha própria sinceridade,

E cada vez mais 1, 2, 3 reproduzo, na procura do original que me é imposto refaço o mesmo na procura do diferente.

Me sinto burra...

Procuro no outro a realização do eu?

Eu não sei mais fugir de mim.

Eu sempre me acho, me pego e me aprisiono.

Minha liberdade sempre me é podada pelos limites do meu corpo.

Eu queria como já em desistência....

E como utopia, quero ter acesso a tudo que não é meu,

Para construir uma nova identidade e talvez me tornar duas ou três:

Uma cega que escuta imagens,

Uma surda que enxerga sons,

E quem sabe até eu mesma.

Talvez eu devesse ser despida da sensação tátil do mundo para recriar o sentir

Não penso em nada e com isso fujo a responsabilidade.

Eu quero vomitar a liberdade que está trancada em algum lugar aqui dentro.

Quero a solidão completa com o sentido de felicidade independente.

Eu queria acordar sem limites e sem medos.

¹⁸³ *Uroboros* foi o último espetáculo do Basirah anterior a esta pesquisa realizado sob minha direção.

Bsb 24/05/2000

Dia ruim. Acho que comecei a entrar em crise total hoje. Cheguei numa quantidade ensurdecadora de sons que parece incapacitar minha audição.

Não consigo me ouvir.

Nem nua eu apareço mais. Quem é essa vestida na minha pele?

S/ Data

Encontrar uma maneira nova de ver. Tudo é normal, como a natureza...é o que é. O som não é melhor que o silêncio e nem o movimento é melhor ou pior que o não movimento. O nada não existe, nem o silêncio, nem o estático.

É impossível tornar livre o que já é livre.

O livre está aprisionado por seus padrões compulsivos de liberdade?

Escutar,

Tempo,

Desapegar,

Relaxar,

O simples, a busca do é.

Eu escolho tudo, minhas dores, meus prazeres e inclusive o que é inevitável.

Eu escolho o que é sonho e o que é real.”

“Uroboros –

(todos registro sem datas)

Todas minha verdades são falsas...

O que está errado, só está fora do lugar que determinei adequado...

Eu forjo a verdade dos meus limites e a mentira surgiu da minha incompreensão.

Não levar as coisas tão a sério.

Relaxar.

A relação é comigo.

Nada é eterno.

Abandonar as tentativas...Respirar e aprender a me aceitar.

Eu me projeto para o céu e o céu me projeta para onde estou agora.

Eu estou aqui, e onde está minha voz?

Olhar o tempo real, respirar e respeitar a desmedida da vida.

Os números são invenções exatas. Já na realidade sempre sobra ou falta.

A quantidade do equilíbrio nem sempre é natural.

Todo lado direito do meu corpo está duro, tenso, dolorido.

Eu sou destra.

Devo ficar parada ou assumir o outro lado do meu corpo?

Entrar no fluxo das coisas e respeitar.

Respeitar o tempo,

Respeitar o eu,

Respeitar meu tempo e perceber que o tempo não é minha propriedade.

Aceitar a capacidade de mutação.

Tudo está em transformação.

A transitoriedade das coisas caminha em tensão.

A tensão é gerada por polaridades de forças que se apresentam em oposição
fazendo a energia circular.

As vezes me sinto surda... e sinto com inconsciência.

Só sinto, só sinto...

Em geral, sou escreva do que sinto.

As vezes coisas me atravessam, não se detêm.

Mas a vezes fico entalada:

É algo que não disse,
Algo que não foi feito,
algo que não esqueci,
algo que não perdoei,
algo que sei lá porque volta
Talvez seja algo que ainda não entendi e por isso não sai do meu corpo,
Fica aqui atravessado me impedindo de respirar e segurando minhas mãos.
O que minhas mãos guardam?
Minhas lesões mais profundas deixam marcas invisíveis na superfície da minha
pele.
Mas meu corpo confessa, fala tudo...
Tenho de me ver tão de dentro, que por vezes até parece que estou do lado de
fora, me enxergando de uma maneira outra.
Eu tenho medo da imensidão.
O não limite das coisas me apavora.
Eu me ponho no meio de regras.
Não consigo modificar padrões mínimos...
As vezes a dignidade me pesa.
E pq ela não pode flutuar?
Pq eu não vôo?
Eu não sei o que fazer.
Eu vivo a existência com peso...
Vivo através do emprego da força.
Eu guardo tudo dentro de mim, e hoje em dia não consigo nem flutuar.
EU BOIO COM ESFORÇO.
E agora isso!!!
Tenho de conviver c/ esse outro lado.

Sempre me considerei basicamente emocional...

Emocional em tudo. Como se a existência se delineasse a partir do que sinto.

Eu sempre imaginei sentir o mundo emocionalmente.

Tenho de reconhecer que reajo c/ emoções justificadas.

Mas, mental?!!!

Mental???

Acho que demoro um tempo p/ aceitar novas informações.

Eu pergunto para os outros como eles me vêem de fora p/ dentro.

Para me reformular de dentro p/ fora.

Tudo parece exótico...e eu não sei de nada.

Só tinha certeza do que eu achava que sentia. E agora todo esse sentir só estava dentro da minha cabeça?!”

Exponho tudo isso p/ ilustrar que o processo vem vindo de antes em um contínuo de perguntas geram outras perguntas e os ecos perguntas seguem. E o processo se desdobra em perguntas: O quê? Por quê? Como? Quando? Será que meu processo é sempre esse?

Mas processo não é só esse som antigo, ele também tem características próprias pertinentes a esse processo de agora em particular.

E como se em um primeiro momento c/ o Howard eu tivesse despertando a escuta do corpo, a escuta dos padrões, o despertar da crise, o repensar os limites. E tudo muito pessoal de olhos vendados, no silêncio da imagem de fora.

Com o uroboros veio o início da compreensão do eu biológico partindo do BMC e a tentativa de um estado de percepção consciente do interprete de seu corpo no momento da performance. E também agregado a isso uma transposição de alguns pensamentos trazidos da yoga na busca da consciência do eu de si estabelecendo o equilíbrio construído de dentro p/ fora (da percepção do interno p/ o externo), restituindo ao corpo respiração, preenchimento “biológico” (de vida, energia) e significativo por si. O eu corpo de cada um impregnado de características. O início da conscientização do meu centro (utilização o abdômen), o exercício da escuta, a aprendizagem do tempo e das minhas ansiedades, a falta de controle do meu

corpo, as crises pessoais e etc. Como pesquisar o orgânico e depois marca-lo? E como tornar o mercado orgânico novamente? Como o interprete pode se manter presente em si em cena? A criação de alguns mecanismos estruturais combinando elementos marcados c/ elementos livres como por exemplo: coreografia que combina tempos marcados, pontos marcados e percursos livres. Coreografia de movimento marcados c/ exploração de tempo e dinâmica livres, regidos pela escuta (consciência) de si e dos outros mantendo um equilíbrio entre as formas propostas. Elementos de movimento com tempo fixo, e percurso livre. Elementos de movimento c/ tempo livre e percurso fixo e etc. Ou seja, uma serie de mecanismos ou chaves estruturais do produto que no permite estar sempre em desafio, tornando o espetáculo uma pratica e não a reprodução de algo. Mantendo o interprete ativo e presente pois mesmo que esse não faça nada de diferente o outro poderá fazer.

Que droga!!! Eu dou uma volta enorme e parece que sempre volto p/ mesmo lugar, o mesmo ponto: consciência, autoconsciência. Os Gregos gritando novamente Conheça-te a ti. Decifra-me ou te devoro. É destino se impondo. A necessidade de manter-se na justa medida.

Já tá na hora de falar do processo no presente o selo comprovante de autenticidade do interprete Basirehnto. O processo tem sido um momento de investigação, questionamento, permissividade, afirmação, reconhecimento e entendimento de caminhos e possibilidades de alteração (alargamento do vocabulário) dos padrões. Agora que vai começar e já parece que não vai acabar nunca. Como falar do caos de agora?!

É engraçado o processo parece decorrente de um caminho natural. Desde “O Homem na Parede” já estamos rompendo formalmente com a estrutura do palco italiano, redirecionando a relação do olhar (publico platéia). Já no Sebastião a ruptura foi p/ o interprete que perdeu a estrutura tradicional do dentro e fora de cena. A partir dali foi suspenso o fora de cena, tudo esta ali posto e exposto. Essa relação da presença do interprete em cena, mesmo que como observador vem sendo mantida desde os trabalhos c/ Howard. O basirah desde então colocou o interprete em cena sem fuga, s/ o lado de fora, o exercício de manter a consciência e a presença por períodos maiores, s/ o lado oculto da cena. Tudo está sendo visto, até o pensamento, o silêncio, a pausa, até o seu não momento está colocado em cena (mesmo que em segundo plano ou na sombra tudo está ali).

Esse processo de agora parece mais tranquilo pq é como se um monte de conexões estejam se fazendo agora. Finalmente compreendo que autentico não significa novo ou

inovador, ou inusitado, ou a negação dos meus padrões. O autêntico é tão somente o que é verdadeiro e o processo vem reconhecer e validar, como em um cartório, o meu processo artístico. Me conscientizar do que é verdadeiro e também me mostrar onde são só os meus padrões e seus mecanismos de defesa atuando, e por mais que os sinta como verdadeiro só será genuíno quando auto consciente (que confusão ,né?!).

O processo vem p/ me expor em vários níveis, decifrar meus caminhos criativos, pensar meu caos, dissecar meu pensamento, me dar noção dos meus padrões e seus reflexos em vários níveis (motor, de linha de raciocínio, personalidade, características de movimento) gerando assim possibilidade de aumentar meus caminhos de exploração.

Acho que isso já é um monte de luz se acendendo, já nos apropriamos até de nossa linguagem enquanto falamos na roda, já se fala de alargamento de padrões e não em quebra somente, as pessoas falam de suas linguagens, entram em crise, se pensam, se repensam, se percebem, se assumem (mesmo que fugindo).



Lina Frazão.

Difícil falar sobre o processo quando se está exatamente no meio dele, ainda embutida no meio das informações e das conseqüências dessas. Para mim, particularmente, tem sido extremamente interessante. De certo modo, eu acho bem complementar a todas essas informações que eu tive morando 8 anos na Holanda. Porque na Holanda, o maior foco de informações que eu tive acesso, foi mesmo sobre a técnica e o virtuosismo, o espaço, a qualidade de movimento, etc. Sempre, sempre trabalhando com o controle do corpo, da mente, do movimento, das emoções. Sempre trabalhando com o apuro técnico, a limpeza dos movimentos. Então para mim, trabalhar as imagens e a manifestação do inconsciente foi,

digamos assim, uma surpresa. Toda essa dinâmica de deixar o inconsciente se manifestar, deixando que as imagens surgissem sem interferência seletiva foi muito interessante para mim.

Eu confesso que no começo, eu me senti um pouco atordoada, principalmente pelo fato de não ter feedback da sua parte, ou de ter algum tipo de direcionamento. Mas eu não acho que eu necessitava de um feedback de “aceitação”., mas sim de direção mesmo. Eu nunca conseguia saber se o que eu tinha acabado de fazer era ou não o proposto no exercício, ou que se o que eu tinha acabado de fazer era o que você queria mais ou menos. É claro que nessas horas você vinha questionar essa necessidade imensa que todas as pessoas têm em ser aceitos, e em querer fazer tudo certo, correto, bonito... e nisso eu te vi fundindo a cabeça de muita gente... hehe... ou pelo menos a minha.

Mas tudo isso foi passando depois de um exato dia em que você me deu um feedback, e a partir desse dia, ficou muito mais fácil para eu ter clareza e poder ir me aprofundando. Eu ainda me vejo te observando muito atentamente, tanto no falar, quanto no mover, porque essas informações, esse “subtexto”, ainda me ajuda muito a ter ferramentas mais palpáveis. E, embora Marcinha e Rachel digam que não, que não, que não, eu me via sim com mais dificuldades de acessar suas informações do que o resto do grupo que já passou outros processos criativos com você. Por agora, eu confesso que o seu dialeto já se torna mais codificável. Então eu vou pegando mais ou menos o que eu entendi, e trabalhando por mim mesma. Algumas vezes funciona, algumas nem tanto. Mas eu já não sinto mais aquela necessidade de ter feedback como antes. Até porque eu sinto que as informações que você me dá já me alimentam.

Então, por agora, eu estou sim, bastante feliz com tudo que se tem passado. Não que eu não estivesse satisfeita; desde o início, o desafio de estar neste processo me instigou bastante. Mesmo estando um pouco perdida, o procedimento todo tem sido muito sedutor. Eu digo isso, porque pra mim, tem ocorrido determinadas fusões com minha vida pessoal, com minha dança (se é que algum dia se pode separa-las). Pra mim, o principal foco tem sido mesmo não se esconder atrás do corpo: **me expor** tem sido com certeza, o que me causa mais frio na barriga. Sempre é muito fácil estudar a técnica e se esconder atrás dela; o virtuosismo deixa os corpos muito turvos, e pode esconder o intérprete. Por isso acho que trabalhar a transparência como intérprete tem sido o meu maior ganho. Ainda não digo o mesmo como *pessoa*, mas também não acho que isso seja necessário. Mas é por isso, que toda vez que eu

vejo a Dorka chorando, eu a vejo tão bonita. E eu acho isso lindo nela; tanto a transparência dela no movimento, ou a transparência dela como pessoa.

Outra coisa que também tem me impressionado: o poder de observar as sutilezas. Todos esses exercícios de observar o outro têm sido muito interessante pra mim. Eu confesso que esse ainda não é o meu talento...hehe. Por vezes, eu me vejo flutuando. Ou por vezes, eu me vejo atenta, mas sem conseguir extrair muito daí. É por isso que eu gosto tanto de ouvir as pessoas na roda, é aí que minhas idéias vão ficando mais claras e tudo se costura. Aliás, eu me vejo captando mais o verbo das pessoas que seus movimentos. Mas um alimenta o outro, e é na roda onde eu consigo me guiar. Embora muitas vezes eu fique meio boiando...

Eu também gosto muito de observar o rosto das pessoas no momento em que elas estão observando alguém dançando. Elas ficam sempre muito transparentes e é possível vê-las embuídas (ou não) naquilo que elas estão observando. A Marcinha, por exemplo, está sempre sentada muito ereta quase que como acompanhando algo muito importante e solene. No outro extremo, o Alessandro ta quase sempre com cara de sono, e eu acho isso engraçado...

Falando em observação e sutileza, vou chegando também ao meu outro desafio: o sensório. Perceber a minha dificuldade em acessar o sensório, foi para mim uma descoberta desconcertante. Por que aí, eu fui percebendo outros detalhes da minha vida que estão intimamente vinculados, se é que não são já a mesma coisa. Por exemplo, ter perdido tanto peso depois de ter chegado no Brasil... Aliás, a chegada ao Brasil, por si só, já é um episódio extenuante... E por causa do processo, eu me vi observando se essa falta de vontade de comer, essa falta de tesão pelo paladar, essa ausência de desejo pelo prazer gustativo... **Não seria isso mais uma negação do sensório?** Por que ao invés de ter desejo e cor nas minhas refeições, eu comia muito mais por obrigação do que por gosto. **Não seria a falta de apetite uma rejeição aos sentidos?** E foi aí, em que ter ficado doente teve uma participação significativa em tudo isso. Por que ficar doente, **fragiliza, expõe, obriga a ter percepção do sensório através da dor. Ficar doente imbui um senso de escuta interna enorme.** Então, para mim, ter ficado doente também me despertou para uma série de questões que eu consigo fazer um link direto com o processo todo, é a possibilidade de autoconhecimento, gerando assim, maior conhecimento sobre a ação genuína, autêntica, transparente e fiel. Seja no campo emocional, mental, físico, motor ou sutil, já que todas essas peculiaridades fazem parte exatamente do mesmo corpo.



Alessandro Brandão

Já no início não criei nem uma expectativa. Deixei que os exercícios me propusessem e me levassem. E dentro das propostas fui o mais sincero possível e consciente. Até hoje sinto que já passei por duas etapas: A conscientização, quando tudo era analisado e pensado. A subconscientização, que começou com a imaginação ativa.

A primeira semana abriu um espaço para o que eu chamei de desintoxicação do movimento, ou melhor, de mim. Foi quando comecei a notar os padrões que eu, mais uma vez, tinha encontrado e cristalizado. E achava que eles eram as respostas para os meus vícios. Notei, então, que o que era para mim uma nova maneira de responder ao meu lugar comum já havia se tornado um também. Quando me deparei com essa reflexão fiquei com a paciência muito curta, pois passei a me sentir sem caminhos e preso a necessidade de ficar sempre atrás de um caminho novo, nunca experimentado. Irritava-me muito ver as pessoas dançando, pois eu sempre as criticava e analisava. Notava que se movimentavam sempre igual, e criava expectativas querendo que elas as seguissem, para eu ver algo diferente em suas formas de se moverem. Até que a Lina disse: - será que temos que negar tudo o que nós aprendemos em movimento! E o quê acontece com a minha linguagem que aprendi até hoje, vou ter que jogar fora? Foi aí que tudo mudou para mim. Notei que o que eu fazia era, achar que uma nova forma aprendida era a única e verdadeira resposta para o que eu chamava de vícios. Então notei que tudo o que eu aprendia vinha como uma forma de negação ao que já estava registrado. Fixava-me na nova qualidade e esquecia as outras, negando assim toda a riqueza corporal que foi assimilada durante a minha vida!

A sensação da conscientização do movimento vinha de maneira muito calma e às vezes irritada, os exercícios de pensar, dizer e fazer me causavam uma irritação enorme, pois eu quase não consegui dominar a minha ansiedade. Mas com a experimentação diária isso foi passando. Interessante era observar os caminhos de cada pessoa. Ver como elas iam mudando o seu corpo e a maneira com exploram ele a cada improviso. Eu creio que esse processo é

uma procura da conscientização e aceitação do que você é. Trazendo essa riqueza para a atuação, a interpretação ou como quer que se chame o ofício do intérprete.

Eu não quero falar de cada exercício e sim do que esse processo vem causado em mim. Pelo menos até aqui é isso!



Lívia Frazão

Foi bem difícil começar e manter uma linha de raciocínio clara para falar sobre o processo e as descobertas feitas, já que são muitas e confusas. Portanto, se você não conseguir entender qualquer coisa, me avise. Acho que as abordagens têm sido bem diferentes e bastante pessoais, então vou começar pela pergunta básica: o que eu busco nesse processo.

No início, eu não sabia muito claramente o que eu procurava dentro do processo, mas eu me preocupava em me manter aberta às propostas e, principalmente, como bailarina, em ter êxito: a pergunta mais freqüente depois de um improviso era se eu estava “conseguindo realizar bem” a proposta. Quando me desapeguei desta idéia e passei a me colocar no processo como investigadora, coisas começaram a fluir melhor. Depois percebi que, conseqüentemente, a minha condição como intérprete (ou bailarina) no processo começou a se alterar também. Descobri, então, que um dos caminhos que eu tentaria trilhar seria o da pesquisa, mas agora com a abordagem do desapego e do “riso” (tanto quanto fosse possível, é claro, já que todos temos egos perversos...).

É claro que aconteceram muitos momentos de desconforto; assim como de grande conforto ao perceber que em algum “caminho”¹⁸⁴ eu me encontrava. Resolvi também que, apesar da segurança dessas trilhas, não haveriam certezas ou erros absolutos nem mesmo nos momentos de conforto, mas a tentativa da comunicação e da simplicidade livres deste tipo de julgamento (isso tudo para driblar o meu julgamento e estar segura e íntegra dentro do processo).

Existiu um momento específico onde começou a acontecer esta mudança específica sobre minha abordagem. E ela se processou através de, veja bem, um descarado julgamento: foi quando constatei o quanto meu movimento estava vazio (foi o meu dia do choro: cada um tem o seu nesse processo!). É claro que agora já não sei se ela se processou através de um julgamento ou de uma consciência sobre meu movimento. No dia específico, achei que era julgamento, pois estava utilizando a mesma estrutura de julgamento que usava em qualquer improvisação: geralmente o que preocupa nesses momentos são a performance em si, a movimentação, a plasticidade do corpo (acho que por isso me perco em experimentações absurdamente longas e isso também me ajuda a realmente não prestar atenção no meu corpo dentro do espaço e ao meu olhar, que fica interiorizado).

Já o que ocorreu no dia específico, foi uma constatação do vazio, e não a questão estética do meu movimento vazio. Naquele momento, já não importava se os movimentos eram plásticos ou não, mas que não existia absolutamente nada neles: nem graça, nem beleza, nem texto, nem subtextos, ou intenções, ou experimentação ou imagens. Não existia nada: até um elefante dormindo em pé a balançar sua tromba diria mais coisas com esse gesto torpe. Por esses motivos, acho hoje que não foi meu julgamento do tipo clássico, mas outro tipo de julgamento: o tomar consciência. Mais cruel e poderoso que julgar-se esteticamente é tomar conhecimento que aqueles movimentos estéticos não valem nada.

Tudo isso se associou também à consciência do meu não-silêncio, mesmo quando o silêncio era desejado. Essa conjunção foi o estopim. Resolvi tentar encontrar o meu silêncio: alguns caminhos se mostraram pouco adequado, já que ainda não estava ligada ao meu silêncio através da percepção: o importante não era criar um silêncio, mas absorvê-lo no momento da percepção. E minha busca se intensificava ainda mais quando eu não *procurava*

¹⁸⁴ Sobre “caminho”, considero a percepção ou consciência da mudança, seja ela pequena ou não (nota da autora do relatório).

perceber o silêncio, mas quando o meu estado emocional alterava meu estado corporal, intensificando várias vezes os silêncios que brotavam. Mas eles ainda duram pouco. O silêncio: essa tranqüila suspensão que parece não ter fim (apesar de ter). Vendo a Dorka – que aliás foi a primeira pessoa que eu me lembro a comentar mais efetivamente sobre os meus não-silêncios – percebi que existe nela um tipo de silêncio que não acaba, que é natural dela, da sua tranqüilidade, que realça qualquer movimento que faça pois dá oportunidade e tempo para adentrarmos nos movimentos e nas imagens.

Falando em imagens, tenho uma página do meu diário (do início do processo) que diz o seguinte: “Minhas idéias e imagens fluem numa rapidez que fica difícil parar. Como numa retroalimentação, as imagens impulsionam meu corpo e meu corpo alimenta minha mente com novas imagens (a partir da percepção do meu corpo). Hoje, Giselle mencionou que o meu corpo me domina. Acho que começo a entender... e aceitar...talvez!”. Mas algo se modificou, já que hoje percebo que as imagens já não fluem com tanta rapidez, mas ao mesmo tempo respiro mais tranqüilamente nas minhas improvisações e não me preocupo realmente. Não sei o motivo delas diminuírem a velocidade, mas realmente não me importo agora. Me importa a minha tranqüilidade e aceitação desta nova realidade. Não acho ainda que entendi realmente o que significa ter meu corpo me dominando (tenho uma idéia nublada somente de que, em algumas situações, essa fluência é uma indicação da minha falta de concentração: por exemplo no exercício de falar/fazer), mas isso não vai ser uma preocupação como estava sendo no começo do processo. Isso vai se esclarecer com as vivências.

Mas tem alguma coisa nessa frase que acho equivocada e utópica: quando eu escrevi que, como numa retroalimentação, as imagens impulsionam meu corpo e meu corpo alimenta minha mente com novas imagens (a partir da percepção do meu corpo), é por que soube através das experimentações sobre essa retroalimentação (e isso é claro pra mim até hoje); mas essa retroalimentação não acontece em todos os momentos e isso fica fácil de perceber. É fácil perceber quando acontece e quando não acontece. E hoje já consigo perceber, mesmo que seja de uma forma muito sutil, quando isso acontece com outras pessoas improvisando. É como uma linha brilhante que perde seu brilho de uma vez e recomeça depois de um tempo a ganhar força e brilho lentamente. Esse brilho quem impõe é a atenção de quem assiste em conjunto com a coerência¹⁸⁵ de quem improvisa, ou seja, a coerência da comunicação entre

¹⁸⁵ Que não quer dizer uma lógica cartesiana (nota da autora do relatório).

interlocutor e receptor; e mesmo que as imagens e textos ditos e recebidos sejam divergentes, ainda assim parece ter acontecido algum tipo de comunicação (ou relacionamento). Esse relacionamento franco me interessa.

Aliás outra coisa que para mim é um avanço como observadora é ter percebido que, mais e mais, consigo me comunicar com as pessoas, com as imagens e com o espaço ao meu redor. Nunca tive muita paciência: nem para observar os outros/coisas, nem para me perceber. Agora, para mim, está sendo bastante gostoso perceber certos detalhes nas pessoas e nas coisas que são absolutamente comoventes, como o dia em que estava no sinal e percebi uma mãe com uma criança de colo com seus 11 meses, um ano. Estaria tudo normal, se eu não tivesse me absorvido com o detalhe da mãozinha da criança que mexia com o colar no colo da mãe num gesto absolutamente displicente (característico das crianças), mas com uma total atenção à sensação daquele ato. Era tão claro que me absorveu durante todo o tempo em que o sinal esteve fechado.

A continuar... impressionante como não acaba nunca!!!



Alisson Araújo.

De repente uma gota luminosa caiu em um rio escuro. Ela faz ondas curtas, quase imperceptíveis para os olhos desatentos. A escuridão do rio continua e a gota goteja de tempo em tempo. Sinto-a de maneira compassada.

A venda fecha os olhos, escurece a íris, sou o rio, sou água turbulenta e escura que movimenta com o gotejar da gota... gota... gota... gota.

Temperatura descontrolada, oscilando entre a altura da expectativa e a queda da frustração... “Por que?”... “Por que não saiu como planejei?!”... “Por que escolhi esse caminho e não o outro?”

Uma sala de julgamentos transforma minha cabeça. Quem é o juiz? Acho que não há! Essa consciência da ausência de juiz desestrutura a base. “Então pode tudo?” – Mas será? Se pode porque fico ouvindo essa voz do advogado do diabo que não silencia nem um minuto?

O cansaço invade meu corpo e já não posso pensar... Embora dentro da cabeça uma série de ligações vão sendo feitas. Algo que liga com algo. O curto-circuito é inevitável. Pede-se ajuda da eletricista e dos demais voltz. Esclarece-me muito... certezas, incertas.

O pipocar de imagens. A amedrontante e prazerosa brisa que sinto nas asas da liberdade. Não há só um caminho, há o céu.

Espaço em branco..... o branco.

A gota cai. E o que sinto? Tem momentos que julgo que sei, outros acho apenas que não tem respostas e outros que se há respostas não me foi compreendida.

Um caleidoscópio de quarto branco que se modifica.... mas o que? Uma estada se apresenta em minha frente – Será se me conduzirá a Godot?

A dificuldade é silenciar, ou melhor, dialogar mente e corpo. O fluir. Escutar a voz da psicografia do não julgamento. Aceitar.

O surpreendentemente novo é a propriedade do simples. E como tenho dificuldade com o simples. Ouvir a voz da gota nesse rio intimamente desconhecido, me parece muitas vezes mais complicada do que realmente é.

Sou um rio escuro que aos poucos vou sendo reapresentado para meus afluentes. E essa apresentação ocorre de maneira a aceitar a importância de todas as águas que dão corpo ao meu corpo d'água.

Um grande vale se abre e posso escutar o som da minha voz onde esteja, embora na grande maioria ouço-a retardada.

Sinto que ainda não consigo coporificar as gotas que gotejam em minha cabeça, mas pelo menos já posso ver muitos afluentes sem renegá-los só porque há uma nascente nova. Descobri que é muito mais importante somar as águas do que soterra-las.

Posso ver que nesse processo encontro-me muito mais em um estágio de compreensão de como se dá o meu processo criativo, do que de criador. Embora esteja criando sempre.

Tenho tendência a querer absorver os processos de uma maneira muito dinâmica e rápida. E agora posso perceber isso, percebo que isso às vezes passa por cima do meu próprio tempo. Minha ansiedade e a vontade de estar certo me prejudica. Compreendo que devo estar sentindo o vazio do aqui e agora. Contudo sei que ainda não consegui esse estágio e que isso pode levar anos, mas sei o que devo obter.

Sinto que o processo me ajudou a aceitar a dramaticidade de meus movimentos e a teatralidade dos mesmos. Não sei como utiliza-los, mas sei o quão fortes estão em mim. Pois tenho o costume de recusar os meus padrões ao invés de aceita-los. Porque tendencio a querer o novo, mas não tem como surgir o novo sem esgotar o que já é conhecido.

A força de um interprete é a segurança com que ele joga no aqui agora de suas ações. Pelo menos sei que só adquiero força como interprete quando ganho essa segurança. A incerteza do que não existe me deixa temeroso. Julgo-me de minuto em minuto. Acabo ficando muito mais no fora do que no dentro - pois costumo ficar percebendo a reação de quem me olha.

Devo confessar que no início do processo não havia entendido o objetivo. Quando ouvia falar do “sem julgamento”, “quebra de padrões”, “não premeditação”; sentia que era para quebrar com a segurança do interprete. Hoje vejo que esse processo é uma lente de aumento no processo criativo de cada interprete, para que consciente de suas “muletas”, possa estar dando espaço para outros caminhos. Fortalecendo a segurança do interprete, de que ele não precisa ir apenas por um caminho, mas que ele pode utilizar vários dialogando de maneira que possa satisfazê-los no momento em que está executando a sua ação no espaço.

Esse processo me ajudou a perceber-me de maneira mais consciente, quebrando com algumas percepções distorcidas que fazia de mim, e me mostrando da maneira que sou. Isso tem me feito ralentar mais e escutar mais. Por enquanto é o que consigo perceber em mim, acho que ainda não consegui transferir isso em termos de movimento, ate porque a maioria das vezes me percebo ou no momento, ou depois que executei uma ação, o que me possibilita apenas uma reflexão de meu improvisado ou do que eu esteja fazendo como interprete.

**Dorka Hepp**¹⁸⁶

Bom, vou tentar escrever sem me julgar, senão vou precisar de cinco dias para terminar este relatório... Eu fico tropeçando nas palavras, fico com dúvidas em relação à escrita... Enfim, você vai ter que decifrar o que estou escrevendo!!! Já vai preparada porque não sou nenhuma escritora e nem pretendo ser. E pior, não tenho a menor idéia do que vou escrever! Como colocar as coisas de uma forma clara e objetiva, se na minha cabeça está a confusão geral de informações???

Por onde começar? Pelo início talvez? Não! Ai, mas que dificuldade! É incrível como eu não gosto de refletir sobre as coisas: faço de tudo para evitar pensar nas coisas que me incomodam. Por que me incomodam? Isso eu não sei: como já disse faço de tudo para não pensar nelas. Mas na verdade já falei bastante sobre o meu estágio no processo. É difícil falar sobre uma coisa em particular porque estou percebendo que me vêm muitas informações de uma vez só na cabeça! Fica difícil estabelecer uma ordem lógica para elas. Vou chutar sem me preocupar se você vai entender ou não...

Quando foi proposta a primeira improvisação, eu fiquei desesperada (sem exagero). Quando eu tinha mais ou menos uns 16 anos, eu passei por uma frustração muito grande com um exercício parecido, que eu tive que me concentrar bastante aqui para poder encarar esta mesma situação de novo! Bom, então, já que estava muito perturbada (e desesperada), eu resolvi encarar de uma outra forma: mostrar justamente as minhas fraquezas. Aí eu teria “certeza” que não poderia cometer nenhum erro. Mostrar as minhas “incompetências” seria a solução porque, neste caso, fazer “errado” seria o “certo” para mim! Entendeu?... tá um pouco confusão, não é?... Mas como a proposta do exercício era: “me mostra alguma coisa que você gostaria de fazer”, eu então aproveitei um outro elemento: o Edi tem uma coisa quando ele improvisa que eu não sei descrever ao certo, mas parece que ele não tem medo de encarar o

¹⁸⁶ Esta participante não é brasileira, por isso a dificuldade da escrita.

mundo, e apesar dele ser uma pessoa bastante misteriosa, ele parece dançar completamente “aberto”... Eu já sou mais retraída, mais para dentro. Às vezes, eu sinto vontade de me rasgar o peito para ver se sai alguma coisa. Por isso escolhi me pendurar na barra de peito aberto sem poder me retrair. Eu quis me colocar numa situação de exposição para ver qual seria a sensação que isso provocaria em mim... Foi bastante desconfortável, diria até mesmo MUITO desconfortável. Tanto é que não sabia por onde olhar, quem olhar e como olhar de tão perto (eu havia definido também não ficar muito longe do “público”). Mas ao mesmo tempo (o que é legal), eu percebi que não era impossível, só falta a prática, aliás, MUITA prática!

Outra coisa que devo colocar é que inicialmente, quando comecei a pensar no que iria apresentar, eu estava bastante preocupada com o resultado final, com o produto. Até que percebi que esse não seria o caminho apropriado para mim: pois é, eu não me sinto com a menor vocação para coreógrafa e duvido que isso ainda acontece! Então optei pelo desconforto, mas, um desconforto que fazia mais sentido para mim, por que me provocava de uma forma muita mais interessante para aquele momento. Mas mesmo assim, eu fiquei frustrada, porque neste improviso, não havia nenhum comentário, ninguém podia falar nada! E para mim, era importante saber se as pessoas tinham entendido o meu objetivo. Eu queria muito ter falado para todo mundo (e até pensei incluir isso no improviso, mas achei que iria soar como desculpa): “não olhem para o produto, mas sim para o caminho”. E eu realmente só fiquei mais tranqüila (e um pouco menos frustrada) quando o Alessandro falou que três coisas o haviam surpreendido nessas improvisações: a Rachel cantar, a Lina não dançar e eu falar. Aí eu pensei: “bom, pelo menos consegui atingir uma pessoa!” Continuo sem saber ao certo se o resto entendeu o que eu quis dizer/fazer, mas já vale por enquanto.

Quando veio o segundo improviso “me mostre alguma coisa que eu nunca vi você fazer”, aí eu pensei: “estou frita”. Como eu vou mostrar alguma coisa que ela nunca viu se eu mesma nunca me vi fazer alguma coisa diferente, afinal sou uma pessoa MUITO normal, que nunca faz coisas diferentes! Mas bem, eu também tinha resolvido não me importar de novo com o resultado final... E incrivelmente, foi muito menos sofrido de que para o primeiro improviso. Não quis me torturar para achar algo “interessante” para mostrar, e decidi ir pelo mesmo caminho da outra vez. Por isso, eu procurei pensar na minha vergonha, no meu desconforto em fazer algumas coisas. Esse seria meu “Start”. Aí me veio a idéia dos palavrões. Era bastante simples, mas não havia erro. Eu até achei divertido fazer. Mas me arrependi um pouco porque tinha pensado em escrever uma lista de palavrões no papel para poder lê-la, mas aí, mais uma vez fiquei na dúvida e acabei não fazendo (achei que ficaria

menos natural). Mas então os palavrões não vieram de uma forma fluida, e agora acho que deveria ter feito esta lista. Poderia ter imaginado um outro jeito um pouco diferente (e mais elaborado) de aproveitá-la. Mas os erros estão aqui para a gente aprender com eles, e, pelo menos desta vez, não fiquei frustrada... o que já é um grande avanço para mim!

Não posso dizer também que achei o “produto final” super legal, mas, mais uma vez, o caminho/processo é que realmente foi importante para mim neste caso. Não vejo o que poderia dizer ainda sobre este assunto...

Agora o famoso quarto branco. Bom, acho que já falei tudo sobre isso logo depois do improviso, mas já que é para colocar tudo por escrito, então vamos lá!

Na primeira tentativa (na qual só falava... e chorava – apesar de não estar nos meus planos), acredito que não devo acrescentar nada, acho que ficou bem claro para todo mundo (pelo menos eu espero!). Mais uma vez, era importante e imprescindível ser sincera comigo mesma e frente ao público. Aliás, não vejo mais (e acredito que sempre foi assim para mim) como não ser sincera, porque é de lá que posso tirar a minha força: na minha sinceridade, nas coisas que realmente existem dentro de mim e que possam me oferecer material para atuar/representar/ dançar. Eu não consigo conceber algum improviso estruturando ele inteirinho, pensando em tudo antecipadamente. Para mim é impossível: não gosto de estruturar demais, isso me atrapalha. Sou muito virginiana e quando faço esse tipo de coisas, fico muito pouco flexível para mudar depois na hora de apresentar. Por isso prefiro ter alguns pontos de referência e seguir a minha vontade (sensorial e/ou emocional). Eu fico então mais aberta e receptiva aos impulsos e informações que recebo, e principalmente, fico livre de poder usá-los da forma mais sincera para aquele momento. Foi o que aconteceu na segunda tentativa. Eu tinha alguns pontos de referência, mas não quis estabelecer nenhuma estrutura fixa e rígida. Eu tinha pensado em alguns elementos e me deixei completamente aberta para usá-los ou não na hora do improviso. E o engraçado, é que, vários elementos que eu havia preestabelecido, como, por exemplo, cantarolar, usar o cantinho da sala, me vieram naturalmente. Não tive que fazer esforço para que eles acontecessem. Não consigo me lembrar muito bem do que eu fiz, e não tenho a menor noção do tempo que levou a improvisação, mas eu fiquei bastante satisfeito com o que fiz. Deu-me vontade também de falar, antes de começar, de que provavelmente ficaria um pouco brega, mas que assumia isso como parte do meu processo. Mas mais uma vez achei que fosse parecer que queria me justificar, me desculpar, e acabei não falando.

Como já disse, até agora não estava preocupada com o produto e ao contrário, estava sendo muito mais importante o processo do que o resultado. Me provocar, me cutucar, atingir as minhas fraquezas é o que realmente me importava. Só que fui percebendo que as pessoas estavam elaborando cada vez mais as suas improvisações. Aí eu pensei: “será que não está na hora de eu elaborar um pouco mais também? Será que não estou me conformando de uma certa forma, já que fico achando o tempo todo que o que importa é o meu processo... talvez eu esteja com medo de dar o passo para frente elaborando mais os meus improvisos... medo de não conseguir fazê-los parecer mais “maduros”... e talvez eu não conseguirei fazer isso nunca por não me achar capaz disso!?!?” Agora complicou tudo! Já saí da fase de achar que tá tudo legal e entrei em conflito comigo mesma de novo! É exatamente aqui que entram... OS ÓRGÃOS.

Nossa! Essa foi difícil! Eu estava com a auto-estima um pouco abalada (e ainda estou). Estava achando tudo o que fazia medíocre. Na verdade, no exercício, nem estava conseguindo acessar os meus órgãos e isso me deixava bastante frustrada. Eu estava fingindo que os acessava. Representava, e isso me incomodava demais! Até agora não assimilei muito bem esta parte do processo... Não sei o que houve ao certo. Esta parte do processo realmente está me incomodando demais. Sentia até um pouco de preguiça toda vez que a gente ia trabalhar com isso! Na verdade, eu queria ter insistido um pouco mais nos exercícios sem ter que me preocupar com um improviso, uma frase para construir. Eu não “dominava” o exercício (não que seja necessário o domínio completo, mas pelo menos um pouquinho mais do que estava conseguindo fazer), e isso me desanimou bastante! Voltou a virginiana: tudo dentro da perfeição senão, não serve!... Mas é isso, não sei o que dizer mais sobre este assunto porque, na verdade, eu não assimilei muito bem. Acredito que, por isso, quando começaram a conversar sobre o assunto, fiquei completamente perdida, sem entender nada. Foi horrível porque me senti uma perfeita idiota e ignorante! Senti-me distante do resto das pessoas... apesar de achar que algumas dessas pessoas devem estar numa situação um pouco parecida com a minha (ou talvez eu queira me consolar achando isso!).

Em relação aos improvisos em si, procurei não pensar muito no meu estado de espírito (a preguiça, a auto-estima baixa...), e resolvi encarar como mais um desafio para superar. Arriscaria até dizer que foi divertido fazer a criança da Raquel. Engraçado, porque quando nos foi pedido para colocar uma personagem, a primeira idéia que me veio na cabeça para a Raquel, foi um débil mental. Mas aí, fiquei com um peso na consciência e optei por um epilético. Agora entendo de onde surgiu esse débil mental: é assim que estava me sentindo,

uma débil mental, incapaz de acompanhar os comentários de fim de aula! Credo, que horror!!!!!!... Mas enfim, voltando ao assunto da criança da Raquel... Sim, então, achei legal ter tido a oportunidade de explorar um lado meu que só revelo aqui em casa, tendo somente a Luiza e o Livino como espectadores. Foi divertido “interpretar para valer” uma criança. Bem, na verdade, estou me lembrando que já havia feito isso em público antes, na experiência infeliz com Hugo Rodas: SO-SA-SUS-COR e a INFELIZ boquinha da garrafa (estou exagerando um pouco, só não estava preparada para este tipo de “humilhação”).

Mas infelizmente (?), eu não consegui ver por onde esta criança poderia me levar e preferi colocá-la de lado por enquanto... Quem sabe ela aparece de novo mais tarde neste processo. Eu fico dizendo o tempo todo “a criança da Raquel”, mas eu também tenho uma criança muito presente dentro mim, e só não a revelo tanto quanto ela porque tenho vergonha... Mas que às vezes ela quer sair e aparecer, isso eu não tenho a menor dúvida: eu é que não a deixo sair! Por isso, prefiro não dizer que a abandonei, mas sim, a coloquei de lado esperando um outro momento para fazê-la aparecer de novo. Bom, pelo menos é o que desejo, agora, vamos ver se acontece!

Para o último improviso da quinta-feira passada, eu admito que não estava (e estou) nem um pouco convencida do que iria fazer e do que acabou sendo. Eu não sei, estou indo muito numa direção meio “pesada”, meio “dramática” demais, e estou começando a ficar entediada com isso. Pareço que não saio daquilo, e para ser sincera, nem sei de onde vem! Mas o fato é que isso sempre volta e aparece nos meus improvisos. Acabo me achando uma pessoa chata, dramática, repetitiva, pouca criativa e pouco feliz. Bom, mas talvez eu tenha justamente que esgotar este lado meu para ver onde ele possa me levar. O que eu vou poder extrair dele. Talvez até não seja nada, mas isso só vou poder descobrir mais tarde. Por enquanto, prefiro ser levada e deixar as coisas acontecerem. Não quero me “forçar” a nada, quero poder ter o tempo de fazer as coisas do jeito que eu achar melhor para mim, e eu mesma fazer as minhas escolhas. Ou seja, agir de uma forma que sempre me foi negada quando eu era pequena: as pessoas escolhiam tudo para mim, e pior, me diziam até o que deveria sentir, dizer e achar. Acredito então, que o meu caminho seja este: me libertar, libertar este grito do qual falei no início do processo, e que me persegue há muito tempo. Pegou um tom terapêutico, eu não queria que isso acontecesse, mas eu vejo que preciso passar por isso para poder seguir em frente. E, aliás, como poderia fazer um movimento autêntico se eu mesma não sou autêntica, e para isso, eu devo me conhecer por inteira. Vou parar por aqui porque o

discurso ta ficando meio brega. Então é isso. Qualquer dúvida, pode me perguntar, ou se você quiser saber outra coisa, pode entrar em contato comigo.



Diego Pizarro

Nesse momento, já tendo passado o período de adaptação (às vezes penso que ainda não) e inserção no processo proposto, meu corpo encontra-se “estranho”. Parece que ele não está como sempre esteve em sua relação descompromissada com o espaço. Parece que qualquer movimento, por mínimo que seja, chama a minha atenção para a sua relação com o espaço, com o ar que está sendo deslocado a partir da movimentação até mesmo involuntária.

E essa estranheza é tão latente que eu sinto como se meu corpo estivesse mudando de tamanho, talvez porque esteja percebendo-o melhor. Eu me sinto como um bebê que admira sua mãozinha, conhecendo-a e explorando-a, pegando o seu pezinho e admirando-o. Como se as células e os tecidos estivessem transformando-se, e o que está sendo transformado é simplesmente a minha atenção, ou talvez não.

Por causa dessa relação diferente que estou tendo com o meu corpo, as aulas de dança fazem com eu perceba vários movimentos executados sem atenção anteriormente, mas que agora partem para uma sensação mais interna de que partes corporais estão sendo trabalhadas. Mas eu sou o meu corpo, e essas mudanças eu acredito que são reflexo da minha própria mudança de “pensamento”. Estou passando por uma fase muito importante de auto-conhecimento e reflexões sobre a minha colocação perante a vida, perante o espaço, perante a arte principalmente. Por isso a mente interfere no corpo de maneira a fazer com que ele se coloque no espaço de uma forma mais consciente.

Nesse sentido, eu acho que o processo vivido até agora com o grupo está sendo riquíssimo para o meu desenvolvimento pessoal, seja artístico, corporal ou mental. Mas também me coloca em situações em que eu não sei o que fazer, há momentos em que eu

travo, principalmente quando a palavra é: “Eu num quarto branco é assim”. Ou seja, criar uma performance artística a partir de um estímulo que é esta frase, e pensando em todos os exercícios vividos como experiência até agora parece simples. Mas como trazer para o movimento algo a ser dito a uma platéia? Será claro o que estarei dizendo, ou cairá sempre numa abstração sem fim? O que é que eu quero dizer?

O processo trabalha o tempo todo com a criação individual, seja em improvisos, em exercícios, ou em performances previamente pensadas. No início, todas essas experiências estiveram muito confusas na minha cabeça, a maioria dos movimentos aconteciam e depois eu não entendia bem o que eu tinha feito. Acho que agora estou um pouquinho mais tranqüilo com relação a isso, acredito que pelo motivo de estar mais tranqüilo também no grupo, mais seguro em relação aos colegas. Fazer os exercícios preocupado com julgamentos é sempre um bloqueio para que as idéias fluam pelo corpo e apareçam nos movimentos, mas às vezes ele é inevitável.

Esse período de “folga” que eu tive maior que os outros, pois estive duas semanas sem participar do processo, fez com que eu percebesse as mudanças já em consequência do trabalho. Com o corpo e a mente descansados, pelo menos da experiência com o grupo, eu pude sentir diferenças. Estou ansioso para continuar com o processo, pois quero ver como é que será minha movimentação depois desse período de reflexão, talvez seja como sempre foi, mas a percepção pelo menos já está um pouco alterada, para o bem, creio eu.

Micheline Diniz

Transbordar

O processo criativo começou como uma proposta que vinha de fora para dentro. Isto é, começou com os estímulos e sugestões que vinham da Giselle e que eu não sabia ao certo onde ela queria chegar. Nesse momento, percebo que o processo criativo é uma gestação que cada um de nós vivencia separadamente e a cada dia que passa ganha mais força.

Embora eu ache que o processo criativo tenha se tornado bastante individual, isso aconteceu de forma natural. Afinal, a busca do intérprete é pessoal e é preciso exercitar o artista-expedicionário. Acredito que é extremamente importante estarmos “juntos”, pois

observar o trabalho do outro e acompanhar seu desenvolvimento somado às discussões em roda têm me ajudado muito.

Realizamos até agora vários exercícios. Primeiro começamos pelos mais mentais até chegar àqueles que geram movimento. Quanto aos mentais acho que tenho mais facilidade. A dificuldade está naqueles onde é preciso gerar movimento. A transformação de algo que é mental para o movimento é mais delicado, mas também não acho que está aí o problema, pois o exercício diário estimula a criatividade e acredito que com o tempo aparecem bons resultados.

Um pouco mais complicado é a questão de gerar movimentos a partir de sentimentos, pois logo aparecem as “Máscaras”. Mesmo quando se está disposto a falar delas é preciso ter cuidado porque o ser humano está acostumado a “maquiar” e isso atrapalha bastante. Como o movimento é uma linguagem muito abstrata, ou somos claros na nossa proposta ou não vai haver comunicação. Acredito que ser claro significa buscar a essência do que se quer dizer, tentar reduzir ao que é verdade. Assim, a maquiagem atrapalha bastante, porque ela vem de forma inconsciente e isso torna tudo mais difícil.

Falando especificamente sobre o exercício de pensar-falar-fazer, acho incrível como todas as vezes que eu o realizo, consigo perceber coisas diferentes. Percepção ou falta de percepção do próprio corpo, os tempos, as texturas e a presença.

Os exercícios que realizamos com o foco na presença também foram bastante interessantes. É importante desvencilhar-se do tempo anterior e do futuro (preocupação com o próximo movimento). Sentir o corpo como um todo, com consciência do caminho que ele está realizando. Quando o corpo está todo conectado é produzida uma textura mais interessante.

Quanto às improvisações, ainda não estou construindo nada que vá se tornar maior. Gostaria de já estar com as minhas atenções mais voltadas para uma direção, pois me sinto ‘em aberto’ e isso dificulta um pouco. Mais tudo bem! Não é porque não tomei uma direção que o processo não esteja sendo muito intenso pra mim.

Até agora minhas improvisações foram investigações e tentativas. De certa forma todos os improvisos tiveram seu valor. Testei coisas, esbarrei em dificuldades, consegui me livrar de algumas idéias ruins, percebendo caminhos que não devem ser seguidos e cheguei à

conclusão, que parece óbvia, mas com muita consciência, de que quero mesmo produzir movimento.

Segue parte do meu monólogo:

“percebi que a movimentação e eu ainda não somos a mesma coisa. Eu ainda preciso fazer a movimentação, ela não sai sozinha. Acho que para ser uma coisa só eu deveria sentir e ela deveria acontecer e não Ter que fazê-la.”

Estive pensando que meu corpo dorme. Quando descobri isso me assustei um pouco, porque eu sou uma intérprete bailarina! Se meu corpo dorme eu não sou nada! Mas graças a deus eu sou uma pessoa insistente, e se meu corpo dorme, eu vou acordá-lo.

Nesse momento meu olhar se volta para saber como deixar as emoções e sensações extravasarem os limites do egoísmo. Ou seja, como deixar que essas sensações que eu sei que existem, e sei que são interessantes, sejam vistas pelo observador.

“as vezes tenho a impressão de estar dentro de um ovo. As emoções, os sentimentos existem, mas ninguém consegue ver porque a casca do ovo impede que as emoções extravasem para o movimento. É preciso quebrar a casca do ovo.”

Alguns dias depois dessa observação que fiz pra mim mesma, estávamos em roda conversando sobre o improviso daquela manhã e começamos a falar sobre a busca da identidade de cada intérprete, sobre assumir a sua identidade, sobre não Ter que atender à expectativa do outro e do tão falado julgamento, que é tema recorrente de nossas discussões.

Nesse momento comecei a perceber que talvez não seja preciso quebrar nenhuma casca de ovo para que venha nascer o movimento. Talvez seja melhor relaxar, dilatar meus poros para que o movimento saia tranqüilo sem Ter que romper barreiras. A casca que impede o movimento deve ser desintegrada e não quebrada, dando lugar a “expressão movimento” e assim, de forma generosa, mostrar sentimentos, sensações, idéias e vontades, críticas...

Outro susto. Será que essa casca do ovo é o tão falado julgamento que fazemos de nós mesmos! Se isso for verdade, ele é muito mais pernicioso do que pensei. Eu nunca duvidei que ele existia e que estava presente, mas tinha certeza que ele não estava me atrapalhando tanto.

Essa reflexão merece uma longa e prolongada digestão.

Não quero pensar porque o julgamento existe e está presente em nossas vidas (pelo menos nesse momento, pois isso daria uma dissertação de mestrado, mas me afastaria do meu objetivo de agora que é voltar a dançar), quero apenas me livrar dele, e é nisso que vou concentrar minhas atenções, sem esquecer que é preciso relaxar.

EXPRESSAR-EXPOSTO-EXTENSÃO-EXPLOSÃO-EXPRIMIR-EXPLORAR-
EXPELIR-EXPULSAR-EXISTIR.



Livia Bennet

É interessante perceber em todo o processo experimentado até hoje, as mudanças que acontecem no corpo e na cabeça das pessoas envolvidas. Muitas vezes durante os trabalhos, surgem questionamentos como: onde isso vai dar? Por que estou fazendo isso? No meu caso é: será que é isso mesmo? Um questionamento que tenho claro na minha cabeça, que não é válido para este trabalho, pelo menos não agora no começo, mas que é uma pergunta que vem à cabeça. Talvez uma preocupação.

Estamos a um mês, e já percebo mudanças no meu corpo e na minha cabeça. Novidades aparecem na minha forma de me mover e no tempo que levo para executá-lo.

É o primeiro processo que participo dentro do basirah, e o que mais me excita em fazer o trabalho é que saio do ensaio pensando. O trabalho não acontece apenas na parte da manhã e sim durante todo o dia. E como esse trabalho tem influenciado na minha forma de pensar e agir.

O emocional ainda é muito forte no processo de cada um. E no meu caso, o que senti, foi que o meu emocional estava me levando para outro caminho. Com isso, acabava que fugia um pouco da proposta, pois queria expor o que verdadeiramente estava sentindo naquele momento. Isso ainda acontece, mas está menos evidente, ao que me parece.

Um outro ponto que é bastante excitante é o trabalho de mostrar seu improviso estruturado ou não para as pessoas que fazem parte do processo e para convidados. O melhor é ter o prazer de ver coisas que você nunca imaginaria ver e ouvir daquela pessoa. Elas te surpreendem.

O meu primeiro improviso – Quando foi pedido para que apresentássemos algo que quiséssemos falar, já tinha claro na minha cabeça o que eu gostaria, mas como fazer isso? Há dois anos atrás tive vontade de falar sobre uma tal situação. Não que estivesse estudando isso durante todo este tempo, mas li algumas coisas e vi outras. E muito legal também, foi que a seqüência coreográfica dada e pedida para que estivesse inserida na improvisação, deu muito certo com o que eu queria falar. O tempo foi muito curto, tanto de pesquisa quanto de execução. Difícil então saber se tem futuro ou não, mas quando dá, ainda estudo sobre o assunto.

Segundo improviso – fazer algo que a Giselle nunca tivesse visto em você. Logo pensei na minha primeira ação: colocar a língua no nariz. Bizarro, mas pouca gente consegue e ninguém me vê fazendo isso. E os outros vieram depois. Com o nervosismo não consegui fazer lento o que era para ter sido feito, mas foi. É muito estranho, eu me senti uma outra pessoa. E lógico, morrendo de vergonha. Muitos ali me surpreenderam.

Terceiro improviso – O que pensei que fosse ser fácil e acabou se tornando o bichão de 1000 cabeças. “Eu num quarto branco é assim”. Essa era a frase que tínhamos para trabalharmos.

1º dia – Me veio logo na cabeça o que eu queria trabalhar. Era muito nítido para mim o que eu sentia em relação aquela frase. E acabamos com isso fazendo “Eu num quarto branco sou assim”. Fizemos e tudo bem. Enlouqueci, era tanta a minha agonia de estar ali, naquele quarto branco que para mim era totalmente fechado, que saí me debatendo. Nesse dia foi pedido que trabalhássemos para a próxima semana a cena mais estruturada.

2º dia – Estruturei toda minha cena. Fiz o meu quarto, coloquei um figurino e uma música. Quando escolhi a música sabia que ela seria muito comprida, mas mesmo assim quis usa-la. E foi assim no dia da apresentação. Senti que era hora de parar, mas ao mesmo tempo queria usar toda a música. Não foi o meu pior dia, mas senti este desconforto. Me foi pedido novamente para que apresentasse na outra semana. Já comecei então a ficar mais louca. Nada

me vinha a cabeça. Nem uma idéia, nem um estímulo, nada. Mas queria continuar trabalhando com aquela sensação, de agonia e de eterno sufoco.

3º dia – Cena sem música. Pensei nessa estrutura algumas horas depois da conversa que tivemos depois do improviso da Micheline. Não que tivesse haver,, mas algumas idéias me vieram após a conversa. Imaginei o meu quarto cheio de objetos espalhados, e os meus objetos no caso, seriam as pessoas. Era como se eu saísse tropeçando nelas, com aquela sensação de agonia, querendo sair do quarto fechado sem poder. Bem, nesse dia, o dia da apresentação, aconteceu tudo diferente: eu provocava o contato com as pessoas, fiz tudo muito rápido e ainda consegui sair do quarto. Foi péssimo! Tudo bem! Sem julgamentos! Mas foi tudo muito desesperado. Estava a um passo da loucura real! Seria caso de internação. E novamente foi pedido que eu apresentasse na outra semana. Aí pronto! Pirei total! Passava noites e noites pensando, conversava com alguém, e nada me vinha a cabeça. A única coisa que pensava era: vou esquecer o que já fiz, pois não consegui avançar mesmo, e tentar fazer uma outra coisa. Mas que coisa era essa, pelo amor de Deus? Aconselharam-me então a escrever. Escrever o que eu sinto, como eu me vejo, e como é esse quarto para mim. Dois dias antes do 4º dia de apresentação do mesmo tema, fui ao teatro assistir “Casquedo” com direção de André Amaro. Muito boa e louca a peça. Os personagens não eram comuns. Não pela peça, mas pela situação péssima que presenciei no teatro fui para casa mal e logo fui dormir. Começaram a vir coisas para eu escrever e junto com a escrita vinham as imagens. No dia seguinte escrevi tudo e já estruturei a minha cena. Teria também que ser sem música.

4º dia – Que alívio que tenho algo para mostrar. Não que fosse uma grande coisa, mas eu tinha algo para mostrar. Isso foi muito bom. Fiz o meu improviso e usei o texto que havia escrito. A minha cena não teve um fim, e mesmo se não continuarmos com este tema vejo possibilidades de movimentação com o que foi feito. E o que mais ficou para mim foi a insistência pela dificuldade. Poder trabalhar essa dificuldade. Foi um desafio que gostei de vivenciar. Confesso que foi desesperador, mas muito enriquecedor.

Nem tudo que eu faço, nos meus improvisos principalmente, penso em todos os exercícios que fiz até aqui. Mas sei que muita coisa mudou. Acho até que muita coisa fica no corpo. Tudo que vivenciamos vem automaticamente.

O uso da palavra nos exercícios foi de extrema importância para a consciência do movimento. O tempo muda e a textura também.



Rachel Cardoso

Este processo tem sido um instrumento para que o intérprete “se assuma”. Ou melhor, tem ME forçado a ASSUMIR MELHOR MINHA CONDIÇÃO DE INTÉRPRETE em desenvolvimento. O que tem me ocorrido enquanto reflexão é que, para um artista assumir seus “produtos artísticos” ele tem que primeiro se assumir (e para isso ele vai ter que entrar em contato com o que ele é, como ele cria e se mostra).

É diferente quando assumimos o produto criativo, pois nos justificamos através de conceitos elaborados ou por meio de uma linguagem esteticamente “bonita” ou aceita. Já quando assumimos a NÓS mesmos, nossas construções artísticas (mesmo que imbuídas de conceitos e elementos estéticos), tem a força do artista que SE COLOCA NELA, e não que apenas fala dela!!!

O processo vem se encaixando na minha necessidade atual de me desenvolver. Até pouco tempo eu achava que para sair dos meus caminhos comuns e fáceis eu teria que entrar em contato com questões emocionais “fortes”, para que assim eu atingisse a “verdade”. Mas o interessante é que, no decorrer do processo, vi que pode ser feito por outros caminhos, que são até mais ricos, pois me possibilitam perceber e refletir sem que eu me desgaste emocionalmente. Se eu buscasse apenas pelo que é emocionalmente forte para mim, acho que eu ficaria presa ao conteúdo e não desenvolveria as habilidades. E o legal é perceber, durante os exercícios do processo, que o resultado “final” não é o mais importante, e sim a percepção das infinitas possibilidades, tanto nos outros, e principalmente em mim.

Têm sido uma deliciosa descoberta do meu mundo criativo. Dentro da minha dinâmica criativa de antes eu achava que realmente estava recorrendo a elementos “diferentes”. Este processo tem me ajudado a me “forçar” a sair do confortável, onde eu caio muito fácil!!! Seja

porque é mais seguro (dentro dos meus julgamentos de que “devo fazer algo bom”), seja por não ter a consciência dos caminhos que eu percorro na construção artística.

É muito bacana perceber nos outros os caminhos de cada um. É possível aprender muito discriminando também o processo dos demais intérpretes envolvidos. Muitas das vezes consigo perceber melhor no outro do que em mim. Só consigo discriminar alguma coisa depois que sentamos e falamos sobre os exercícios e sobre o processo. Tem muita coisa que ainda não me sinto segura, compreendendo e dominando. Até mesmo para falar a respeito. Em compensação posso claramente perceber as minhas “preguiças” de escrever sobre o processo; a falta de disciplina em procurar me aprofundar nas coisas que eu tenho trabalhado... enfim!!!

Resumindo, a compreensão que estou tendo hoje de tudo isso é que este processo está **tateando e exercitando mecanismos que AMPLIAM AS POSSIBILIDADES DO INTÉRPRETE**. Não propõe ampliar a “criatividade” em si, mas as possibilidades do intérprete se assumir de tal forma que o conceito de “criativo” se transforma em capacidade de ser verdadeiro e inteiro naquilo que se propõe a mostrar (seja “bonito” ou “feio”).

Isto muda consideravelmente a responsabilidade sobre aquilo que se cria. Não no sentido de colocar um peso e uma cobrança sobre o que se cria, mas o comprometimento com o que se observa e executa o que se cria. Isso interfere diretamente na criatividade, mas não é o principal ponto, pois muitas vezes me sinto “emperrada” na criação, mas consigo ter aproveitamento dos exercícios e do que eu observo dos demais intérpretes. Pois o foco não é julgar se o que está sendo feito é novo... Mas, como é apresentado.

Para que eu possa falar do MEU processo, tenho que primeiro situar que ele teve início bem antes do que esta data de início deste grupo em processo. Hoje consigo entender por onde percorreu minha “experiência” na dança, e como o que eu tive contato me influenciou. Desde 1996, quando comecei a entender melhor a noção de “improviso” e as proposta dos cursos do USINA,. que traziam um conteúdo despreocupado em seguir parâmetros convencionais da “dança pela forma” e do bailarino apenas como executor de coreografias. Entrava no meu mundo neste momento, as primeiras idéias (que eu pude assimilar) do artista dando ênfase na possibilidade PERFORMÁTICA, livre de paradigmas de estar sempre preocupado com o resultado formal dos movimentos e de mostrar sempre o esperado e bonito, ou o certo (sei que isso é totalmente possível... hehe he).

E eu demorei a assimilar e perceber as mudanças que já estavam se processando, pois eram quase que imperceptíveis. Na maioria das vezes aprendemos a desenvolver uma mentalidade muitíssimo voltada para a produção de um “resultado” estético ou de mostrar um “aprimoramento” técnico na dança como sendo aquilo que vai te desenvolver como intérprete. E por isso buscamos alguma coisa por caminhos equivocados e nem percebemos...Quando sabemos qual caminho utilizamos.

O fato do Basirah também estar na minha história tem uma influência na mudança dos instrumentos criativos que eu fui desenvolvendo. Foi dentro dos processos criativos do Basirah, onde eu pude “participar” da criação (mesmo que fosse totalmente dirigida, mas eram utilizados elementos meus). A própria linha de trabalho do grupo favoreceu para que hoje exista alguma consciência sobre a criação e a preocupação com a construção “gratuita”.

É como se, só hoje eu conseguisse fazer essa leitura de tudo o que me influencia. E esta reflexão foi estimulada pelo processo atual. Como o objetivo é conseguir aplicar melhor aquilo que eu identifico, em mim e nos outros, como intérpretes, tenho ainda que fazer “cair a ficha” para várias coisas em mim.

Outra influência gritante no meu foco de percepção, HOJE, foram os contatos que tive com as práticas orientais pelo Howard. Muitas coisas eu assimilei, outras eu já aplicava, mas não tinha consciência de que já aplicava e COMO eu aplicava. A influência do Howard foi tão “fracionada” quanto a minha capacidade de ver e internalizar as práticas propostas em mim. O elemento do Body Mind Centering, dos improvisos, das atividades com venda, da experiência como testemunha, dos silêncios, do “não julgamento” sobre mim, o tempo prolongado dos exercícios etc, me forçaram a entrar em contato com muitas questões pessoais e sobre a dança; em épocas diferentes e em momentos artísticos diferentes, somados a todas as outras experiências.

Tudo isso talvez possa esclarecer que nada do que eu consiga perceber atualmente é “ISOLADAMENTE” resultado deste processo. Ele tem me proporcionado a EXPANSÃO da minha percepção cognitiva, mental e corporal (de mim) como intérprete (mais do que a “construção” de uma percepção, pois isso traria um caráter de indução). Seria a ampliação da percepção, para que daí fosse possível desencadear mecanismos de consciência e mudança.

Eu inicialmente me apeguei a condição interna... Muito orgânica e sensorial. Este momento foi muito importante para mim, pois pude mudar meu ritmo de percepção; pude

tomar consciência de vários mecanismos mentais que eu atribuo e corporais que eu assumia; e pude questionar muitos “pré-conceitos” e valores que atribuo a minha criação.

Como tenho me deparado com dificuldades na criatividade, nos “significados atribuídos”, nos processos artísticos que utilizo, enfim, na forma como EU lido com tudo isso em cena etc, acho que meu momento agora é outro. Diferente daquele mais sensorial e mental que eu mencionei anteriormente. Muitas coisas vão se processando, mas só nos tornamos capazes de realiza-las com domínio e verdade quando nos entendemos e nos aceitamos. Acho que este é meu momento de agora... conseguir me aceitar e me assumir!!!

Relatórios apresentados ao final da pesquisa, outubro de 2005

Lina Frazão

Parece que já foi há muito, muito tempo que o processo passou. E apesar de todo o meu encantamento com tudo, com todas as descobertas que eu tive, todas as mudanças, eu vou confessar que eu, olhando para trás tenho me sentido meio incompetente.

O processo todo foi muito interessante e muito cativante porque possibilitou que todos nós tivéssemos um ambiente de observação (e auto-observação!) muito grande. Para mim, sinto que hoje em dia eu tenho mais firmeza, principalmente sobre dar aulas. Eu me percebo muito mais concisa na hora de dar aulas para os adolescentes com quem eu estou trabalhando. Porque meu principal intuito com eles é o de desenvolver a possibilidade de uma maior expressividade corporal, e isso vai englobando muita coisa, muitos questionamentos, leituras, discussões, etc.

Mas enquanto bailarina, eu confesso, que apesar de todo o meu encanto com o processo, eu tenho me sentido meio incompetente mesmo. Olhando para trás, me vejo meio anêmica, sem conseguir muita expressividade no espetáculo. (isso ficou meio forte com o ultimo ensaio aberto do Dulcina...) Acho que o processo foi forte, mas eu sinto um certo gostinho de-quero-mais...Teve uma fase do processo que foi excelente enquanto autodescoberta, enquanto desafio, mas aí, no resultado do processo, embora não seja um resultado estável e fixo, eu não me vejo muito ativa não. Na verdade, eu ainda não sei como atingir MAIS esse espetáculo, e isso me parece uma certa alegria distante. Olhando para trás, eu agora me sinto meio inútil mesmo...

Achei que todo o processo criativo foi muito interessante enquanto idéia, enquanto confronto, que houve uma renovação e um questionamento muito significativo, e isso pra mim foi o mais interessante: **o conhecimento enquanto poder, que nos leva à transgressão.** Eu estava lendo o Marcelo yuka (aquele do rappa que levou um tiro e ficou paralitico), e ele dizia assim: "Conhecimento é mesmo uma arma. Eu aprendi a ler com raiva".

Enfim, este trabalho do basirah se posiciona muito politicamente (pelo menos é assim que eu o percebo), porque eu o vejo como um trabalho engajado. Qualquer arte é política se não for medíocre ou alienada.

Esse trabalho é muito transgressor para mim, mas eu ainda não me vejo conseguindo alcançá-lo em seu objetivo.

Alessandro Brandão.

Primeiro foi difícil começar, mas depois foi impossível parar. A descoberta dos limites e o trabalho de alargá-los ou experimentar este lugar é uma atitude excitante para todo o interprete. É simplesmente o trabalho da conscientização do interprete para com ele mesmo, com seu corpo e como tudo o que pertença ao seu espaço cênico.

Os dias começavam com um desafio: - o de buscar motivação para o exercício. Às vezes era impossível não demonstrar resistência, mas a aceitação do estado real nos levava ao trabalho. Buscar algo que não sabemos dar nome, assim eu via. Difícil era entender aonde chegaríamos. A minha sensação era que eu iria revirar cada pedacinho do meu corpo, cada célula seria agora visitada e conhecida, como uma espécie de senso. Mas não era apenas isso, havia aquilo que não se pode tocar e, com certeza, era o mais difícil de acessar. O que fazer? Esta pergunta nunca foi respondida, mas algo foi feito e alcançado.

A consciência, que este treinamento me proporcionou, é algo que me faz realizar o meu dia com mais sabedoria sobre mim. O trabalho se tornou um momento de busca, de aperfeiçoamento e não mais de repetição e realização sem consistência. A maneira que eu me coloco como interprete foi alterada de forma sutil, mas intensa. É realmente paradoxal!

Fazer um trabalho onde a proposta não seja vivenciada por inteiro é muito complicado, não é mais possível trabalhar sem o aprofundamento necessário. E não estou falando de momentos enfadonhos, de teorias e leituras, e sim de um inteiramento do que se diz, da apropriação da linguagem que se utiliza, de forma real, verdadeira, e não hipotética e superficial. A honestidade que encontramos é importantíssima para a inteireza de qualquer trabalho a ser desenvolvido, é simples e eficaz, pois utiliza os seus próprios recursos. Colocando-os em evidência para que sejam trabalhados e moldados.

Na verdade, eu me sinto como se estivesse falando um monte de besteiras, pois pode parecer extremamente piegas, simples, e sem valor para quem não experimentou o processo de trabalho que nós nos submetemos.

O que eu encontrei neste treinamento foi algo que é genuinamente meu, a minha busca e minha aceitação. A satisfação de ver além do que achávamos ver, de ouvir mais do que se é acostumado. Ver com frescor o que já é rotina.

Lívia Frazão.

Agora consigo entender, racionalmente, a pergunta que originou o processo: “O que seu corpo quer falar?” E agora também verifico que o discurso que meu corpo escreve durante o “De água e Sal” é coerente às minhas questões mais básicas (e que agora percebo que não são só minhas, mas de qualquer sistema complexo - Teoria Geral dos Sistemas de Pierce: o desejo da permanência). Ou melhor, o medo da impermanência, do desaparecimento, da morte em vida.

Mas voltando à questão da metodologia, que mais te interessa agora, percebo, vendo as fitas de vídeo, que a primeira fase do trabalho (de setembro a dezembro de 2004) foi fundamental e efetiva para a pesquisa de como modificar os nossos padrões. É interessante acrescentar também que se meu corpo pensa (já que pensamento é organização da informação percebida pelo sensoriomotor), se mudo meu pensamento/idéias/conceitos/imagens/sensações, mudo também o estado do meu corpo e, conseqüentemente, a qualidade corporal. Dessa forma, os exercícios que mais me ajudaram foram as improvisações que trabalhávamos mais diretamente com imagens mentais. Os exercícios sobre imagens mentais do corpo (como o exercício do mentalizar-falar-fazer e do próprio BMC) conduziam mais à quebra do padrão corporal e este tipo de exercício é realmente interessante quando o fazemos durante um extenso período (principalmente quando o consideramos em anos) e daí, sim, percebemos com mais clareza a transformação dos padrões. Mas é preciso lembrar também que não é a consciência corporal somente que me leva à transformação, mas toda uma conjunção de informações que se soma às minhas novas reorganizações e às minhas novas idéias. Tanto o é que percebemos claramente a diferença de quando fazíamos este exercício com o Howard e agora, 4 anos mais tarde.

Mas, os exercícios que mais me impressionaram naquela fase foi, realmente, os que trabalhavam com a memória, com as imagens mentais e com as paisagens. É interessante que as improvisações com as paisagens pareciam triviais; mas no momento da improvisação, se você realmente se deixasse levar por aquelas informações, o estado realmente se alterava

assim como a produção do movimento. Dessa forma, meu movimento era meu pensamento, minha paisagem, e vice-versa. E assim, meu corpo pensava e comunicava. Já o trabalho com a memória trabalhava tudo isso, mas tendo como ignição a emoção associada àquela informação. E mesmo que essa informação já tivesse sido de alguma maneira e em algum grau distorcida pelo ato de imaginar, ela era muito forte a ponto de provocar uma quebra quase instantânea de padrão dentro mesmo do não-movimento, agora muito denso e repleto de intenções corporais. Como foi o caso dos exercícios com as fotos.

No caso das improvisações com imagens mentais livres (as chamo assim pois usávamos as imagens que primeiro nos aparecesse), percebi que a mudança de qualidade corporal fica ainda mais instantânea e clara, pois não há cristalização da imagem, mas sucessivas composições dessa com as que se seguem, criando novas metáforas e novos discursos. A rapidez destas transformações no corpo me impressionaram, ainda mais quando a transformação era percebida pela qualidade do movimento diferente (pelo novo padrão) e não simplesmente pela mudança do “tema” ou do “assunto” da imagem. Na verdade, o “assunto” mudava quando as imagens mudavam, isso era claro; mas o mais interessante era o passo seguinte: quando isso sugeria uma informação cinética nova ao corpo, um estado novo, uma qualidade diferente.

Alisson Araújo

Este exercício que temos que executar, se apresenta tão difícil quanto os vivenciados durante o processo de pesquisa para fortalecer o interprete em cena, mas também, se apresenta tão necessário quanto todos os outros exercícios que fizemos, pois pode se tornar uma ferramenta a mais para o interprete, ou seja, a reflexão sobre algo. Verificando com isso até que ponto absorve, e até que ponto deve permanecer na busca, ou simplesmente amadurecer o que já fora compreendido e assimilado, mas não corporificado.

Para relatar o que esse processo interferiu no meu corpo, vou ter que fazer um breve momento em que meus olhos se fecham para percorrer, o corpo e o ser humano Alisson há algum tempo atrás. Posso ver um corpo extremamente ansioso, sem compreensão do que vem a ser movimentar-se, pois ao imaginar movendo-se, a primeira idéia que vinha era de um desenho seqüenciado no espaço. Uma série dinâmica de movimento saía. Hoje, vejo que há ainda a ansiedade, que muitas vezes retorna e insiste em atuar juntamente com o interprete em

cena, mas já consigo perceber uma respiração maior, uma busca por acalmar mais a ansiedade, e perceber o tempo, deixando que o aqui agora haja de forma mais natural.

Meu corpo passou por um processo muito forte, e visceral, onde a exposição se fazia presente o tempo todo. Estávamos o tempo todo trabalhando com o nosso limite. Na primeira fase do processo, onde a quebra de padrão consistia o foco, era de extrema estagnação, pois o que há fora dos padrões? Como rompê-los e mover-se? Como aceitar que para si só há aquela gama de movimento do qual você gosta e sempre usa? – Foi um período muito difícil para todos, porque sempre vinha o julgamento de: olha novamente esse movimento? Isso partia tanto de nós mesmos quanto do outro. Sempre que eu observava alguém, o que eu queria era ver movimentos que nunca havia visto – mesmo sendo, juntamente com o Diego, o mais novo e não sabendo muito bem como cada um costumava se mover. Mas o que eu queria era ver movimentos novos, e não compreendia quando a Giselle vinha nos falar que alguns padrões já estavam sendo quebrados – eu pensava: onde?

Mas a estagnação que estávamos, mesmo com alguns avanços, nos fez mudar de conceito na proposta, não haveríamos mais que quebrar padrão, e sim amplia-lo, acompanhando com isso o não julgamento. Que permite uma mudança de foco, pois todo o exercício que fazíamos para ampliar nossa percepção como interprete, não estava voltado para quebrar algo, mas estava voltado para perceber que fora executado um padrão, mas tudo bem! Aceitava-o e continue a mover.

Para mim, a ampliação de padrão com o não julgamento me fez respirar mais na venda – embora, ainda sim, provocando o movimento quando a vontade era dormir! Porque ainda não permito não estar executando o que fora proposto. Sei que tenho uma tendência de fazer tudo o que deve ser feito, minha criação sempre me exigiu isso, e sempre que tenho a liberdade exacerbada fico um pouco intimidado, pois há algo a ser executado, mas minha vontade é outra, como não fazer o que tem que ser feito e fazer a outra coisa? Isso ainda é conflituoso em minha cabeça, e sempre que aparece trás consigo a ansiedade que me faz executar tudo mais que necessário.

Entretanto, a venda me permitiu um retorno a algo que eu tinha, mas que havia perdido com o tempo. Talvez porque as exigências eram outras, por exemplo, sempre que me movia em pesquisa de movimento – em exercícios no teatro, buscava criar uma historinha para o que estava fazendo, e com venda isso retornou. Junto ao espaço negro que a venda

produzia, habitava minhas imagens, demônios, anjos, seres que compõem a minha imaginação.

É importante lembrar que cada exercício que fizemos durante esse processo tinha o intuito de mergulhar mais fundo na pessoa do interprete, fazendo-o confrontar-se com suas questões inibidoras, seus padrões, suas imagens, enfim acessar o imaginário o tempo todo. Mas, mesmo assim, sempre havia um gancho para a expressão artística, alguma coisa que nos lembrava que o que fazíamos era arte, e assim não nos deixando cair em uma terapia coletiva, aonde cada um ia expondo suas coisas. Pelo contrário, a exposição era para ampliar a percepção, trabalhando com o que há de imagético e de vivo no interprete, utilizando o interno como ferramenta de expressão, e não algo que vem de fora.

Cada qual se expunha até o ponto em que lhe era seguro expor, até onde queria, e achava que estava preparado. Mas o carisma da pesquisa, assim com o desafio que essa representava, fazia com que as pessoas quisessem se arriscar sempre um pouco mais.

Em mim cada novo desafio remexia meu estomago, chegando o enjôo até meu paladar, pois é a primeira coisa que me acontece quando estou muito ansioso e nervoso, mas mesmo assim respirava e me disponibilizava a entrar na proposta. Acho as vezes que, esse processo é um “elastecedor” de disponibilidade, porque todos foram se disponibilizando um pouco mais para o trabalho, até ficar mais gostoso lidar com suas questões, aceitando-as. Mas eis que surge o grande desafio, selecionar o material produzido para uma produção artística. Como definir: é isso e não aquilo que vai para o espetáculo? Aí posso perceber uma imaturidade artística minha, que se justifica devido minha idade e experiência: saber o que é melhor, ou o que pode ser explorado a mais, o que pode extrapolar.

Quando fui selecionar o meu material, eu queria pegar as coisas que mais havia movimento, ou que me permitiria chegar a isso, ou algo que poderia impressionar mais, e junto delas escolhi algo simples como, escrever em meu corpo com canetas, dentro de uma mala. Hoje percebo que fora o material mais sensatamente escolhido, pois diz mais da dualidade que eu queria tratar. Da dualidade que a vontade, o querer e a obrigação se faz presente, e como eu me diluo no meu desejo, porque tenho que fazer o que tem que ser feito, simplesmente para ser aceito, ou para manter um conceito de eficiência, ou até para as pessoas confiarem em mim e gostarem de mim.

Tivemos três ensaios abertos, no qual os dois primeiros foram muito bons para mim, porque pude chegar a lugares que não havia chegado antes, pude me acalmar mesmo quando o nervosismo se fazia tão presente. Pude, nos dois primeiros ensaios abertos, respirar e perceber como meu corpo estava naquele momento, e o que ele pedia. No terceiro ensaio aberto, eu já não conseguir alcançar o que havia alcançado nos anteriores. Depois de uma conversa com a Giselle, posso compreender que o meu desejo de executar o que tem que ser executado às vezes sobra. E posso perceber que, não atingi o que havia atingido nos anteriores, porque estive mais preocupado em recuperar o que já tinha alcançado, do que escutar o meu corpo naquele momento, e alcançar o que o momento estava me dando.

A importância do terceiro ensaio aberto para mim, é tão ou maior do que os dois primeiros, porque ele me deu a consciência de que algumas coisas que eu alcancei estão se perdendo, e com isso devo perceber e me ater a elas e os caminhos que percorri para não perder.

Esse exercício do interprete, todo o processo vivenciado desde o *pensar e depois fazer, a venda, a associação livre de idéias, o trabalho de imaginação ativa, o trabalho com os órgãos, o trabalho de olhar, e todos os jogos propostos*, despertou em mim uma percepção maior do corpo do outro e do meu próprio. Hoje já consigo perceber mais as mudanças ocorridas nos corpos dos meus parceiros de grupo, e também consigo perceber melhor o corpo de minhas alunas, quando esse está mais presente e vivo em cena. Assim como me abriu um interesse maior em observar, e até concentrar-me em apreciar, os corpos em cena em tudo o que vejo.

Creio que o processo me deu a maturidade de enxergar o percurso que ainda tenho que percorrer como interprete. Conscientizou-me sobre vários pontos que devem ser fortalecidos em minha interpretação, e me fez abrir os olhos mais um pouco para perceber as coisas, em mim e no outro. Além de me ter dado um outro corpo, um corpo um pouco mais respirado, um corpo que não se resigna, mas aceita o que tem que ser feito, nem que seja um segundo depois do que deveria, nem que seja um ou três dias depois, mas percebo que eu já consigo aceitar mais algumas coisas, ao invés de brigar para alcançar. Percebo que agora, eu ainda não consigo, mas já quero obter tempo e calma para absorver as coisas e manipula-las melhor.

Percebo que o exercício do interprete é um processo continuado que teremos que estar sempre aprimorando a cada segundo, a cada momento, retornando em pontos que em alguns

momentos se apresentam frágeis, avançando em outros que já estão seguros, e por isso mesmo podem ser extrapolados.

Dorka Hepp

O que foi mais importante no processo?

Para mim, foi superimportante perceber as minhas fraquezas. Como por exemplo, nos exercícios da imaginação ativa. Eu preciso de desafio para querer me superar e assim melhorar. Nesse exercício (que também envolve a fala, e como todo mundo já sabe: **não sou atriz!!!**), eu me sentia uma completa ignorante, como se eu fosse uma criança que andava de bicicleta pela primeira vez! Superar os meus limites é o que mais me motiva, então esse exercício (e todos os outros) me estimulou bastante... Apesar de que precisaria de muito mais prática para alcançar o meu ideal.

Não acho que posso apontar para um exercício em particular e te dizer que esse foi o mais importante. Não, para mim, o importante é o desafio de conseguir vencer os meus limites, ir além do que já sei fazer (não sem medo, é claro, e nem sempre consigo chegar lá). Se tiver algum desafio no meio, eu estou dentro, vou fundo! O assunto aqui nesta proposta de trabalho me interessa muito, então tento aproveitar o máximo que posso sem desperdiçar o tempo. Obviamente, encontro muitas dificuldades no meu caminho e nem sempre consigo passar por cima das minhas fraquezas. Mas a possibilidade de melhorar e de vencer o desafio me dá energia para continuar em frente. Por isso todos os exercícios foram importantes, porque todos eles me provocavam de alguma maneira (e acredite, nenhum deles foi fácil!). Andar num caminho desconhecido é assustador, mas também não é nada monótono, o trabalho fica interessante o tempo todo porque ninguém sabe o que vai acontecer no próximo passo. Isso deixa a gente muito ligada porque ninguém quer perder o próximo capítulo da história.

Hoje eu vejo o tanto que melhorei... na minha cabeça. Tenho menos medo de errar, e não me preocupo tanto em encarar um novo exercício, uma nova exposição. Me disponho também em me colocar em situações inusitadas e de desconforto sem sofrer com isso.

Um outro momento muito marcante, foi a conversa que nós tivemos depois de assistir ao vídeo do primeiro ensaio aberto. Você falou uma coisa que ficou na minha cabeça o tempo

todo até agora: (desculpa aí, mas foi você quem disse) “você têm que rasgar o cu...” Esse dia resume bem o que falei até agora: UM NOVO DESAFIO, e desta vez, dos grandes! Foi engraçado porque, naquele dia, tudo mundo estava entrando em crise por vários motivos, mas eu fiquei tão feliz! Pois, estava com desafio muito grande nas minhas mãos e para mim, aquilo era demais... Saí de lá muito animada e cheia de energia. Por onde isso tudo poderia me levar, como fazer para conseguir ir além de tudo que já tinha alcançado até agora, como fazer para ousar mais? Fiquei com muita vontade de tentar, e principalmente de me **permitir** fazer as coisas. Naquele dia, eu queria muito abrir todas as portas e experimentar entrar em todas elas!

É claro que ainda não consegui tudo aquilo que acho que sou capaz e acredito que nem vou conseguir. Porque toda vez que chego em algum lugar, existe de novo a possibilidade de ir além. Então nunca pára, e isso é fantástico... e às vezes um pouco cansativo/frustrante também. Uma coisa importante de se mencionar, é que desde aquele dia, estou muito DISPOSTA a encarar esta proposta até além dos meus limites!!!! Pois, percebi que aquilo tudo é um saco sem fundo: sempre tem mais, e sinceramente não sei se a gente vai chegar em algum lugar específico algum dia... Esse espetáculo não tem fim!!!

Diego Pizarro

No início do trabalho com o grupo este ano, parece que a maioria das pessoas estava mais disponível ao trabalho que seria composto. No entanto, foi de extrema dificuldade (e isso eu digo sob experiência pessoal) o momento em que surgiu a pergunta: “O que você quer dizer com o seu corpo?”.

Meu pensamento na hora questionou: “Como assim?”. Compreender, descobrir, procurar saber o que eu quero dizer com o meu corpo tornou-se uma luta incessante durante todo o processo. Pois não vale qualquer coisa e vale tudo, ou seja, só vale o que eu realmente quero dizer utilizando o meu corpo dentro de todas as possibilidades do universo. Tarefa complexa, pois de grande valia para todos durante essa árdua luta de compor uma cena a partir de material pessoal e de certa forma intransponível. Pois o que eu compor terá a ver comigo, e se outra pessoa repetir minha composição nunca será a mesma, pois ela terá outra magia, outra energia, outra qualidade, nem melhor, nem pior, simplesmente outra.

Bem, verificando anotações passadas, a minha primeira resposta, vinda de reflexões sobre a questão, foi: “Eu quero que as pessoas vejam algo se abrindo”. E depois, infinitas imagens: “Eu me vejo olhando profundamente nos olhos das pessoas”; “Eu me vejo caindo”; “Machucar-se fisicamente como resultado de algo emocional”; “Comer coisas grandes”; “Arrancar pêlos”, “Fazer as coisas sem pudor”, “Sentimento de vazio”; “Andar no meio da multidão”. Enfim, a partir dessas anotações eu traço um paralelo com as cenas que faço hoje e que foram compostas durante o semestre, e percebo como elas têm a ver com a questão central do que quero dizer: **O corpo carente.**

Durante esse período de cinco meses, é perceptível um certo incômodo da minha parte durante o processo. Mas não um incômodo negativo, e sim um incômodo positivo, pois a partir das “alfinetadas” constantes da diretora no sentido de estar sempre tirando o tapete dos intérpretes, tentando-os em fugir do costume, do comum, do domínio de suas capacidades conhecidas, eu me sentia o tempo todo como se tivesse um fogo queimando de leve os meus músculos, para que eu não os relaxasse no sentido de acomodar-me, e quando digo músculos, falo de todos, o cérebro inclusive.

Com certeza, durante o processo, eu podia ter consciência de como é complicado para o corpo administrar os vários textos propostos pela diretora. Administrar texturas de movimento, intenções, olhares, espaço, dinâmica, tempo, interação com o grupo, tudo com muita concentração sobre o enfoque do que eu quero dizer com o meu corpo. Essa questão corpo-mente às vezes me fazia entrar em desespero. Porém, na verdade, eu acredito que o corpo-mente é um só e a experiência em administrar as informações e automatizá-las de certa forma faz com que o corpo-mente se torne corpomente, sem existir uma dicotomia. Mas para ter o domínio da performance no sentido de mostrar realmente o que eu quero mostrar parece que é necessário pensar mais, e com o passar do tempo isso vai sendo diluído e “inCORPORado”.

Lembro-me de uma frase que me foi dita pela diretora: “Diego, parece que você não entrega o seu corpo”. E refletindo durante muito tempo sobre essa frase que até hoje me vem à mente em vários momentos, eu percebo que realmente é difícil entregar-se fisicamente à coisa. E percebo mais nitidamente quando acontece, o racional vem primeiro e eu sempre falo pra mim mesmo: “Não pense, faça!”. No entanto, pensando em etapa por etapa, acredito que a etapa que vem agora, a partir de agosto, será decisiva para o envolvimento corporal pleno... (ou não).

No geral, essa experiência vivida desde setembro do ano passado transformou consideravelmente minha postura como intérprete, parece que se passou muito mais tempo que oito meses de trabalho. Pude perceber que me sinto mais seguro em cena, mais tranquilidade em dizer algo para o público com o meu corpo. E também mais possibilidades de caminhos para compor uma cena, seja ela qual for. Minha postura como artista e a maneira de trabalhar em grupo foram aguçadas fortemente. E espero cada vez mais encontrar pessoas que tirem o chão debaixo dos meus pés para que eu não me acostume com o que já consigo fazer, ou senão, eu mesmo vou tentar tirar esse chão, mesmo que de forma tendenciosa.

Como uma imagem fractal do universo, o corpo guarda sempre um novo segredo, um secreto tesouro, uma rima rara, a surpresa de um vendaval, um movimento inefável. Para quem pretende flagrá-lo, só resta seguir como um Indiana Jones aparelhado de muita curiosidade por entre as trilhas que s

Lívia Bennet

Não é nada fácil falar sobre o trabalho, por isso, talvez, eu saia vomitando um monte de coisas... Ou POUCAS COISAS.

Entrei nesse trabalho, aberta a experimentar, com vontade de fazer e deixar acontecer.

Em uma conversa dividimos o trabalho em 3 fases:

É COMO APRENDER A ANDAR DE BICICLETA

Fase 1 – Cheguei no trabalho sem saber o que ia acontecer. Experimentei milhões de coisas diferentes. Criei e recriei. No início, tudo se transforma, até o meu jeito de pensar, de agir, de me mover... tudo é muito novo.

A forma como tudo começou, foi me deixando mais à vontade para experimentar coisas. Não só externamente mais internamente também. Minhas atitudes foram ficando mais precisas, fui perdendo o medo de me expor, e é aí que tudo acontece. Coisas novas vão surgindo, poucos questionamentos, tudo começa a fluir. Com os exercícios, vou me conhecendo mais e perdendo o medo. O intérprete vai aparecendo mais. Sinto-me diferente, mudando a cada dia.

Noto essa mudança até quando assisto a um filme. Nas falas dos personagens, o que eu seleciono de interessante pra mim. Como aquelas palavras soam nos meus ouvidos.

VONTADE DE LER? Tive muita nessa Fase 1. Comia os livros com uma vontade louca. Todos os livros que eu lia, parecia que falava da mesma coisa. Todo o nosso trabalho vivido no processo, estava ali, não sei se no livro ou na minha cabeça. COINCIDÊNCIA, MUDANÇA E AMADURECIMENTO DE PENSAMENTO, OU É PORQUE EU ESTAVA FICANDO DOIDA MESMO?

Tudo que eu trabalhava, fazia sentido pra mim. E mesmo que não usasse essas movimentações no trabalho, ele já seria diferente. Meu corpo já estava mais preparado para o que viesse. É REAL: senti meu corpo transformar. Percebi isso claramente em mim. Tanto externamente como internamente. INTERNAMENTE, COMO TRANSFORMOU!

TRANSFORMAR é essa a melhor palavra.

Tudo que aprendi, está ali registrado, não tem como passar uma borracha em cima, ou voltar a fita e gravar por cima. Tudo vai se transformando, e pra mim foi pra melhor.

Fase 2 – Experimentei, experimentei, agora vamos criar. Idéias, estímulos, temas, temos tudo nas mãos, agora VAMOS CRIAR. Quanta coisa! Era tanta coisa, que eu ficava tentando entender tudo aquilo. DE ONDE VEIO ISSO? E me voltava a Fase 1 . Muitas vezes não conseguia achar um link. Será que só eu tinha dificuldade? Pequenas crises iam surgindo, pequenas mesmo. Mas o meu papel de intérprete esta ali, muito mais forte e mais presente. Hahahaha creio eu!

Quando que em um improviso, eu iria chorar ou rir daquela maneira, tão intensamente desde que começamos o processo? Não controlei o que eu senti e fui feliz nessa minha escolha. Deu-me possibilidade, caminhos novos.

Como trabalhar a leveza em mim? Isso foi um parto, mas aconteceu quando eu menos esperava. E tem sido um parto ainda maior manter essa leveza mesmo quando me encontro em prantos. E não reprovo meus resultados.

Fase 3 – Chegou a hora de selecionarmos o material para o trabalho. CRISE! CRISE! CRISE! CRISE! CRISE! O que selecionar para o trabalho e faze-lo crescer? Aí é que vem:

VOU APRENDER A ANDAR DE BICICLETA!

ESTOU APRENDENDO!

APRENDI, JÁ SEI ANDAR!

E AGORA? O QUE EU FAÇO AGORA QUE JÁ SEI ANDAR?

Foi isso que aconteceu! Ficamos congelados sem saber pra onde ir.

Depois de um bombardeio de transformações, de uma evolução de estados e pensamentos, será que estacionei de novo? Como vou conseguir saltar três carros com uma bicicleta? Hahahaha pra mim é mais ou menos isso. E não sei se é só perder o medo. Talvez tenha algo mais por trás disso que não conseguimos acessar. Já me falaram isso na posição de atriz:

“VOCÊ JÁ CHEGOU, SÓ FALTA PULAR NO PRECIPÍCIO”. Só falta pular no precipício. Só. Bom talvez não seja tão difícil assim..

Chegamos num ponto questionador do trabalho, mas não no limite. Chegamos num ponto em que não sabemos se vamos para a direita ou para a esquerda. Mas cada dia que passa os passos vão se definindo. O pulo para o precipício pode não estar muito longe de acontecer.

Rachel Cardoso

Vou começar buscando concluir o que ficou de mais importante em todo este processo. Acredito que o ponto mais forte da construção do “movimento autêntico” é entender que não é uma “técnica” para ser introjetada, ou ainda uma linha de pensamento sobre o movimento, a dança ou o corpo. É exatamente o contrário: na verdade o processo dá a *OPORTUNIDADE DE CADA INTÈRPRETE RECONHECER, APROFUNDAR E ESCOLHER A CONSTRUÇÃO DO SEU CORPO NA PERFORMANCE*. Cada um vai desenvolver o seu caminho de “preencher o corpo”. Foram vivências onde cada um teve de reconhecer seu corpo de uma maneira verdadeira comprometida.

Quais técnicas já tenho no meu corpo e quais eu preciso desenvolver ou modificar? O que sempre faço usando o mesmo mecanismo? Devo desqualificar todos os meus padrões? Como usar minha potencialidade para expressar o que quero dizer com o meu corpo? ... Estas foram algumas das muitas questões que surgiram durante o processo. Definitivamente é um processo bastante questionador, que começou perguntando: o que quero fazer com o meu corpo?? E acabou trazendo, na minha experiência, a pergunta: “COMO É ESSE MEU CORPO?”.

Percebi que o fato dos bailarinos e atores já “trabalharem” com o corpo não necessariamente garantia que eles tivessem a compreensão e o domínio deste corpo de uma forma consciente. Como realmente o meu corpo se expressava? Qual a leitura que os outros fazem da minha forma de expressar o meu corpo? Enfim... foi revelador em vários sentidos. Tanto desmascarando aquilo que eu “achava” que conseguia esconder ou disfarçar, como das grandes facilidades e potencialidades que eu poderia desenvolver.

Ou seja, o intérprete é estimulado a trabalhar de uma maneira mais MADURA (assumindo a consciência e a responsabilidade das escolhas de como ele vai usar o seu corpo como linguagem) e mais AMPLA (no sentido de que, se torna menos mecânico o exercício de criar, trabalhar e executar sua performance artística).

Quando coloquei que a atuação do intérprete se torna mais MADURA, não quer dizer necessariamente que todos os intérpretes saem “prontos”. Até porque, para isso, o estágio final teria de ser engessado em uma referência pré-estabelecida. O processo, ao contrário, é muito individual. Cada um começa com uma bagagem corporal e psicológica particular, e durante o processo, isso é mexido e trabalhado dentro do *contexto* e da *necessidade* de cada um. Foi muito interessante entender justamente essa “individualização” no processo: eu não precisava chegar em uma etapa final específica nem me comparar a nada nem a ninguém; mas não tive como não me *deparar comigo* mesma..., com os meus padrões, minhas limitações, minhas potencialidades e minhas qualidades artísticas e pessoais. E saber reconhecer isso não foi muito fácil durante as atividades. (mas depois que passa tudo se torna mais ameno, não é mesmo?).

Essa individualização do processo de cada um contribuiu para que o intérprete ganhasse mais PROPRIEDADE sobre o seu próprio corpo (e quando falo corpo, quero que seja entendido de uma forma bem ampliada, não sendo somente a forma da “massa corporal,

material, visível”, mas *TUDO* o conteúdo emocional, psicológico, e principalmente *vivencial* desta “massa”). Na medida em que essa “propriedade” acontece, o intérprete vai desenvolvendo mais confiança e segurança em si mesmo. Quando isso é possível, o corpo se mostra mais maduro (mas para isso, ele passa por um processo que muitas vezes fragiliza muito o intérprete, para que a partir daí, ele possa buscar o *PRÓPRIO* caminho de conhecê-lo e fortalecê-lo).

Assim como quando coloquei que o processo favorece para que o intérprete também trabalhe de uma forma mais “ampla”, quero dizer que os exercícios propostos abrem a nossa percepção não só para a execução em si de uma ação, como também: para as nossas reações emocionais enquanto nos expomos, para pararmos e percebermos novos caminhos que vamos encontrando para solucionar nossos bloqueios, para as “outras coisas” que estão acontecendo no ambiente naquele mesmo momento (inclusive isso modifica significativamente a relação do artista com o público).

As atividades exercitam essa *LIBERDADE* corporal e mental. Este, também, é outro grande lance dos exercícios propostos durante o processo: como os exercícios “com a venda”, da “imaginação ativa”, de “extrapolar uma idéia mesmo que o movimento pareça inadequado”, entre outros. Pois ***desbloqueiam uma parte do nosso “controle” onde o nosso julgamento e nossas críticas, com a gente mesmo, limitam nosso caminho de exploração.*** Muitas vezes durante o processo eu consegui perceber como este autojulgamento me bloqueava a explorar idéias e caminhos. Assim como, certas atividades “magicamente” libertavam o meu corpo deste “controle mental”, o que fazia com que eu me sentisse *DISPONÍVEL* para outro caminho. Essa “disponibilidade” facilitou para que eu encontrasse caminhos, que não foram racionalizados mais que surgiram de uma forma mais *ORGÂNICA* e mais *ESPONTÂNEA*. O que demonstra que o intérprete passa a estar mais *INTEIRO*, quer dizer, *atento* às várias possibilidades de caminhos e idéias que podem aparecer durante uma exploração ou um improviso.

Isso me faz reconhecer como minha relação com a criação modificou ao longo deste processo. Sinto o meu corpo, justamente, mais disponível para os processos. È claro que vão sempre haver coisas que ainda podem me “bloquear” ou trabalhos que não sejam tão coerentes com a minha forma pessoal de trabalhar as coisas. Mas mesmo assim me vejo muito mais aberta a, pelo menos, me *DESAFIAR* a buscar um caminho mais confortável de vivenciar isso.

Inclusive, acabei de passar por um processo de criação de um espetáculo onde a concepção e a direção propunha uma forma de trabalhar bem “*diferente*” da minha rotina e das minhas preferências. Inicialmente percebi em mim uma certa “resistência” em aceitar um outro tipo de processo, que julguei ser mais “superficial e mecânico” (do que este último que eu havia passado). Contudo me comprometi e exercitar a minha “*entrega*”, mesmo não sendo um processo que me convenceu. Procurei buscar estar inteira e presente, e acho que consegui exercitar isso. Mas também reconheço que minha pesquisa corporal foi superficial e confortável. Neste sentido, verifico que os exercícios e reflexões vividos no processo do “movimento autêntico” são infinitamente mais DESAFIADORES para o crescimento do intérprete.

È claro que poderíamos questionar: o próprio interprete não deveria se desafiar?? Talvez sim. Mas acredito que até um certo ponto. O direcionamento e a condução também são muito importantes neste processo de “auto-gestão”. Muitas vezes eu não conseguia perceber, *sozinha*, certas coisas que aconteciam. Quantas vezes eu só tive condições de discriminar uma sutileza quando recebia um feedback ou através da observação do processo dos outros integrantes do grupo?

O que vejo de mais positivo neste trabalho com o intérprete é que ele é *DINÂMICO* e *CONTÍNUO*. Ou seja, dependendo do seu momento de vida e da sua maturidade artística você vai assimilar partes do processo de uma forma bem seletiva (mais ou menos consciente, mais ou menos confiante, mais ou menos disponível). Além de que ele não se limita apenas ao período das práticas, pelo contrário, acaba acompanhando todo o seu desenvolvimento artístico e pessoal, mesmo que você não esteja mais “em processo”. Sinto isso nitidamente, pois, outros processos e experiências que eu vivenciei anteriormente foram determinantes para a forma como as práticas “entraram” em mim. (isso foi até comentado no meu relatório anterior).

Outro ponto significativo deste processo é a transformação na relação com o público. Como as últimas experiências de trabalho com o Basirah já traçavam uma proposta de performance mais “intimista” com o público, já havia uma certa familiaridade em se estar próximo do público. Eu já me sentia confortável com esta condição de proximidade. Ou seja, algumas mudanças já estavam acontecendo antes mesmo deste processo específico. No entanto, durante o processo, a minha relação na forma de sentir o público se transformou. Eu

passsei a não “estar para o público” e sim a “*estar COM o público*”. Não sei se isso é compreensível, mas passou a ser mais tranqüilo ter público presente.

Não se pode negar que a presença de público é uma variável que sempre altera o ambiente. Mas, pra mim, passou a não alterar mais de uma forma tão *inconsciente e aleatória*. Quer dizer, eu procuro perceber o público assim como eu procuro me perceber e perceber as outras coisas que estão acontecendo (a minha volta e dentro de mim). Passou a ser mais tranqüilo e mais *verdadeiro* (inclusive quando o público interfere de alguma forma negativa a ponto de eu me sentir vulnerável). Eu simplesmente reconheço isso e procuro não tentar disfarçar o que não é “disfarçável”... continuar presente.

Concluindo, foi um processo que auxiliou muito mais a mim, como intérprete, do que para a concepção de um “produto artístico final”. Até mesmo porque em muitos exercícios se chegou a pontos mais profundos e espontâneos do que o espetáculo (“De água e sal”). / Facilitou para que eu me colocasse de uma maneira mais confiante e responsável dentro da minha performance./ Me ajudou a estabelecer uma relação mais verdadeira entre eu, os processos de criação e o público. / Eu sinto que o trabalho não “parou por aí”... Mas que é uma parte do processo de desenvolvimento do intérprete./ Percebo também que ao mesmo tempo em que é um processo intenso e desafiador, no sentido de que instiga o intérprete a realmente mexer nas suas questões pessoais e emocionais, fragiliza e expõe em vários momentos delicados do processo (e que talvez ele (ainda) não tenha todo o suporte necessário). / A maioria das atividades e práticas que expõem as pessoas do grupo de alguma forma, mas acredito que ainda seja de uma forma saudável (acho que deu mais certo porque o grupo já tem muita intimidade). / E definitivamente, é um caminho muito particular, cada pessoa vai modificar e transitar apenas nos espaços onde ela der “conta” e onde for sua necessidade pessoal.

É um processo como o próprio nome propõe: *AUTÊNTICO*. Cada um terá uma vivência muito pessoal e particular desta experiência.

Micheline Diniz

Coisas que foram importantes:

Buscar minha identidade como intérprete. Refletir sobre minha identidade como intérprete, durante o processo criativo, foi uma das coisas mais importantes. Tudo passa pela minha compreensão, meu corpo, minha voz, minha emoção. No início parecia que era preciso buscar minha identidade, mas depois percebi que não é preciso buscá-la, ela está comigo o tempo todo. Às vezes refratária, mas sempre presente. Ser no espaço como intérprete significa também ser eu mesma a todo instante.

Acreditar no movimento. Pensar sobre a forma movimento, sua motivação, tamanho, são velhas reflexões, mas a cada dia que passa, gosto mais dessa opção de expressão. A dança é uma forma de expressão abstrata que esbarra em várias dificuldades de comunicação, mas também permite uma enorme liberdade de interpretação para o observador, e isso me agrada. Existimos em mundo cheio de informações e direções predeterminadas, vivenciar um momento com uma maior amplitude de interpretação (refiro-me ao observador) é algo valioso, e estar pensando diariamente sobre como me comunicar com meu corpo é instigante.

Buscar construir. O exercício da construção é importante para o intérprete, pois toda construção envolve escolha de caminhos e isso nos coloca refletindo, ou seja, em movimento/pensamento.

Mergulhar na crise. Parece loucura, mas mergulhar na crise teve seu lado bom. Mesmo sem Ter saído dela (já que eu saí do trabalho no auge da minha crise), percebo o quanto é importante estarmos nos provocando para alcançar um crescimento. É bom saber que me deixei revirar, especialmente porque me conheço e sei que tenho uma personalidade forte e não perco o controle facilmente.

Estar de venda. Este é sem dúvida um dos exercícios mais importantes que realizei, pois nos ajuda a mergulhar no nosso mundo interior, nos afasta do “maldito julgamento”, aguça a sensibilidade, além de provocar o movimento. Lembro de todas as vezes que estive vendada e consigo recordar como aqueles movimentos, aparentemente desordenados, falavam de mim. Mergulhar em nós mesmos é mergulhar na riqueza das infinito.

Coisas que foram difíceis:

Sentir meu corpo falhando. Sentir dor e não poder usar o corpo plenamente foi determinante para a minha decisão de sair do processo naquele momento. Eu não conseguia experimentar. A proposta de mergulhar nas emoções traz uma intensidade que repercute no

corpo. Por simples que pareça o movimento, quem o realiza é uma pessoa com todas as suas lembranças emocionais. O processo criativo, como um todo, priorizou nossas memórias emocionais. Em algum momento eu resgatei vivências difíceis, ainda não bem resolvidas pra mim, e tive dificuldades para lidar com isso. Acho importante dizer que antes mesmo de iniciá-lo, meu corpo já estava mostrando que algumas vivências difíceis já o tinham maltratado. Depois de todas essas reflexões, percebo a importância do intérprete buscar uma forma “técnica” de acessar seus registros emocionais, sem deixar que isso fique ‘pesado’ demais. Ao mesmo tempo que queremos nos beneficiar da carga dramática de cada mergulho emocional é preciso saber lidar bem com isso, e este ainda é um universo novo pra mim.

Participar de um ensaio aberto, sem estar pronta para isso. Os dois ensaios abertos que participei não foram boas experiências para mim. Isso aconteceu por motivos diferentes. No primeiro por sofrer a interferência e o descuido de um colega. No segundo, por não estar no momento certo de me expor. Os ensaios abertos não foram ensaios, foram apresentações. No segundo ensaio eu não sabia quem eu era lá dentro, e eu me perguntava isso a todo instante. A exposição naquele momento ajudou a aumentar a impressão de que o tempo havia se esgotado, e como aquele era um momento de profunda crise para mim, eu me senti fora. Fora do tempo, fora do espaço.

O descuido do colega. Dividir o mesmo espaço cênico é muito mais do que dançar com mais nove pessoas. É perceber o outro, é saber recuar, é abrir os olhos e olhar o que tem na sua frente,.... A falta de cuidado de um colega de trabalho me fez pensar por que eu estava ali dividindo o mesmo espaço com todas aquelas pessoas. É certo que as pessoas com suas diferentes personalidades ocupam espaços diferentes. Alguns maiores outros menores. Mas é preciso que exista harmonia na ocupação desse espaço. Não acho que isso seja uma coisa fácil, mas quando se está no auge do seu desgaste emocional e físico ser surpreendida pelo descuido de um colega me provocou várias reflexões, e, sem dúvida, foi uma experiência ruim.

Nem difíceis nem fáceis, apenas comentários:

Estar em um espaço fervendo de energia. Lembrando uma panela de pressão, estar no espaço com mais nove pessoas, reviradas emocionalmente, foi uma experiência curiosa e instigante. É engraçado porque eu me lembro que eu dizia: “lá dentro está vivo”. É uma loucura de energia! Às vezes saía faísca pra todo lado! Eu sei que sou meio antena parabólica

e acabo sentindo muito as faíscas que saíam daquela panela pressão. Como eu não estava canalizando a minha energia, acabei implodindo. O fato de estar em um espaço fervendo de energia era motivador, mas não direcionar a minha energia para algum lugar me fragilizou.

Falta de espaço e tempo para tentar novamente: Sei que em tese o processo criativo não estava finalizado quando decidi me afastar do trabalho, mas de algum modo o trabalho tomou forma e já estava existindo. A partir daí eu não estava mais encontrando espaço para continuar experimentando.

Discordâncias de caminhos:

Acho que não há discordâncias de caminhos, mas fico pensando em quantas e quais outras possibilidades também podem servir como mergulho para emergir um trabalho artístico. Penso que talvez o caminho inverso possa ser uma opção. Ou seja, partir de um movimento para depois preenche-lo com minha emoção. Encontrar algum movimento que pudesse dar o start. É claro que antes desse movimento é preciso saber sobre o que se quer falar. Também exige do intérprete um desapego do movimento inicial, pois em algum momento seja necessário abandonar o “movimento alavanca”. Os movimentos também falam por si, e acredito que não são escolhidos tão aleatoriamente assim. Penso que talvez seja um caminho porque senti dificuldade de fisicalizar minha emoção, e a minha linguagem mais acessível era o movimento.

O porque da minha decisão de me afastar: Acho que os motivos foram o meu corpo que estava falhando, o tempo que parecia ter se esgotado e não estar canalizando a minha emoção, o que me fez implodir. Definitivamente, existir no espaço com mais nove pessoas sem ter uma construção individual, não estava sendo possível. Como o meu corpo estava reclamando para que eu fizesse algo mais leve, eu precisava de tempo e tranquilidade para começar tudo de novo. Ou seja, voltar a experimentar, especialmente, de forma individual. Mas, naquele momento, era como se o espaço e o tempo já não existissem mais, pois o processo criativo já estava em outra etapa. Sei que em tese havia tempo e espaço, mas, para mim, esta era uma impressão concreta. Estava emocionalmente muito revirada e só fui entender estes motivos muito depois. Naquele momento, minha decisão foi completamente emocional. Como você me pediu no e-mail que falasse o que “realmente me levou a sair do processo”, envio, agora, um texto que escrevi no sábado/domingo que se seguiu ao meu último ensaio aberto. Neste fim de semana estava confusa, chorei bastante e me senti muito

mal. Como ele foi escrito no momento que estava resolvendo me afastar, ele mostra emocionalmente o que estava acontecendo comigo. Pensei em enviá-lo a você, Gisele, mas não consegui. Escrevi mais ou menos dez páginas no meu caderno de anotações, depois sentei em frente ao computador e organizei um pouco aquela confusão emocional. Depois disso passei a me sentir melhor e mais aliviada. Foi um enorme vômito. Um vômito absolutamente necessário. Ainda me sinto nua mostrando este texto, mas acho que vale a pena você dar uma lida. É um texto curioso, pois nele o processo criativo cai na minha cabeça, e as coisas começam a fazer mais sentido. Vivencio a minha morte no trabalho e um pouco de todos os outros intérpretes. Eu estava revirada emocionalmente e precisava canalizar aquelas emoções para algum lugar, não estava achando espaço para fazer isso com o movimento, acabei fazendo com as palavras. Anexo: as ondas.

Acho importante dizer que gostei muito de ter participado do processo criativo pois estive refletindo todos os dias, descobri novos caminhos e ampliei meus horizontes. Muitas idéias que estou tendo agora, sei que são frutos do processo criativo.

ANEXO 3 – RELATO DA APLICAÇÃO DA PESQUISA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *LAMBE LAMBE* DE KÊNIA DIAS

Além do desenvolvimento desta pesquisa no grupo Basirah, tive a oportunidade de realizá-la num tempo mais reduzido e num contexto diferente, no segundo semestre de 2004. Fui convidada a participar de um grupo de improvisação, como objeto de pesquisa da doutoranda em psicologia e dançarina Susi Martinelli, na Universidade de Brasília. Sua tese refere-se ao estudo sobre as especificidades da criatividade expressa no movimento corporal. Com essa pesquisa, reuniram-se pessoas de distintas formações em dança, e algumas em teatro. As atividades desse grupo foram realizadas num período de dois meses, com encontros semanais de três horas e consistiram em sessões de improvisos, entrevistas em grupo e individuais, observações de gravações em vídeo do processo, e discussões diversas sobre o tema criatividade no movimento.

Numa das fases de sua pesquisa, Martinelli propôs a divisão do grupo em trios e duetos. Na ocasião, tive a oportunidade de trabalhar mais proximamente com Kênia Dias, dançarina, bacharel em Interpretação Teatral e Mestre em Artes pela Universidade de Brasília, com experiência profissional na área, e que na ocasião também desenvolvia sua pesquisa de mestrado na linha de Processos Composicionais para Cena na UnB. Seu objeto de estudo referia-se à observação e reflexão acerca de moradores e pedintes de rua, para a construção de uma dramaturgia em dança que resultou o espetáculo *Lambe Lambe*.

Neste Anexo, estarei apresentando o processo de minha pesquisa realizado com Kênia. É importante lembrar que nossa parceria se deu a partir da pesquisa dela, onde pude contribuir aplicando parte da minha pesquisa em seu processo criativo por meio de improvisações estimuladas por exercícios inspirados no MA, BMC, AL e IA. Meu intuito era trazer as idéias de minha investigação, principalmente em relação ao desenvolvimento do estado pré-expressivo como foco fundamental do processo criativo, sem desvirtuar, ou modificar demasiadamente, a concepção criativa da temática proposta por Kênia. Como aplicar os princípios delineados na minha pesquisa num processo criativo com temática estabelecida, e para um intérprete com formação diferente do elenco do Basirah?

Nascida em Brasília em 1973, o contato de Kênia com a dança teve início aos cinco anos de idade, com aulas de balé clássico. Aos quinze anos, ainda no balé, começa a fazer dança contemporânea com Lenora Lobo, discípula de Klauss Vianna, participando mais tarde da companhia Alaya, sob a direção de Lobo. Permanece trabalhando com a Alaya por doze

anos, o que influenciou sua formação como intérprete. A Alaya sistematiza como fundamento e princípio criativo para o intérprete criador o Teatro do Movimento, método criado e desenvolvido por Lobo, que consiste em “dar ao intérprete consciência nos traçados de seus caminhos”¹⁸⁷ criativos, partindo de três eixos fundamentais: Corpo Cênico, Movimento Estruturado e Imaginário Criativo que formam o que Lobo intitulou de Triângulo da Composição, estrutura *mater* do método. A partir do trabalho sobre os três vértices do triângulo, o método propõe “uma tomada de consciência, uma visão e proposta de organização, elaboração e desenvolvimento de processos criativos e de seus conseqüentes produtos cênicos”.¹⁸⁸ O método, que prima pelo respeito ao material corporal do intérprete considerando suas vivências e história pessoal, foi desenvolvido à luz do “movimento consciente” de Klauss Vianna e da coreologia de Rudolf von Laban. Tem como característica principal a investigação criativa pela análise do movimento.

Quando nos encontramos, Kênia já havia realizado sua pesquisa teórica e de campo sobre os modos de vida dos pedintes e moradores de rua. Seu projeto de mestrado objetivava realizar uma reflexão sobre o processo criativo com base na observação desses modos de vida, daí partindo para investigar o movimento e situações de cena na busca da construção de uma dramaturgia corporal. Dentro dessa perspectiva, me coloquei como colaboradora de seu processo. Não era meu objetivo empenhar o papel de direção na sua montagem, mas apenas estimular sua sensibilidade corporal e emotiva (tópicos de minha pesquisa) para o que ela estava propondo. Os exercícios aplicados neste contexto assumiram um caráter mais de compreensão do material de sua pesquisa de campo, e de um exercício de presença para a interpretação do material selecionado no processo criativo.

Considerando que Kênia já possuía algumas idéias corporais a respeito de sua pesquisa, propus a ela fazer um levantamento das imagens e situações que habitavam seu imaginário¹⁸⁹ e que pudessem estar relacionadas com moradores e pedintes de rua, descrevendo-os num papel. Em seguida, solicitei que, a partir dessas imagens, ou situações,

¹⁸⁷ LOBO, Lenora, CÁSSIA, Navas. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003, p48

¹⁸⁸ Idem, p77.

¹⁸⁹ Utilizo o termo imaginário segundo a definição de Lenora Lobo que consiste no “ato de imaginar – aquilo que vem da imaginação da pessoa”, sendo imaginação “a faculdade de representar ou evocar imagens já percebidas, podendo também ser a faculdade de criar e inventar”. Segundo Lobo, “o imaginário do artista é composto de suas imagens internas, imbuídas de sua afetividade e história de vida”. Idem, p185.

ela fizesse o exercício da associação livre de idéias relacionando-as a sensações e ações físicas que pudessem ser geradas no corpo. As associações foram: 1 – Tremor do corpo, que ela associou a susto, pulsação, respiração interrompida, o que quebra a continuidade, o que provoca, o que se faz perceber; 2 – A imagem de estar enrolada em um plástico, associação com falsa limpeza, aprisionamento, molde; 3 - Água dentro de um balde, associado a esfriar, tranquilizar, parar; 4 – A ação de comer barbante, comer as mãos, comer os pés, associação com a frase “O lixo daqui é melhor que o de lá”. A partir desse exercício fomos analisando cada associação e ação, e como cada uma delas se situava dentro da pesquisa, que significados poderia ter, que tipo de leituras poderiam suscitar partindo dessas associações, além de como poderíamos desenvolver as ações físicas (movimentos, seqüências coreográficas).

Após uma reflexão sobre esta análise realizada por Kênia, sugeri a ela que realizasse um improviso sobre sua pesquisa, sem qualquer controle crítico, qualquer julgamento. Ela poderia partir das imagens levantadas ou outras que surgissem, de imitação, de representação, de pantomima, de impressão, de emoção suscitada pela lembrança de alguma imagem presenciada na pesquisa de campo, etc. Nada deveria ser excluído. Pedi que ela não se detivesse numa situação específica, não buscasse uma estrutura, não se preocupasse em seguir alguma possível regra de composição, nem se preocupasse em fazer algo de interessante para mim, que a observava, mas que deixasse fluir as imagens por meio de seu corpo, sem julgar as ações. Seguiram-se trinta minutos ininterruptos de improviso no silêncio, onde os movimentos eram realizados um atrás do outro sem lapsos, sem equívocos. A proposta corporal parecia muito precisa, não havia dúvidas. Uma ação puxava outra construindo uma coerência interna entre elas, como se todo material pesquisado estivesse armazenado no corpo esperando a oportunidade de ser materializado, ou melhor dizendo, ser escutado. Kênia parecia estar penetrada de ação, envolvida com seu devir, encarnada de impulsos, com seu estado corporal alterado, embora sem consciência atenta deste estado.

Observamos o quanto o corpo absorve informações num processo de consciência própria sem, necessariamente, envolver um processo de atenção consciente. Christine Greiner, em sua investigação sobre a história do corpo, nos coloca que, atualmente, tem havido um reconhecimento, por parte de estudiosos, da natureza cognitiva do sistema sensório-motor e imunológico, descentralizando esta capacidade do sistema nervoso central. Segundo Greiner,

esse reconhecimento “reitera não apenas a evidência de que o corpo pensa, mas a de que o pensamento se organiza como ações possivelmente descentralizadas”.¹⁹⁰

Considerando, então, que o corpo possui uma inteligência independente de nossa vontade e consciência, reforço a importância de se desenvolver a capacidade para a escuta e percepção daquilo que o corpo oferece, dando oportunidade ao intérprete de se valer dessa inteligência, afetando-a com intenções para o seu processo criativo. Sandra Meyer Nunes nos esclarece que,

A ação “consciente” (incluindo a do ator) emerge, muitas vezes, de movimentos aparentemente involuntários, orquestrados em uma rede neuronal rica em referências, memórias passadas e percepção do momento presente sem o controle intencional do agente. Há um terreno desconhecido (e criativo) que não depende plenamente da intenção do ator, mas que pode ser acionado pela parte cabível ao exercício de sua vontade.[...]O corpo sempre está de certa forma consciente do movimento. Existe uma operacionalidade consciente – embora não a percebamos – todo o tempo, não necessitando de um “eu” para legitimá-la. Haveria uma percepção que se daria a nível subpessoal, não intencional, onde há um acionamento constante, porém sem o comando do homem. Do contrário, teríamos que constantemente “ordenar” aos nossos centros vitais que funcionassem, senão morreríamos. Da mesma maneira milhões de sinapses ocorrem a cada segundo em nosso sistema nervoso e determinam o que aprendemos sem nosso “consentimento”.[...]A consciência do corpo já está nele, e é atuando com o corpo e não no corpo, ou sobre o corpo, que atingimos uma funcionalidade mais plena.¹⁹¹

Embora o material criativo estivesse latente no corpo de Kênia, revelando-se com facilidade no primeiro improviso, intitulado por ela de ‘improviso embrião’, em muitos outros que se seguiram isto não aconteceu. Segundo seus depoimentos, foi difícil retomar os estados corporais que emergiram nesse ‘improviso embrião’.

Propus a Kênia ver o vídeo do improviso embrião fazendo, inicialmente, uma observação do todo, para em seguida ir fragmentando as imagens para detectar o que chamei de ‘células cênicas e de movimentos’, passíveis de desenvolvimento e exploração futura. Ao detectar estas células, Kênia deveria analisá-las num sentido mais afetivo, buscando um significado em cada uma, observando o que cada célula dizia a ela, se havia uma coerência

¹⁹⁰ GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p48.

¹⁹¹ NUNES, Sandra Meyer. O corpo do ator em ação. In: GREINER, Christine, AMORIM, Cláudia (org). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, p129-31.

com a pesquisa teórica e de campo, e como ela via sua relação corporal com isso. A partir dessa análise ela deveria selecionar algumas células do qual considerasse mais fortes e significativas, definindo-as como pontos centrais, norteadores dos improvisos futuros.

Com esse procedimento, Kênia pode observar a corporificação das várias imagens que emergiram de seu campo de pesquisa. A imagem de uma mulher grotesca, totalmente selvagem e outra mais civilizada, ereta, embora as duas se apresentassem sem sutilezas, inumanas e caricaturais. E também as imagens do homem que se arrastava pelo chão na sua miséria de pedinte, da mulher que se despe toda e permanece envolta com as próprias ações sem se preocupar com o que acontecia ao seu redor, uma outra que parecia segurar um guarda-chuva, imóvel, como numa espera resignada por algo que nunca vem. Essas personagens, ou formas corporais que remetiam a personagens, emergiam de uma para outra, sem uma linearidade aparente, sem possuir uma ligação entre elas, e também não se davam pela transformação de uma para outra. A improvisação simplesmente acontecia como impulso interno que vai sendo revelado, sem demonstrar qualquer processo de análise, qualquer juízo crítico. Para o início do processo criativo esse aspecto é muito importante para levantar possibilidades e trabalhar escutando o que o corpo tem a dizer.

Kênia também observou que sempre caminhava em círculo antes de iniciar seu improviso, e este percurso se mantinha no desenvolvimento do improviso como um impulso realizado pelo próprio corpo sem um comando intencional e consciente, o que lhe revelava uma possibilidade de construção espacial da encenação. O caminhar em círculo foi futuramente incorporado na concepção cênica.

Embora Kênia desenvolvesse uma movimentação corporal baseada nessas imagens, sugeri que no início do processo ela não se prendesse a construção e definição imediata de personagens específicos, que ela deixasse eles virem e irem. As formas que emergiam no corpo, motivadas pela fundamentação teórica e empírica sobre o tema ‘moradores de rua’, traziam um significado muito particular ao movimento de Kênia. O movimento do corpo, apesar de não passar por uma construção organizacional conscientemente elaborada, estava preenchido de sentido, pois Kênia parecia já ter se apropriado intelectualmente de sua temática, o que lhe dava suporte para um trabalho corporal mais consistente, agregado à longa experiência como dançarina. Aparentemente, lhe faltava organizar o material “expelido” em seu improviso embrião. Entretanto, não era só isso. Foi preciso entrar no processo da escuta de si mesma e não somente dessas imagens e formas que lhe habitavam o corpo. Afinal, esses

personagens surgiram ali, em seu corpo, a partir de leituras pessoais no contato com a pesquisa de campo. É sempre importante lembrar que, “antes de tudo, o intérprete é o seu corpo, e não alguém que mora dentro deste corpo e o utiliza como uma espécie de instrumento, que pode ser tocado a seu serviço”.¹⁹² Assim todos os demais laboratórios realizados em nossos encontros foram desenvolvidos por meio de improvisações estimuladas por exercícios inspirados no Movimento Autêntico, BMC, Associação Livre e Imaginação Ativa.

Nos primeiros encontros, Kênia não possuía uma idéia muito clara a respeito da concepção do espetáculo. Todavia, a forma como íamos trabalhando o material não parecia apontar à construção do espetáculo para uma concepção coreográfica, no sentido do passo coreografado. Existia uma dificuldade em desenvolver um argumento coreográfico do passo de dança dentro da estrutura do improviso. As formas corporais apareciam mais fortemente, trazendo a idéia da movimentação. A concepção cênica pareceu se delinear dentro de uma construção corporal que permitisse a manifestação fluida da movimentação dessas formas, relacionadas com a pesquisa de campo desenvolvida, e não de uma definição sistemática e fixa do movimento dançado, do passo coreográfico.

Seria realmente necessária a definição de uma “estrutura coreográfica”, enquanto seqüência de passos ordenados, para a construção cênica do espetáculo? Talvez a construção de seqüências definidas e fixadas de movimentos, dentro de uma estrutura coreográfica calcada no passo de dança, limitasse demasiadamente a concepção de Kênia.

Seguindo as idéias de Kênia a respeito da concepção do espetáculo, pareceu mais coerente explorar a idéia do corpo expressivo, que explora o movimento valorizando seu aspecto expressivo, sem a necessidade de seguir estruturas rígidas. Talvez fosse interessante se valer das células de movimentos, e das idéias encontradas por Kênia, para fortalecer a concepção, e não usar uma alegoria coreográfica como pretexto de ser um espetáculo de dança.

Com esse ponto de vista, o exercício do improviso era fundamental para o desenvolvimento e compreensão das idéias e células. Entretanto, Kênia deveria optar sobre a linha que ela gostaria de seguir, se uma linha estritamente de composição coreográfica

¹⁹² NUNES, Sandra Meyer. *Op.cit.*, p120.

sistematizada, ou se algo mais flutuante, onde o ponto fundamental estivesse ligado à compreensão da expressividade do corpo na temática moradores de rua, que gera ações (movimentos corporais) para a construção do contexto cênico. Contexto com estruturas traçadas, porém flexíveis, possibilitando o exercício constante da interpretação, como o desenvolvido com o Basirah. Sendo assim, os esquemas de ensaios e laboratórios deveriam estar calcados no desenvolvimento das habilidades do improviso.

Como Kênia havia definido algumas células/idéias de movimentos que emergiram das imagens reveladas no improviso embrião, era importante exercitar essas células também por meio dos improvisos até que ela fosse se apropriando dessas células/idéias, compreendendo-as e incorporando-as dentro das possibilidades encontradas. Ou seja, ela deveria encontrar e desenvolver uma categoria de idéias para determinadas células já selecionadas, e improvisar dentro desta categoria até dominar a compreensão das células e das categorias. Assim poderia ir desenvolvendo a habilidade de manipulação dos elementos do improviso, a partir da compreensão de cada um deles, pelo menos enquanto idéia e corporalidade.

Diante dessas considerações sobre o processo criativo, ficou claro que a contribuição que eu poderia dar a Kênia, partindo de minha pesquisa, era estimulá-la a compreender o processo que se dava com aparecimento das formas no corpo que culminava no desenvolvimento das células e idéias. Mas para isso acontecer deveria primeiro fazê-la voltar-se ao próprio corpo, numa tentativa de levá-la a compreender seus estados corporais. Assim iniciamos a aplicação dos exercícios.

O primeiro contato de Kênia com o exercício de olhos vendados se deu no aquecimento que propus. Com o uso da venda nos olhos, a proposta inicial era sensibilizar Kênia para a percepção de seu corpo, suas possibilidades de movimento, a consciência de suas ações, sensações e desejos no momento da realização de seu aquecimento. A proposta consistia também em buscar se mover, inicialmente, alongando a musculatura sem preocupação com as formas do corpo, para em seguida levar o foco de atenção para cada sistema corporal, músculos, ossos, respiração, fluidos etc, e deixar o movimento acontecer a partir desta atenção. Este aquecimento tinha como objetivo tentar trazer uma atmosfera de introspecção para o próprio corpo, além de uma atenção à percepção mais detalhada das sensações provocadas pelos movimentos realizados durante o aquecimento, a sensação do corpo no espaço, a dilatação da escuta corporal. Enfim, tudo que pudesse levar Kênia a se perceber a partir de seu corpo. Entretanto, nesse aquecimento, Kênia pareceu estar focada nas

formas corporais. O estímulo para o movimento parecia partir de uma idéia externa ao seu corpo, e não de uma sensação internalizada da ação física. A ação intencional de alongar um músculo específico, por exemplo, não pareceu clara, pois sua atenção parecia estar voltada para a realização de formas corporais. A ação de alongar determinada musculatura parecia ser consequência da forma realizada pelo corpo, e não um objetivo proveniente da intenção de alongar o músculo específico. Kênia não demonstrou estar focada na natureza de seu corpo, mas nas formas que ele poderia criar ao mover-se. E isso também não parecia se dar de maneira consciente para ela.

Kênia acredita que esta situação pudesse estar associada à maneira pelo qual vivenciou seus processos criativos em dança, onde normalmente a composição coreográfica se atinha a reprodução das formas dos movimentos encontrados no corpo. Mesmo que para se chegar às formas corporais houvesse uma investigação e exploração aprofundada do movimento, a composição final do produto coreográfico, muitas vezes, se restringia à repetição das formas. A compreensão do caminho para se chegar à forma era excluída no resultado final. A abordagem do movimento corporal para a composição coreográfica se dava pela forma e não pela compreensão de seu processo de construção. Também, nesse momento, o contexto criativo de Kênia para a experimentação parecia estar demasiadamente imbuído de sua pesquisa sobre moradores de rua, o que algumas vezes a impedia numa investigação corporal desvinculada do material pesquisado.

Kênia falava sobre suas impressões após a execução de cada proposta sugerida, e então conversávamos sobre elas. Em seu depoimento sobre esta primeira experiência com os olhos vendados, Kênia não se sentiu confortável e percebeu uma ansiedade interna que a incomodou. Ela mesma concluiu que sua ansiedade não a deixava perceber seu corpo.

O trabalho com vendas parece ampliar tudo o que a pessoa considera como um obstáculo para si, todos os elementos que entram no seu universo do juízo crítico, tais como ansiedade, medo, reconhecimento de padrão de comportamento, reconhecimento de padrão de movimento, indiferença, recusa etc. Talvez por isto, no início, algumas pessoas se sintam desconfortáveis com este exercício, pois ele pode mexer com suas expectativas, frustrações, desejos contidos, necessidade de se chegar a um resultado específico. Com o passar do tempo, o exercício com vendas pareceu chamar Kênia para uma calma interna e uma percepção de si mesma, fazendo-a detectar muitos aspectos pessoais desapercibidos por ela. Isso parece afetar

também a imagem corporal que a pessoa tem de si. A escuta ao tempo das ações físicas vai se dando mais naturalmente, trazendo uma noção de organicidade mais concreta.

Experimentamos variados improvisos com olhos vendados. Os exercícios realizados com a venda nos olhos objetivavam, não só um aquecimento puramente do corpo físico, da musculatura, mas estavam focados, principalmente, no exercício de aquecimento e apuro da percepção dos estados corporais. As variações de exercícios com olhos vendados foram três. Na primeira variação a pessoa deve mover-se somente quando sentir uma necessidade profunda de fazê-lo, não provocando o movimento. Essa variação é realizada por vinte minutos. Na segunda, também por vinte minutos a pessoa deve provocar o movimento no corpo observando as sensações e estados gerados a partir dessa provocação. E na terceira variação a pessoa poderia fazer o que quisesse durante vinte minutos.

Em um dos laboratórios realizados com venda, sugeri a Kênia realizar um improviso buscando trazer o material de sua pesquisa. Ela poderia transitar, ou não, pelas formas e células de movimentos até então identificadas. Os olhos vendados trouxeram outra dinâmica ao improviso. Em função da escuta corporal aflorada e sensível provocada pela venda, se deu a dilatação do tempo de percepção do corpo. Seu corpo parecia mais evidenciado. A força expressiva do movimento não estava nas formas corporais, senão no próprio corpo que neste momento revelava um lado genuíno e frágil. Seu corpo pareceu iniciar um encontro com ele mesmo, como pessoa que sente, se movimenta, tem atitudes, reage, pensa, sofre, recebe influências. Segundo o depoimento de Kênia,¹⁹³ a venda lhe revelou a necessidade de se distanciar do contexto da pesquisa de campo, pois até então, o ingrediente do corpo 'real', daquilo que pertencia ao lado mais íntimo dela, parecia ter sido colocado de lado para dar espaço ao 'corpo cênico', e que estes dois corpos faziam parte de universos diferentes. Entretanto, ela mesma pode perceber que quanto mais se distanciava do contexto de sua pesquisa, mais sentia se aproximar dele. Quanto mais experimentava seu corpo sem um objetivo contextual específico, onde a experiência e vivência do próprio corpo eram o foco, mais ela compreendia sobre seu processo criativo, sobre sua visão de mundo na relação com as coisas, e conseqüentemente, na relação com seu material pesquisado. Na fala de Kênia ela coloca que “quanto mais eu esquecia da pesquisa, mais ela vinha no meu corpo”.

¹⁹³

Depoimento gravado em 03 de março de 2006.

Kênia detectou a importância de ter realizado o improviso embrião num primeiro momento, pois ali se verificou que a corporificação das imagens estava vinculada objetivamente ao campo pesquisado. Segundo ela os exercícios de olhos vendados lhe proporcionaram encontrar um caminho para chegar aos elementos do improviso embrião, numa relação menos direta com o campo de pesquisa, e mais a partir de seus registros corporais. Em seu depoimento ela diz:

A venda oxigenou meu campo de pesquisa porque eu não estava restrita só ao meu campo. O ar que vinha era de mim, e não do campo pesquisado. O trabalho com a venda me possibilitou trabalhar a Kênia (pessoa) e a Kênia pesquisadora [...] consegui trabalhar uma fusão entre eu, Kênia, e o campo pesquisado. O que trazia mais oxigênio ao processo era eu mesma, e não o campo pesquisado.¹⁹⁴

As formas corporais reveladas no improviso embrião agora apareciam enfraquecidas e imprecisas, talvez pelo trânsito entre a “personagem” Kênia (imaginário) e a pessoa Kênia (real). O uso da venda amenizou o aspecto caricatural das formas e da sua representação no corpo, trouxe um corpo com um aspecto humano mais evidenciado. Isso sob determinados aspectos era interessante, pois poderia interferir na concepção do espetáculo, no sentido de torná-lo mais próximo da realidade. Aproximar-se de um contexto mais realista talvez reforçasse uma visão mais crítica de Kênia em relação à temática do espetáculo.

Por termos adotado como ponto principal dos ensaios o exercício do improviso propriamente dito, Kênia comenta sobre sua dificuldade de reter determinadas cenas que surgem nos improvisos, e também não consegue parar de ter idéias. A cada improviso surgem novas possibilidades que vão se perdendo. Segundo suas palavras “o improviso parece não ter fim, é uma sucessão de imagens intermináveis”. Entretanto, algumas ações provenientes das imagens, como caminhar em círculo, a mulher que segura um guarda chuva, dentre outras, se repetem funcionando como pontos de apoio do improviso.

Algum elemento delimitador deveria ser definido para que Kênia não divagasse por caminhos tão diferentes nos improvisos realizados, e também para que pudesse reter com mais facilidade as cenas que fossem mais significativas para ela. Pensei que a retenção das cenas que apareciam pudesse estar ligada a familiaridade de Kênia com seu próprio corpo. Era preciso lembrar do corpo e entender seus processos mentais, psicológicos e físicos, para então

¹⁹⁴

Idem.

compreender o caminho que se levou para a construção do corpo cênico. Talvez assim, na repetição do improviso, Kênia pudesse se aproximar mais das cenas perdidas até então.

Trabalhamos também o exercício MVA acreditando que, talvez esse exercício ajudasse Kênia a perceber mais seu corpo em movimento. Ao realizar esse exercício, Kênia não verbalizava toda ação física executada. E também o tempo entre a construção mental da imagem de movimento e a verbalização do movimento eram quase que simultâneos. Parecia que a imagem do movimento ia se construindo (se concluindo) com o tempo de verbalização da ação. Algumas vezes também a ação física sobrepunha-se a ação verbal. A seqüência do exercício muitas vezes era negligenciada sem se perceber. Muitas ações físicas executadas não eram percebidas. Parecia não haver uma atenção focada no detalhe da ação física. A descrição verbal da imagem era realizada dentro de uma categoria generalizada do movimento, e não no seu detalhe, na sua característica particular para aquela determinada ação. Por exemplo, se a ação era levantar o braço, o comando verbal era – ‘eu vou levantar meu braço’, e não, ‘eu vou levantar meu braço direito, estendido, à frente do meu corpo, na altura de meus ombros, etc’. Parecia não haver uma preocupação com a construção da ação, do movimento, de seu peso, velocidade, densidade, mas apenas com a forma final que ele deveria adotar. A imagem do movimento estava ligada a sua forma, e não a sua construção. Kênia observou a partir deste dado que, não se preocupar com caminho percorrido, mas somente com seu fim, estava relacionado a uma característica de sua personalidade. Ela sentia que tratava muitas coisas de sua vida desta maneira, sem se ater aos entremeios.

Repetimos esse exercício por mais duas vezes, ampliando seu tempo de execução para que Kênia tivesse a oportunidade de ir refinando sua percepção, na forma de construir e executar o movimento. Sugeri que ela buscasse a imagem mental do movimento em seu percurso e não em sua forma final. Depois de certo tempo realizando o exercício, a percepção em relação aos detalhes de um movimento foi se apurando. Também algumas características da personalidade de Kênia foram sendo reconhecidas por ela, como possíveis causadoras de determinadas tendências de execução do movimento, e da forma de pensar o movimento.

Uma variação proposta do exercício mental-verbal-ação (MVA) foi de realizar um improviso de vinte minutos, retirando a etapa de verbalizar a imagem mental. Kênia poderia transitar pelas formas encontradas na pesquisa, mas buscando perceber, atentamente, como se processava o improviso. Pedi para ela não se deixar levar inconscientemente pelo impulso de interpretar uma personagem, ou criar uma forma física que remetesse a personagem. Caso isso

acontecesse, ela deveria parar e voltar mentalmente à cena executada logo em seguida a sua realização, numa tentativa de fazer uma observação mais aguçada desse impulso.

O conjunto dos exercícios trabalhados no processo proporcionou-lhe uma dilatação do tempo de escuta do corpo e do movimento. Dando prosseguimento aos improvisos, Kênia passou a se sentir mais conectada ao corpo, e teve a sensação de executar mais movimentos do que normalmente fazia. Talvez o fato de ter aguçado a percepção do seu corpo em relação ao movimento tenha causado a impressão de executar mais movimentos, mas na realidade utilizou menos elementos cênicos e menos movimentos, comparados aos improvisos anteriores. Kênia comenta a sensação de desnudamento de algo, que anteriormente fugia a sua percepção. Segundo suas palavras, “parece que abriu-se uma janela aqui”, e aponta para o lado esquerdo de seu tronco, na altura de sua costela inferior.

A partir desse processo, Kênia foi concebendo sua criação, que mais do que denominarmos de um espetáculo de dança, seria coerente defini-lo também como um espetáculo de dança-performance, onde se via idéias de movimentos executadas sobre uma base dramatúrgica bem precisa, calcada no universo dos moradores de rua. Neste novo contexto de minha pesquisa foi importante perceber que, definitivamente, não estava propondo um método, ou uma técnica de atuação para o intérprete, senão um sistema aberto, um pensamento de corpo para interpretação cênica, onde os exercícios propostos se transformavam de acordo com a necessidade do intérprete, embora buscássemos sempre seguir os princípios apontados na minha pesquisa. Certamente que os exercícios iniciais do MA, MVA e IA serviram como propulsores para os variados exercícios que se seguiram, e que eram delineados em função da necessidade de algum aspecto a ser trabalhado no intérprete.

Em determinados momentos fiquei temerosa em desvirtuar o processo criativo de Kênia ao propor uma abordagem de processo diferente do dela. Tentei desta forma buscar as conexões que poderíamos estar fazendo para aproximar nossos objetivos, que até então não me pareciam contraditórios, mas apenas diferentes em seu percurso. A idéia então era mergulhar em seu material corporal para entendê-lo, e para isso deveríamos deixar as sensações, impressões, as imagens, os impulsos se manifestarem corporalmente, para então trabalharmos as conexões, os sentidos, os significados etc.