



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

ANGÉLICA MARIA ALVES

Há Outros:

Uma análise do processo criativo em Dança Contemporânea na formação da artista-docente

MACEIÓ
2020

ANGÉLICA MARIA ALVES

Há Outros:

Uma análise do processo criativo em Dança Contemporânea na formação da artista-docente

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas.

Orientador (a): Prof^a Dr^a Kamilla Mesquita Oliveira.

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

A474a Alves, Angélica Maria.

Há outros : uma análise do processo criativo em dança contemporânea na formação do artista-docente / Angélica Maria Alves. – 2021.
64 f. : il. color.

Orientadora: Kamilla Mesquita Oliveira.

Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Dança) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 62-64.

1. Processo criativo (Dança). 2. Dança contemporânea. 3. Artistas - Formação docente. I. Título.

CDU: 793.322

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Deus pela sabedoria, inteligência e força que me concedeu durante toda a trajetória acadêmica (e toda minha vida também). Eu louvo a Deus por ter me colocado no caminho da dança, *a priori*, liderando um grupo de dança na igreja. Hoje penso que pude e, posso, contribuir muito mais para o engrandecimento do reino de Deus.

Às minhas amigas/irmãs Vanirlan e Laiany pelo apoio e incentivo e por vibrarem comigo a cada conquista, vocês são importantíssimas para mim.

À Marina Millito, que foi professora no curso de Licenciatura em Dança em 2016 e 2017. Eu sou grata por você ter proporcionado uma maneira de dançar que era a maneira que eu desejava. Agradeço por seu olhar, falas e contribuições.

À Kamilla Mesquita, professora, orientadora e amiga por sua dedicação, paciência e grandes contribuições. Ariel, você é um espelho iluminado com tons de vermelho vivo e vibrante.

À todos do corpo docente, em especial, à professora Joana e ao professor Rafael. Admiro suas sabedorias, seus modos de ensinar, seus modos de pensar a dança, arte-educação. Vocês são um exemplo, sou grata por vocês terem sido meus professores.

Aos amigos e às amigas do curso: Dandara, Flávio, Alessandra, Maciel, Eric e Jailton, vocês são maravilhosos e talentosos.

Ao meu melhor amigo e esposo Aislan, agradeço imensamente pelo apoio, por acreditar em mim, por se alegrar com as minhas conquistas e por assistir, várias vezes, eu dançando. Eu amo você!

A minha família por ter mostrado que a educação é um dos melhores caminhos.

Resumo

O título deste trabalho *Há Outros*: Uma análise do processo criativo em dança contemporânea na formação da artista-docente é fruto das disciplinas Composição Coreográfica 1 e Montagem Cênica, que culminou em uma produção artística em 2018. Desta forma, a pesquisa teve como objetivo analisar as possibilidades de criação em dança contemporânea, tendo como objeto de estudo o processo criativo *Há Outros* (2018), discorrendo a partir das experiências e vivências da intérprete-criadora durante o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas. Esta é uma pesquisa auto-etnográfica, na qual a pesquisadora põe o seu “eu” dialogando com os autores. Para tanto, abordaremos como base para o referencial teórico: Garaudy (1980), Bourcier (2001), Navas (2012), Louppe (2012), Xavier (2011), entre outros. Ao final deste estudo, pretendemos apresentar os possíveis resultados que contribuíram na formação da artista-docente.

Palavras-chaves: Processo Criativo: Dança Contemporânea: Formação Artista-Docente.

Résumé

Le titre de cette œuvre *Há Outros*: Une analyse du processus créatif en Danse Contemporaine dans la formation de l'artiste enseignante est le résultat de la disciplines de Composition Chorégraphique 1 et de la Montage Scénique qui ont abouti à une dans une production artistique en 2018. De cette façon, la recherche visait à analyser les possibilités de création en Danse Contemporaine, ayant pour objet d'étude le processus créatif *Há Outros* (2018), en traitant à partir des expériences de l'interprète-créatrice pendant le cours de Licence en Danse de l'université Fédéral d'Alagoas. C'est une recherche auto-ethnographique, dans laquelle la chercheuse met son "je" en dialogue avec les auteurs. Pour ce faire, nous aborderons comme base du cadre théorique: Garaudy (1980), Bourcier (2001), Navas (2012), Louppe (2012), Xavier (2011) entre autres. À la fin de cette étude, nous avons l'intention de présenter les résultats possibles qui ont aidé à la formation de l'artiste-enseignante.

Mots-clés: Processus Créatif: Danse Contemporaine: Formation de l'artiste-Enseignante.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO: VIAJANDO NO PASSADO PARA COMPREENDER O PRESENTE E MERGULHAR NO FUTURO.....	10
1.1 Pistas e vestígios: sou uma dançarina contemporânea?.....	25
2. MÉTODO, TÉCNICA E/OU SISTEMAS: TRÂNSITO ENTRE AS ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO.....	28
2.1 Os modos de criação de Outros.....	34
2.2 Técnicas e métodos, artista-docente: um amálgama em construção.....	34
3. ENTRE MIM E VOCÊ HÁ OUTROS: DESCRIÇÃO E COMPREENSÃO DOS PROCEDIMENTOS UTILIZADOS NO PROCESSO CRIATIVO HÁ OUTROS.....	36
3.1 <i>Prelúdio para andarilhar em há outros e dançar-se outramente.....</i>	36
3.2 Primeira Cena: Enraizando.....	39
3.3 Segunda Cena: O Primeiro Encontro Com Um “Outro”.....	41
3.4 Terceira Cena: Andando Hipnotizada	43
3.5 Quarta Cena: As Quatro Em Mim.....	44
3.6 Quinta Cena: Brincando com tecidos.....	46
3.7 Sexta Cena: No Escuro.....	47
3.8 Sétima Cena: Perguntas Entre As Montanhas	49
3.9 Oitava Cena: Metamorfoseando	51
3.10 Nona Cena: Seres Míticos.....	53
3.11 <i>Posfácio de quem andarilhou em diversas estações.....</i>	56
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS.....	62

INTRODUÇÃO

O título deste trabalho *Há Outros*: Uma análise do processo criativo em Dança Contemporânea na formação da artista-docente é fruto das disciplinas Composição Coreográfica 1 e Montagem Cênica que culminou em uma produção artística em 2018.

Desta forma, a pesquisa teve como objetivo analisar as possibilidades de criação em Dança Contemporânea, tendo como objeto de estudo o processo criativo *Há Outros* (2018), discorrendo a partir das experiências e vivências da intérprete-criadora durante o Curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Alagoas.

Identifico a área da Dança Contemporânea como um amplo campo de conhecimento, vivo e aberto para ser explorado e experimentado. Acredito que este trabalho possa contribuir para um debate crítico e reflexivo sobre os modos de pensar e fazer Dança Contemporânea. Não pretendo, de forma alguma, realizar um estudo comparativo entre os modos de criação, mas sim mostrar as inúmeras possibilidades de compor em Dança Contemporânea.

Para tanto, abordarei o referencial teórico: Garaudy (1980), Bourcier (2001), Navas (2012), Louppe (2012), Xavier (2011) entre outros.

A necessidade deste trabalho surgiu a partir de dúvidas e questionamentos sobre: Quais técnicas, métodos e/ou sistemas um bailarino utiliza nos seus processos de criação? Existe algum critério para ser bailarino contemporâneo? A montagem cênica *Há Outros* é caracterizada como Dança Contemporânea?

Essas dúvidas vieram como um furacão quando me deparei com o meu processo criativo *Há Outros* (2018). Confesso que havia, também, em mim um desejo de uma autoafirmação em saber qual é o meu “estilo” de dança.

A pergunta central para a pesquisa realizada foi: Quais as possibilidades de criação em Dança Contemporânea? Partindo da hipótese de que não existe somente uma maneira, um modelo a seguir, visto que a Dança Contemporânea é uma expressão muito complexa, acreditamos que existe uma variedade de modos de criação em dança e, por se tratar de um processo contínuo, mutável e transformador, não existe apenas um caminho e, sim, infinitas possibilidades.

A pesquisa se justifica por entender que os processos de criação em Dança Contemporânea estão cada vez mais presentes na nossa sociedade. E entender esses processos possibilita ao artista-docente uma melhor compreensão do seu fazer artístico enquanto intérprete-criador e pode contribuir de forma significativa no processo de ensino-aprendizagem nas suas futuras práticas docentes.

Sem fugir das normas acadêmicas vigentes, desejo informar aos caros leitores que usarei durante o desenvolvimento deste trabalho uma Licença Poética¹ para escrevê-lo. Do primeiro ao segundo capítulo o (a) leitor (a) será convidado (a) a seguir algumas pistas e sugestões que irei lançando. Você ficará à vontade para continuar ou parar a leitura.

Sendo assim, no capítulo 1 farei um passeio por um mercado público apresentando os principais precursores da Dança Contemporânea; no capítulo 2 abordarei os procedimentos/estratégias que a intérprete-criadora buscou utilizar no seu processo criativo coreográfico; no capítulo 3 farei a descrição do processo criativo que culminou em uma produção artística. Neste capítulo ressalto que os escritos do meu diário de bordo estarão na fonte Itálico para diferenciar o que escrevi após cada cena durante o processo de criação. E por último, farei as considerações finais explicitando os possíveis resultados da pesquisa.

Esta é uma pesquisa auto-etnográfica. Como nos afirma Sylvie Fortin no texto *Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa na prática artística* (2009), “a auto-etnografia [...] se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si”. (FORTIN, 2009, p. 83). Desta forma, a coleta de dados serve:

Não somente para a compreensão de seu processo criador, mas também para obter uma reflexão mais vasta que poderá contribuir com os conhecimentos gerais sobre a auto poética. A coleta de dados sobre seu processo criador permite ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos. (FORTIN, 2009, P. 83-84).

Sendo assim, acredito que a pesquisa auto-etnográfica possibilita compreender as escolhas dos procedimentos utilizados pela intérprete-criadora e, como estes se articulam na produção artística. Deste modo, a avaliação que se faz é uma possível reflexão e contribuição aos processos criativos em Dança Contemporânea.

¹ “De acordo com o dicionário Houaiss, o termo “Licença Poética” é definido como a “liberdade de o escritor utilizar construções, prosódias, ortografias, sintaxes não conformes às regras, ao uso habitual, para atingir seus objetivos de expressão”. Fonte: <https://www.infoescola.com/literatura/licenca-poetica/> acesso em: 31 de jan. de 2020.

1. Do moderno ao contemporâneo: viajando no passado para compreender o presente e mergulhar no futuro

Seguindo uma linha cronológica da história da dança, neste capítulo, apresentarei os nomes dos principais precursores da Dança Contemporânea. A escolha por essa escrita em ordem cronológica se justifica por dois motivos. Primeiro, pelo gosto pessoal que sempre tive em estudar e buscar entender a história da humanidade seguindo esse percurso. Segundo, porque penso que desse modo a compreensão será mais objetiva, organizada e sistemática.

Você pode estar se perguntando o porquê desta ordem cronológica e até pensar que será mais uma história linear da dança. Talvez seja. Porém, nesta viagem, penso na construção da dança como uma árvore: sementes foram lançadas, o solo foi arado, criam-se raízes. Essas raízes foram se ramificando passando por vários solos até darem frutos.

De uma ramificação Duncaniana², rastros em solos: ora desérticos, ora férteis, em meados deste capítulo chegaremos a uma pequena ramificação que está se desabrochando. Das sementes que foram plantadas, frutos nasceram. Um desses frutos sou eu.

Fui questionada e me questionei se essa seria uma escrita prazerosa para mim e para você. Há tantos livros de história da dança muito bons, não é mesmo? Por que ter mais um texto? Entre inquietações, pausas e dúvidas, Laurence Louppe me mostrou um mercado público, ao ar livre.

Caro leitor (a) você já deu um passeio pelo mercado público? Bom, acredito que sim! Então, você deve ter provado dos seus sabores, respirou seus aromas e viu também a diversidade de cores e de pessoas. Gente correndo, gente sorrindo, gente conversando, comprando e fazendo escolhas. Você se lembra da última vez que esteve no mercado público? Lembra de qual, ou quais, foram suas escolhas?

No seu livro *Poética da Dança Contemporânea* (2012) a autora aborda o período histórico da dança Moderna e Contemporânea como uma “grande modernidade”. Ela afirma que:

A grande modernidade reporta-se ao grupo de bailarinos que, desde o final do século XIX e início do século XX até aos anos 1960, inventou, simultaneamente, uma prática e uma teoria. [...] A grande modernidade iniciar-se-ia no final do século XIX com as intervenções de Isadora Duncan. O trabalho desta artista é efectivamente um marco, pois é representativo, na dança, da passagem de uma antiga ordem [...] para uma nova ordem, aberta à invenção de novos estilos e ideias de corpo mais adequados à expressão dos modos de vida e das concepções de género contemporâneos [...] (LOUPPE, 2012, p. 11).

²O termo Duncaniana refere-se às características/influências do trabalho da bailarina Isadora Duncan (EUA: (1877-1927)) – uma das personalidades da dança moderna cuja obra e influências serão tratadas com mais detalhes ao longo deste capítulo.

Ainda mergulhando nessa grande modernidade, Louppe cita alguns nomes dos “fundadores da Dança Contemporânea, de Isadora Duncan ao Judson Dance Theater, passando por Rudolf Laban, Mary Wigman, Martha Graham ou Merce Cunningham,” (LOUPPE, 2012, p. 11).

No mercado público Louppe mostrou-me a sua forma de escrita. Aqui, com ela nesse passeio, eu pude refletir sobre as várias formas de escrever sobre dança. O que se faz no mercado público? O que eu fiz neste mercado com a Louppe?

A forma como a autora aborda a história da Dança é muito interessante, nos mostrando outra possibilidade de entendermos um período extremamente importante da dança. Por outro lado, não desprezando a ideia da escrita de Louppe, penso que a minha escrita cronológica me dá mais sentido e segurança para os meus devaneios.

Lembro-me que durante o curso de Licenciatura em Dança, em trabalhos em grupo, minhas amigas e amigos já sabiam a parte que eu iria apresentar nos seminários: o contexto histórico.

Desta forma, eu já vinha deixando minha marca, meu estilo. Estilo! Falaremos sobre isto ao longo desta viagem. Por hora, você só precisa sentar-se no banco, pois o trem já está partindo para o mundo da Dança Contemporânea.

Entretanto, antes de irmos para lá, se faz necessário abordar um período extremamente fundamental da nossa história: o período da Dança Moderna. Então, embarcando neste caminho, convido os caros leitores e leitoras a uma viagem no tempo...

Ao olharmos a divisão dos períodos da história da humanidade, a Idade Contemporânea começa a partir de 1789³. E aqui já expressei uma dúvida que eu tinha ao ler os livros de história da dança: por que Isadora Duncan (1877-1927) era uma das representantes da dança moderna?

Para mim, ela e várias outras personalidades da dança (que serão citadas ao longo desse trabalho) foram muito contemporâneas, autênticas, ultrapassando as barreiras do seu tempo. Concordamos com Agamben quando ele afirma que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (...) A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a

³ Em 1789 houve a Revolução Francesa, este fato é considerado por muitos historiadores o marco do início da Idade Contemporânea. Portanto de 1789 até os dias atuais, corresponde a Idade Contemporânea. Fonte: Contrim, 2005, p. 290.

época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.58 e 59).

Entendo, portanto, que elas foram sim contemporâneas, indo além do seu tempo. Visitaram o futuro, romperam com padrões, criaram novas formas de dançar. Uma dança livre, capaz de penetrar no mais profundo do ser e exteriorizá-lo.

Começarei, portanto, por Isadora Duncan, bailarina e coreógrafa, considerada uma das pioneiras da Dança Moderna.

Isadora Duncan trouxe não uma técnica nova, mas uma nova concepção da dança e da vida. Realizou uma unidade profunda entre sua dança e sua vida e, para realizar esta unidade, rompeu com as convenções e os códigos que há séculos sufocavam aquela arte. (GARAUDY, 1980, p.57).

Para Isadora Duncan sua dança era uma “expressão da liberdade” (GARAUDY, 1980, p. 58) lutava contra os padrões rígidos da técnica do balé clássico, compreendida pela sociedade como a única maneira existente de dança. Revolucionária, suas inspirações vinham da natureza, das ondas do mar, da Grécia antiga (re) descobrindo em esculturas possíveis movimentos.

Duncan tornou-se conhecida pelo seu próprio estilo de dançar, soltou-se das amarras do balé clássico, livre de uma técnica rígida, e escolheu o improvisado, dando ênfase a movimentos assimétricos e naturais do corpo, inovando assim, a dança no início do século XX.

Com suas túnicas esvoaçantes, ousou dançar com os pés descalços músicas de Chopin, Beethoven, causando polêmica aos baletomanos⁴, e considerava seu trabalho como uma “dança livre” (FARO, 2004, p. 81), pois não seguia nenhum padrão estabelecido.

Sem sombra de dúvidas, Duncan foi aquela que, em seus dias, com pés nus, pisou em solo desértico, todavia, plantou a semente que futuramente desabrocharia frutos de novas concepções e percepções em dança.

Simultaneamente a Duncan, temos Loie Fuller (EUA: 1862-1928) com sua coreografia *Serpentine Danse* (1890), extremamente diferente e revolucionária para sua época. Fuller em seus movimentos improvisados utilizava tecidos em bastões que pareciam asas, articulados com um jogo de luzes coloridas.

Loie Fuller (1862-1928) iniciou sua carreira ainda no século XIX, quando dançava em shows de revista nos Estados Unidos. Sua primeira coreografia foi um espetáculo solo, *Serpentine Dance* (1890), onde apareceu com efeitos de luzes e com grandes pedaços de seda esvoaçantes, que ela movimentava com bastões amarrados em seus braços. Descobriu o poder da ilusão cênica com projeções luminosas sobre suas vestimentas em movimento. (LANGENDONCK, S/D, p. 13).

⁴ Termo usado pelo autor Antônio José Faro para refere-se a juventude intelectual de 1905 que eram apaixonados pela tradicional dança acadêmica, ou seja, o balé clássico. (FARO, 2004, p. 81).

Fuller quebra com o padrão estabelecido na época, inovando não só a dança, mas também cenografia e figurino, elementos fundamentais para suas composições. Pouco se tem sobre sua biografia em português, contudo podemos considerá-la a pioneira a usar objetos em suas coreografias, o que posteriormente viria influenciar futuras gerações a repensar modos de compor em dança, utilizando objetos cênicos e o uso da iluminação.

Prosseguindo no passado, saindo da Europa, chegamos ao que acreditamos ser o embrião da Dança Moderna. Da junção do sobrenome de Ruth (EUA: 1879-1968) e Ted (EUA: 1891-1972) nasceu o que os autores consideram a primeira escola de Dança Moderna – Denishawn. Desta saíam grandes nomes como Martha Graham e Doris Humphrey (sobre as quais falaremos mais ao longo da nossa viagem).

É pertinente falar que Isadora Duncan, de certa forma, influenciou Ruth St. Denis. Segundo Gaudy, o que Denis e Duncan tinham em comum era “a vontade de dar à dança aquela significação de humana e espiritual profunda e, depois, a de alcançar isto pela libertação do corpo e de seus movimentos” (GARAUDY, 1980, p. 75). Ouso acreditar que Isadora influenciou Ruth no sentido estético e filosófico permitindo assim, refletir sobre si mesmo e sobre sua maneira de dançar.

Fascinada pela imagem da deusa Egípcia Ísis, vista em um outdoor, Ruth Saint Denis cria uma de suas coreografias mais conhecidas – Radha. A influência para criação de suas obras coreográficas vinha da religião. Ruth procurou conhecer elementos inerentes de outras culturas e estudou várias religiões para criar suas coreografias, assim Denis destacou-se por apresentar misticismo e espiritualidade na sua maneira de dançar.

Com ideias inovadoras, os estadunidenses, Ruth Saint Denis e Ted Shawn criaram métodos diferentes de sua época, ambos acreditavam nas variadas formas de articular dança a outras artes, como por exemplo, yoga, técnica de Delsarte⁵, improvisação, filosofia e tantas outras. Dessa forma:

Não se pode compreender a enorme influência exercida por Ruth Saint-Denis e a ideia elevada da dança que passou a seus alunos – três gerações de criadores da dança moderna – sem levar em conta o seu aspecto visionário e carismático (GARAUDY, 1980, p. 77).

⁵Delsarte (FRA: 1811-1871), François Delsarte foi cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima (Porte, 1992). Foi um grande investigador da expressividade gestual humana, tendo sido um importante pioneiro na análise expressiva do gesto corporal. (SOUZA, 2012, p. 430). O Delsartismo começou com James Morrison Steele Mackaye (EUA: 1842-1894) que foi aluno e discípulo de Delsarte. Este começou a dar aulas sobre o sistema de Delsarte e sistematizou um treino prático para a pantomima delsartiana, o qual chamou de *Harmonic Gymnastics*, Ginástica Harmônica em português (Ruyter, 1996). Divulgou a Estética Aplicada e a Ginástica Harmônica em diversas cidades dos EUA, [...]. O delsartismo desenvolvido nos EUA, conhecido como delsartismo norte-americano, acabou chegando à Europa, mas nos dois locais o movimento ocorreu de modo diferenciado. (SOUZA, 2012, p.446-447).

Ted Shawn também foi considerado um pioneiro da dança moderna e procurou criar um estilo de dança norte-americana e, após sua saída da Denishawn, mostrava a distinção de movimentos femininos e masculinos. Uma das maiores contribuições de Ted Shawn, segundo Garaudy, “foi o estudo sistemático dos movimentos do corpo humano e das leis de expressão das emoções” (GARAUDY, 1980, p. 79). Assim, expressou-se Ted Shawn:

Eu sou um estudante de teologia que se tornou bailarino, e Ruth estudou todas as religiões da humanidade através da dança. Encontramo-nos pelo que havia de melhor em nós mesmos... Quando eu a vi dançar pela primeira vez, antes mesmo de ter entendido completamente sua personalidade, tive consciência de que não abandonara a religião pela dança, mas que a procurava na dança (GARAUDY, 1980, p. 73).

Shawn acreditava que a dança é um meio de comunicação dos pensamentos e das emoções mais profundas do ser humano e está intimamente ligada ao aspecto espiritual.

Posteriormente, depois de alguns anos trabalhando juntos, houve uma separação entre Ruth e Ted, todavia suas contribuições estão presentes, pois é perceptível a influência de ambos para as futuras gerações de bailarinos e coreógrafos. O fato é que os dois juntos ou separados deixaram um legado e, para nós do atual século, só nos resta ler e reler escritos que nos fazem imaginar a preciosidade de suas danças.

Continuando nossa viagem ainda em terras estadunidenses, falaremos agora da aluna de Ruth St. Denis, Martha Graham (EUA: 1894-1991) que saiu da Escola Denishawn para seguir sua carreira como bailarina e, principalmente, como coreógrafa. Fundou, em 1927, a Companhia de Dança Martha Graham, criando uma técnica própria – Técnica Graham. Segundo Garaudy (1980, p. 91) “ela viveu numa época de angústia e revolta e, para poder expressá-la, criou uma nova linguagem da dança”. Segundo o autor:

A Primeira Guerra Mundial e a terrível crise de 1929 fizeram vir à tona o horror e o terror. Houve o amor, mas também o ódio; a alegria, mas também o pânico. Nada disto podia ser omitido, mesmo em seu aspecto mais feio, e Martha Graham quis gritar tudo isto com intensidade e paixão. O que há de genial em Martha Graham é o fato de ela ter criado a dança da idade da angústia e da revolta, e de lhe ter imprimido esta forma voluntária da luta do homem para alçar-se à grandeza da ação que esta época, ao mesmo tempo terrível e capaz de exaltar, exige dele (GARAUDY, 1980, p.91).

Entendemos que essa nova linguagem da dança era para revelar, expressar os sentimentos mais profundos por meio do movimento, movimento esse que são inerentes a todo ser humano. Durante sua vida, desenvolveu uma técnica que é usada até os dias de hoje. Dessa maneira:

A técnica, dizia Martha Graham, é o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade... Adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer (GARAUDY, 1980, p. 97).

A Técnica de Martha Graham é reconhecida e muito utilizada mundialmente. De forma brilhante Roger Garaudy explana esta técnica da seguinte forma:

O ponto de partida desta técnica nova é o ato fundamental da vida: o ato de respirar. O fluxo e o refluxo da respiração estão intimamente ligados aos movimentos do tronco, que se contrai para expirar e se dilata para inspirar. Há pois um momento de contração, em si, de todas as forças da vida, ritmadamente seguido de uma expansão para o mundo, fluxo e refluxo, tensão e extensão, contração e descontração. Todo movimento expressivo da vida tem, pois, sua origem neste ritmo primário de inspiração e expiração, nesta concentração de forças num centro motor seguida de sua irradiação, que lembra a fera com suas forças recolhidas, imóvel e tensa, antes de saltar e se alongar. (GARAUDY, 1980, p. 98).

Graham impactou o universo da dança, com o seu estilo próprio de dançar e coreografar, inovou, transformou e revolucionou a dança no século XX. Suas criações coreográficas são diferentes e eloquentes, verdadeiras obras de arte.

Muitas águas rolaram na trajetória de sua carreira, contudo, Graham sempre acompanhou as mudanças sociopolíticas de seu tempo. Seu trabalho foi, e é intenso e profundo, inspirou e exerceu grande influência numa geração de bailarinos que futuramente tornariam sua técnica amplamente conhecida e difundida no mundo todo. Da raiz de Martha Graham três grandes ramificações saíram: Merce Cunningham, Paul Taylor e Erick Hawkins⁶.

A viagem está cansativa para você? Se estiver, aconselho a fazer o que Martha Graham ensinou: inspirar e expirar. Pare, respire, relaxe, respire. Podemos continuar? Pois bem, prosseguiremos.

Simultaneamente a Graham, tivemos Doris Humphrey (EUA: 1895-1958) que também foi estudante da Escola Denishawan, onde permaneceu até 1928. Igualmente a Martha Graham, Doris buscava uma dança inerente ao seu país – Estados Unidos da América, queria criar coreografias que refletissem a sua identidade e que fossem apropriadas para o seu país.

Em parceria com Charles Weidman (também bailarino da Denishawn) cria uma escola e uma companhia – Humphrey Weidman Concert Company, apresentando em suas coreografias as relações do homem com o mundo moderno. Buscava uma dança livre, acredito que também, direta ou indiretamente, influenciada por Isadora Duncan. Explorava o espaço correndo o risco de perder o equilíbrio e recuperar-se. A isto, temos sua técnica baseada em queda e recuperação. Como afirma Rosana van Langendonck:

Humphrey teorizou o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo humano com quedas e recuperações. Sua arquitetura coreográfica, ou seja, a construção de suas coreografias, não era dramática ou narrativa. Ela dizia que a dança tem dois extremos: em um deles está o completo abandono à lei da gravidade; no outro, a busca do equilíbrio e estabilidade. O drama dos bailarinos está em lutar contra as forças da gravidade e

⁶Erick Hawkins e Paul Taylor foram dois grandes bailarinos e coreógrafos da Dança Moderna americana, ambos frequentaram a Escola de Martha Graham, posteriormente, cada um criou suas próprias companhias de dança.

contra a inércia, correndo sempre o risco de perder o equilíbrio. (LANGENDONCK, S/D, p. 14).

Como podemos compreender, o foco principal da técnica de Humphrey está basicamente no corpo que vive em constante luta contra a gravidade, que busca equilíbrio e desequilíbrio, segurança e aventura, cair e recuperar-se. Com essa dicotomia de palavras, é permissível ao (a) bailarino (a) investigar a mudança de eixo e peso do corpo, possibilidade esta que o colocará em situações de risco.

O movimento partindo do centro do corpo (pélvis) pode evitar a queda descontrolada e restaura o equilíbrio de forma mais vigorosa. Dessa maneira, Humphrey investigou o desequilíbrio, explorou formas de colocar o corpo em risco, sua técnica: queda e recuperação é lei na dança, lei na vida.

Desta forma, Doris Humphrey procurou criar novas formas de dançar, usou a música como elemento para potencializar a dinâmica do movimento “ora de acordo com os movimentos da dança, ora contrastando com eles” (BOURCIER, 2001, p. 268), movimento este que é consciente, corpo-mente como unidade.

Consequentemente, como nos coloca Paul Bourcier:

Humphrey começa a fazer experiências sobre a relação entre a música, o ritmo e a representação coreográfica, elementos que acredita, num primeiro momento, devam constituir um todo indissociável. Mas suas experiências conduzem-na à dança silenciosa – *Water Study*, 1928 – depois ao acompanhamento por um coro que canta de boca fechada – *the Life of the Bee*, 1929 – para chegar a uma montagem de textos falados, cantos e acordeão com *the Shakes* [...] (BOURCIER, 2001, p. 267 e 268).

Em suas obras coreográficas, é perceptível que Doris usa as questões do desequilíbrio na dança moderna para relacionar com o homem que está num fluxo de entrega e resistência, que cai e se recupera num constante devir.

Posteriormente, Doris Humphrey foi diretora artística da companhia de José Limón⁷, este é fruto de uma semente, ramificação de uma raiz. Na Juilliard School of Dance, Doris deu sua contribuição dirigindo o Juilliard Dance Theatre. Seu último trabalho coreográfico foi *Dance Overture* (1957).

É pertinente destacar que como professora ministrou aulas dentro e fora de sua escola, inclusive devemos a ela a contribuição por propagar “as disciplinas coreográficas nas universidades americanas, principalmente no Bennington College e no Connecticut College” (BOURCIER, 2001, p. 269).

⁷ Aluno de Doris Humphrey, José Limón foi bailarino e coreógrafo descendente da Dança Moderna. Criou a Companhia de Dança José Limón e a Técnica Limón.

Graças aos escritos no livro *The Art of making dances* temos seu trabalho sendo estudado e espalhado pelo mundo. Sua influência vem reverberando nas criações de Dança Contemporânea desde a década de 1980.

Agora pousaremos, novamente, nossos pés em solo europeu. Continuando nossa viagem, tomemos como cenário as duas grandes guerras mundiais, e o pano de fundo do palco é: morte, dor, sofrimento, desespero, tragédia, miséria e desolação, um caos instalado.

A dança, como todas as artes, é uma tentativa de resposta às questões colocadas por uma época. As profundas transformações do começo do século XX conduziram, com Isadora Duncan e Denishawn, a uma negação da dança clássica e a busca de novas significações e de uma nova linguagem. A comoção causada pela Primeira Guerra Mundial e pela crise de 1929 exigiu a criação, por parte de Martha Graham e de Doris Humphrey nos Estados Unidos, de Mary Wigman e de Von Laban na Alemanha, de técnicas capazes de exprimir a tragédia do caos e dos esforços para superá-lo. Após a Segunda Guerra Mundial, frente a um novo desmoronamento dos valores, surge um questionamento fundamental da dança moderna, que se radicaliza durante os anos 50 e 60. A dança moderna propriamente dita se criou e se desenvolveu, do ponto de vista crítico, rejeitando a indiferença da dança clássica pelas paixões profundas e pela história, rejeitando sua ausência de significação humana e também o código imutável de movimentos que a transformara em uma língua morta. A partir dessa crítica, a dança moderna atribuiu-se a tarefa de viver intensamente o que há de mais significativo nas angústias e nas promessas do mundo moderno, de inventar os novos signos capazes de exprimi-las. (GARAUDY, 1980, p. 136).

Diante disso, começemos, portanto, por ele Rudolf von Laban (Hungria: 1879-1958) “um teórico completo” (BOURCIER, 2001, p. 293), que “viveu um momento histórico em que haviam sido destruídas as regras do período precedente, do “corpo danificado”, construído muitas vezes pelo mau ensino do balé clássico” (MOMMENSÖHN; PETRELLA, 2006, p. 79).

Dentre várias atividades que exerceu (não é meu objetivo mencionar todas) destaco as que eu mais identifico comigo: a de bailarino, professor e pesquisador, sobretudo, um curioso do movimento. Segundo Paul Bourcier, Laban estudou:

Na escola de Belas-Artes de Paris [...] Durante a Primeira Guerra Mundial, Laban se fixa na Suíça, onde abre uma escola de arte do movimento, ao mesmo tempo em que começa a elaborar um método de notação da dança [...] O método é aplicado em larga escala na Alemanha [...] (BOURCIER, 2001, p. 294).

Posteriormente, Laban é responsável pela criação coreográfica de vários ginastas nos Jogos Olímpicos, interessante que esses ginastas, cada grupo, tinham treinado separadamente, com “a partitura que Laban havia enviado” (BOURCIER, 2001, p. 294).

No ano de 1941, na cidade de Londres, cria o centro *Modern Educational Dance*: “Os estudos cinéticos de Laban abrem-se para uma teoria geral do movimento, que é a da *modern dance*: seus movimentos “centrífgos” e “centrípetos”, seu movimento contínuo em forma de 8” (BOURCIER, 2006, p. 295).

Com seus estudos, Laban exerceu grande influência em diversas áreas: artes, educação, saúde, etc. Desde sua juventude, Laban teve contato com diferentes culturas e, por onde passava, bebia um pouco de tudo e de todos: da filosofia, Lao-tsé e K'ung Fu-tsé, Nietzsche; da psicologia, Freud e Jung; da matemática Platão e Pitágoras; das artes, Delsarte e Dalcroze, entre outros (artistas vanguardistas). Para Roger Garaudy:

Uma de suas descobertas principais é a da relação entre as diversas orientações do movimento e a organização harmoniosa de suas seqüências no espaço. Suas leis da harmonia no espaço podem aplicar-se às proporções arquitetônicas, à plástica do escultor, à perspectiva do pintor, às estruturas musicais, porque incluem as regras da projeção, da plástica, da perspectiva e do ritmo. (GARAUDY, 1980, p. 118).

Com todas essas influências, além de outras atividades que ele procurou conhecer, podemos perceber um ecletismo, uma junção de várias linguagens para a construção do seu pensamento, buscando experimentar novas relações para sistematizar seu método.

A partir desta raiz Labaniana, duas grandes ramificações surgiram entre as décadas de 1920 e 1930: Mary Wigman e Kurt Jooss.

Mary Wigman (Alemanha:1886-1973) depois de ter estudado com Dalcroze⁸, abandona-o, crendo que seus métodos não condizem com a forma que ela pensa sobre dança. Em 1913 vai estudar na escola de Rudolf von Laban, na suíça; foi aluna, posteriormente assistente e, conseqüentemente, sua discípula.

Sua primeira obra coreográfica mais conhecida é *A dança da feiticeira* (1913) e *das Totenmal* é uma de suas grandes obras. Segundo Paul Bourcier:

O destino trágico do homem e da humanidade é o tema das grandes composições de Wigman. Não busca no assunto o brilho e a leveza, mas, ao contrário, a concentração, o poder da expressão. Sua atitude característica no palco é o contato íntimo com o chão até a reptação: esmagamento ou retomada de contato com a terra mãe. Quando de pé, a cabeça e os ombros tombam, o que, desde Delsarte, denota a expressão do terror, da solidão. Se ergue os braços, não é com o objetivo de se abrir para acolher de braços abertos, mas para se opor, para lutar. Ela, de certa forma, se escora contra as forças que se opõem à vida para se tornar responsável pela evolução da humanidade, que leva do caos primitivo à vida espiritual. Para ela, a arte é a “manifestação extática da existência”. (BOURCIER, 2001, p. 298 e 299).

Mary Wigman, contra a técnica padronizada do balé clássico, cria a Dança Expressionista. Para ela, o bailarino deveria expressar suas emoções “buscando uma expressão individual ligada a lutas e necessidades humanas universais” (FERNANDES, 2007, p. 20).

Como bailarina e coreógrafa, nas improvisações geralmente usava instrumentos de percussão, máscaras, movimentos livres, rítmicos e com ênfase na expressão. Rejeita o movimento sincronizado com o ritmo da música:

⁸ Émile Jaques-Dalcroze (Áustria: 1895-1950), professor de música e criador de um sistema rítmico musical por meio de movimentos corporais. Seus estudos foram sendo amplamente conhecido durante o século XX.

Para ela, a música é o meio indispensável de uma união indissociável entre o ritmo corporal e o ritmo mental – como em Dalcroze. Mas, em nenhum caso, o ritmo sonoro deve comandar o ritmo mental. Exceto na última parte de sua vida, Wigman desconfia da música preexistente; a princípio, a dança sem música; na *Hexentanz*, o ritmo é marcado apenas pelo bater dos pés no chão. Mais tarde ela preferirá instrumentos de percussão (BOURCIER, 2001, p. 299).

Dança sem música. Dança com os pés descalços, em contato com o chão. Dança ao som do silêncio, no silêncio obscuro. Dança com o silêncio e com o grito dos sofridos, dos oprimidos. Ela dança, é o que pode oferecer ao mundo.

Apresenta em suas coreografias uma época de dor, sofrimento e desespero, um luto ocasionado por duas guerras. Em meio a esta circunstância, Wigman encontra motivos para dançar. Arte em meio ao caos. O grotesco é dança, o sofrimento estampado nos semblantes dos europeus entra em sua dança, a miséria ao seu redor é expressa na sua dança abstrata. O que Mary Wigman ouvia? O que ela respondia com sua dança? Improvisação, respiração, escuridão, a dança que acontecia num período sombrio.

Seu trabalho foi exercendo influência no outro lado do mundo, nos Estados Unidos. Sua aluna e discípula Hanya Holm abriu *The Mary Wigman School of Dance*, baseando-se nos princípios de sua professora. E esta influência vem alcançando o mundo todo.

Paralelo a Mary Wigman temos o bailarino e coreógrafo Kurt Jooss (Alemanha:1901-1979) que foi diretamente influenciado por Rudolf von Laban, seu professor de dança entre 1920 a 1924 e que, conseqüentemente, é um dos representantes da Dança Expressionista. Segundo Paul Bourcier:

Jooss associou intimamente a dança ao teatro, mais particularmente à mímica, desde *A mesa verde*. Como para os americanos e para Wigman, a emoção profunda deve modular os movimentos do corpo. Quer que estes movimentos – aqui encontramos uma idéia de Dalcroze – sejam reduzidos aos mais característicos. Donde um estilo entrecortado por uma sucessão de imagens fortes, mas vivo e colorido, que chama de “essencialismo” (BOURCIER, 2001, p.301).

Kurt Jooss na sua dança-teatro usa “temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção” (FERNANDES, 2007, p. 20). Diferentemente de Wigman, Jooss agregou os estudos de Laban à técnica do balé clássico.

Os dançarinos de sua escola juntavam dança, música e o uso da fala para suas composições coreográficas. Sua obra mais conhecida é *A mesa verde* (1932). Esta obra teve grande repercussão na época, pois Jooss fez uma crítica aos diplomatas da Liga das Nações, algo incomum na dança. Contemporâneo para sua época?

A partir disso, já se podia ver o que vinha pela frente: mudanças cenográficas, uso dos elementos teatrais, o hibridismo dança e teatro, ou seja, uma nova maneira de se fazer dança. Este estilo despertaria interesse nas futuras gerações, sobretudo, em uma mulher de aparência

serena, entretanto ela era como um furacão nos palcos. Adivinhou quem é? Seu nome é Philippine Bausch (Alemanha:1940 – 2009), conhecida mundialmente por Pina Bausch.

Para os que são apaixonados pela dança, quando ouvimos o nome de Pina Bausch associamos a sua criatividade e revolução com a dança-teatro contemporânea. Embora a expressão “dança teatro” esteja muito ligada as obras de Bausch, no início do século XX essa expressão já teria sido usada pelo pioneiro do movimento expressionista Rudolf von Laban (1879-1958), e, conseqüentemente, por seus discípulos Kurt Jooss e Mary Wigman nas décadas de 20 e 30 do século XX, como já falamos anteriormente.

O termo foi usado “para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço” (FERNANDES, 2007, p. 20). Em suas peças Bausch não usava somente o movimento, mas também a voz, movimentos do cotidiano, o silêncio e pequenas poesias.

Pina Bausch sendo aluna de Kurt Jooss, herda suas influências, porém com um estilo próprio de pensar e fazer dança. Ela consegue articular dança, teatro, canto que se dialogam com cenários e figurinos que nos remetem a situações do mundo real. Bausch agregou os treinamentos da Escola Folkwang com conhecimentos das artes e com os estudos de dança aprendidos na Juilliard School of Music – New York. Segundo a autora Rosana van Langendonck, o trabalho de Bausch:

Chama-se Tanztheater (dança-teatro), movimento que se origina na época de Rudolf Laban e Kurt Jooss, que foi um dos mestres de Pina. A dança-teatro busca uma intensificação da expressividade e para isso faz um diálogo entre o movimento, a música e a palavra. As obras de Pina Bausch mostram, por exemplo, pessoas comuns andando nas ruas, pois o treinamento, repetido à exaustão, faz parecer que os movimentos são “naturais”. Entretanto, no decorrer da representação de ações cotidianas, ela procura provocar o público com situações inesperadas, quando os bailarinos costumam cantar, gritar, falar e rir, colocando a platéia diante de sentimentos perturbadores. (LANGENDONCK, S/D, p.19).

Além disso, no que se refere à característica do trabalho de Pina Bausch, Oliveira afirma que:

Poderíamos dizer, que o trabalho de Pina Bausch se caracteriza, segundo a Antropologia Teatral, como um trabalho representativo e não interpretativo, visto que sua pesquisa privilegia os corpos, suas vivências físicas e emocionas e não um texto dramático. [...] Seus atores-bailarinos eram extremamente atuantes dentro do processo de criação, contribuindo não somente como intérpretes, mas principalmente como sujeitos ativos, possuidores de corpos psicológicos, afetivos, técnicos e culturais, eram corpos que contavam histórias e possuíam experiências, que não eram desprezadas. (OLIVEIRA, 2014, p. 75 e 74)

Pina Bausch foi uma das grandes revolucionárias da Dança Contemporânea, seu legado serve de referência não só para coreógrafos, mas também para intérpretes-criadores e docentes.

Com um pé na Europa e outro na América, deixaremos Pina por algumas horas, mas depois nos encontraremos novamente no futuro, entre os anos de 2016 e 2018 quando falaremos sobre o meu processo criativo. Em solos americanos, chegamos à Pós-modernidade. Segundo Oliveira, Pós-modernidade é:

O estado ou condição de ser pós-moderno – depois ou em reação àquilo que é moderno. A Arte Pós-Moderna surgiu como um movimento de quebra dos paradigmas construídos pela Arte Moderna, propondo novas estéticas que propiciassem uma maior democratização das artes. Cronologicamente, poderíamos situar esse movimento entre as décadas de 50 e 60. (OLIVEIRA, 2014, p. 21).

Podemos afirmar, portanto, que a Dança Pós-Moderna é posterior à Dança Moderna, e que da mesma forma que Isadora Duncan quebrou os paradigmas da dança no início do século XX, a Dança Pós-Moderna vem para quebrar os paradigmas anteriores a ela.

Diante disso, alguns coreógrafos começam a questionar e construir novas maneiras de se fazer dança. “Esses coreógrafos reivindicam mudanças radicais na Dança Moderna, libertando-a do psicologismo e envolvimento social dos estilos anteriores e permitindo ao público grande liberdade de interpretação da dança” (NEDER, 2005, p. 8, apud OLIVEIRA; SANTINHO, 2013, p. 23). Nessa fronteira entre moderno e pós-moderno, destacaremos apenas os pioneiros.

Merce Cunningham (EUA: 1919 – 2009) é conhecido como o precursor da dança pós-moderna, apesar de ter sido aluno de Martha Graham, ele é contra os modelos da dança moderna, “sua evolução levou-o ao sentido oposto das teorias dentro das quais foi formado” (BOURCIER, 2001, p. 282). Cunningham deixa a escola de Martha Graham e busca novos ares e, em 1947, convicto de ter elaborado um método, abriu sua própria escola. Mas “apenas em 1953 alcançará a formulação completa de seu estilo (BOURCIER, 2001, p. 283).

Em parceria com o músico e compositor Jonh Cage e com o artista plástico Robert Rauchenberg, Cunningham começou a buscar novas maneiras de criação em dança, assim, nessa parceria construíram “uma nova estética para a dança, lançando os princípios da Dança Contemporânea.” (LANGENDONCK, S/D, p.17).

Segundo a autora Rosana van Langendonck, são características da dança de Cunningham:

A independência entre as artes de um espetáculo de dança, onde coreografia, música e cenografia são construídas independente uma da outra; o método do acaso em suas construções coreográficas, fazendo sorteios e jogando dados no momento de criação de uma coreografia; a criação de coreografias para vídeos e filmes e a descoberta da diferença entre o olho da câmera e o olho humano na visualização do palco; o uso da tecnologia nas construções de suas coreografias, com o software Life Forms e, mais recentemente, na cenografia, com a apresentação de *Biped*. (LANGENDONCK, S/D, p.17-18).

Essa maneira de criar dança reverberou nos artistas nova-iorquinos, sobretudo, no grupo do Judson Dance Theater. Segundo as autoras Porpino e Ribeiro, o Judson Dance Theater:

Pode ser chamado de um coletivo de dança independente, já que se trata de um grupo unido por interesses espontâneos e não hierárquicos sem a presença de um diretor. Constituiu talvez o primeiro grupo de dança a considerar bailarino e criador a mesma pessoa, imprimindo aí uma profícua marca e impondo a importância de um tema que até hoje é atualíssimo na dança: o bailarino-coreógrafo ou, o criador-intérprete. (PORPINO; RIBEIRO, 2011, p.2).

O grupo fez diversas experimentações com as ideias do Dadaísmo e, acredito que devido à diversidade de artistas: músicos, pintores, artistas plásticos, além dos bailarinos e coreógrafos, a ideia de justaposição foi bem-vinda aos interesses do grupo.

São características do Judson Dance Theater: movimentos do cotidiano, uso do jogo lúdico para desenvolver as tarefas em tempo real com acordos prévios e não há a presença de um diretor como no modelo tradicional presentes no balé e na dança moderna, a proposta é que todos sejam autores de suas próprias danças. Conforme nos aponta Neder (2005, p.14, apud OLIVEIRA, 2014, p.27-28):

De 1962 a 1964 o grupo apresentou 16 “concertos” na Igreja Greenwich Village na Washington Square, NY. Qualquer pessoa que quisesse apresentar uma peça, vinha a uma reunião onde todos decidiam coletivamente qual seria o programa daquele concerto. Mais de 40 artistas, predominantemente coreógrafos, mas também artistas visuais e músicos, mostraram seus trabalhos durante esse período, trabalhos que apresentavam uma ampla gama de concepções estéticas, mas sempre caracterizados pela experimentação com o movimento e as distintas formas de estruturá-lo. Os dançarinos investigavam movimentos cotidianos, usando estruturas improvisacionais e indeterminadas, pegando ideias emprestadas dos esportes, artes visuais e teatro. (NEDER, 2005, p.14, apud OLIVEIRA, 2014, p.27-28):

Alguns dos artistas do Judson Dance Theater merecem destaque pelo fato de seus nomes terem tido grande repercussão no que se refere ao uso da improvisação em tempo real e improvisação como método no processo criativo. São eles: Yvonne Rainer; Trisha Brown e Steve Paxton. [...] “Yvonne Rainer, que defende as ações cotidianas transformadas em dança; Trisha Brown, que trabalha com os problemas de acumulação de movimentos; Steve Paxton, que explora contato e improvisação” (LANGENDONCK, S/D, p.18).

Concordamos com as autoras Porpino e Ribeiro, quando finalizam seu artigo concluindo que:

Mas talvez, a principal característica desses artistas “pós-dramáticos” seja a opção pelo não uso da narrativa, tal como modelar na dança moderna, provocando maior explicitação de um corpo que é tomado como possibilidade de movimentos e suas variações, mais do que a fonte de emoção ou expressão. (PORPINO; RIBEIRO 2011, p. 05).

“O coletivo pesquisou corpo, movimento e dança e alargou as fronteiras da dança. Mais que isso, desterritorializou o conceito de dança, para reterritorializá-la como ponte, juntura.”

(PORPINO; RIBEIRO, 2011, p.04). Podemos perceber, portanto, que as experimentações desenvolvidas no Judson Dance Theater foram de extrema importância para o desenvolvimento da dança pós-moderna e, conseqüentemente, melhor apreensão de infinitas possibilidades de criação em dança.

A viagem está cansativa para você? Então, sugiro, assim como Cunningham, a jogar uma moeda para o alto, se cair cara: respire fundo, conte até 07 e continue a viagem; se cair coroa, tire uma soneca de 02 horas, e depois embarque novamente no trem. Falta pouco para chegarmos a terras brasileiras.

Pudemos perceber durante esta viagem que, cronologicamente, a Dança Contemporânea deu seus primeiros passos em meados do século XX, mais precisamente na década de 60. Merce Cunningham e Pina Bausch são os nomes que mais se destacam quando se pensa em Dança Contemporânea. Ambos revolucionaram e influenciaram uma geração de bailarinos com suas maneiras de fazer dança, deixando-nos um legado que merece ser vivido e partilhado por nós, entre nós.

Nossa última parada é aqui no Brasil, iremos para Minas Gerais e depois para Alagoas. Eu poderia te mostrar vários artistas que sedentos por algo novo, e ao mesmo tempo que falassem, em suas danças, sobre a beleza e riqueza dos corpos brasileiros dançantes, todavia me limito a falar sobre dois que se tornaram um: os Vianna.

No final dos anos de 1940 comecei a criar minhas primeiras coreografias, dançadas por mim e por minha amiga Angel, mais tarde companheira e mãe do meu filho. Esses trabalhos eram mostrados no interior mineiro [...] até que um dia entendi que Minas não tinha mais nada a oferecer: era tempo de seguir adiante. (VIANNA, 2005, p. 27).

Em seu livro *A Dança* (2005), Klauss Vianna narra sobre sua trajetória nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro. Klauss e Angel, juntos criaram, em 1959, “o Balé Klauss Vianna, em Belo Horizonte” (VIANNA, 2005, p. 38).

Se eu pudesse escolher duas palavras que vejo na postura do artista, coreógrafo e professor Klauss Vianna seriam observação e intuição.

Eu sempre fui mais intuitivo do que estudioso. À distância e a observação foram os pontos básicos de toda minha vida [...] Movido por minhas curiosidades e insatisfações, procurei referências e informações em tudo que, para mim, se caracterizasse como uma pesquisa séria e honesta em relação à dança, ao teatro, ao corpo. Lógico que, nessa busca, certas influências vieram de tudo que me sensibilizou profundamente. Mas nunca me afastei das minhas intuições. (VIANNA, 2005, p. 22 e 69)

Ele observava tudo, as pinturas renascentistas, as pessoas nas ruas, as arquiteturas urbanas, o corpo nu, os corpos que cruzavam seu caminho, observava os corpos dos outros. Nas

primeiras páginas de seu livro podemos observar pela escrita de um ser humano de olhos curiosos, que observar era sua tarefa favorita (me atrevo a dizer isto!).

Klauss com todas as suas pesquisas nos deixou um presente, era seu desejo nos dar algo. Ele deixou suas contribuições que nos alimentam e que nos possibilitam a pensarmos e repensarmos de que forma a técnica, seja ela qual for, influencia na nossa maneira de dançar:

O que posso dar às pessoas são informações para que criem sua dança honestamente, com técnicas que sejam convincentes para elas mesmas. Isso faz surgir um estilo pessoal, por mais semelhantes que essas pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. (...) Para dominar uma técnica é preciso incorporá-la inteiramente: só assim o movimento flui com naturalidade e o bailarino dança como respira. Então, já não há mais preocupação em seguir uma técnica. Por isso, costumo dizer a meus alunos: eu não danço; eu sou a dança. É o que gostaria que todo bailarino sentisse. (VIANNA, 2005, p. 78 e 81).

Falar de Klauss e não falar de Angel, para mim, é meio incompleto, falta uma parte, um lado. Angel Vianna (minha xará) é “considerada pioneira e autora do movimento de Dança Contemporânea brasileira” (SALDANHA, 2009, p. 60). Durante o Balé Klauss Vianna, “Angel atuava como principal assistente de coreografia, primeira bailarina e coreógrafa” (SALDANHA, 2009, p. 63).

Angel e Klauss trabalharam juntos por alguns anos, casaram, tiveram um filho, posteriormente, se separaram. Ligados pela dança, ligados pelo amor. Pensamentos semelhantes, articulados. Articulações, ossos, apoios, contribuições. Quatro palavras, dois pensadores, duas grandes personalidades, um valioso trabalho, ambos juntos ou separados têm forte impacto em nossas vidas. Eles são um elo eterno...

Atualmente, existe a Escola e Faculdade Angel Vianna, situada no Rio de Janeiro – RJ. Seu trabalho é “denominado de Conscientização do movimento e jogos corporais. Resulta de um somatório de conhecimentos articulados vindos de várias fontes que se cruzam, que se complementam”. (SALDANHA, 2009, p. 72).

Angel Vianna, mestra de todos nós, dedicou-se, desde muito, a pesquisar a arte do corpo em movimento. Contemporânea na arte de experimentar perceptivamente o corpo em suas múltiplas manifestações, sempre disposta a somar conhecimentos, reuniu em sua escola, seus saberes, práticas e pensamentos, guiados por uma pele que toca e é tocada, por um olhar que ouve, por um esqueleto vivo, por um corpo perceptível. (SALDANHA, 2009, p. 109).

Agora, aqui na janela do vagão do trem, olhando para as páginas do meu diário, fui enumerando do início da viagem até aqui o que as 08 mulheres (Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Pina Bausch e Angel Vianna) que conheci tinham em comum, me detenho apenas em uma frase: estilo próprio.

A palavra vem do latim *stilus* (soco). Acima de tudo, o *estilete* designa um pequeno instrumento de metal com ponta afiada e a outra extremidade finalizada na forma de

uma pequena espátula. Foi usado na redação atual, tanto na escola quanto em formas de rascunho, contas, dieta, cartas, etc. Esta escrita foi praticada em comprimidos cobertos com uma camada de cera. A cera foi escrita por incisão com o *estilete*. Se você queria apagar um erro ou apagar uma escrita inteira que não era mais útil, para escrever outra coisa, a cera era suavizada com a outra extremidade do estilete que era uma espátula, criando “*tabularasa*” (mesa plana, desfoque e nova conta). O “estilo”, que ele escreveu, logo começou a significar sua maneira peculiar de escrever, seu “estilo”, bom ou ruim. (DECHILE.NET, 2019).

Entendemos, portanto, que “estilo” tinha originalmente uma função de escrita. Assim sendo, justifico minha maneira – marca, tanto na forma de escrever, quanto na maneira de dançar.

Lá no início da nossa viagem quando conheci Louppe, no mercado público, eu fiz uma pergunta, lembra? Pois bem, eu perguntei: O que eu fiz neste mercado com a Louppe? Sabe o que eu fiz? Eu fiz escolhas. Com Louppe pude refletir sobre as várias possibilidades de escrita.

A escrita deste capítulo, e dos outros, é o meu estilo de escrever. Eu gosto do contexto histórico, gosto de visitar o passado, de sentir seus doces e sabores, sentir o vento no cabelo quando se viaja com o rosto na janela, ver as cores do passado, sentir seu cheiro. Você sabe qual é o cheiro do passado? Quais são as cores do seu passado?

Sei que nessa viagem ao passado, alguns fatos não foram mencionados, não era a minha intenção mencionar tudo, e nem poderia, há acontecimentos que não conseguiremos nos aprofundar, histórias, segredos, que não cabem aqui revelar. Mergulhando no passado pude visitar o tempo que sobrevoava minha mente-coração, por hora quero guardar o que vi e conheci, olho para o futuro sem desprezar o passado. Posso me considerar um ser humano contemporâneo?

1.1 Pistas e vestígios: sou uma dançarina contemporânea?

Posso me considerar uma dançarina contemporânea? Essa pergunta soa para mim de forma engraçada e ao mesmo tempo difícil de responder. Por enquanto não afirmo que sim ou não, você terá que viajar comigo e durante este percurso/processo te darei pistas, deixarei vestígios, você terá suas próprias conclusões e no finalzinho desta viagem lhe darei a resposta. Agamben me disse que:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Caro leitor (a) talvez, só por ansiedade, você queira pular algumas páginas, mas escute minha voz, ouça a dica de uma alma viajante: a trajetória é mais empolgante! Têm muitas aventuras, meus segredos serão revelados e você conhecerá mais sobre mim. Então, o que tu vais fazer? Se tu desejas encerrar a viagem por aqui, tudo bem, deixo minha gratidão. Porém se desejas seguir comigo, maravilha! Seja bem-vindo (a) a terras brasileiras, especificamente, a terras alagoanas.

Eu nunca entendia o que era essa tal de Dança Contemporânea, sempre achei estranha, confesso. Achava curioso, e me questionava, porque algumas bailarinas clássicas abandonavam o balé e seguiam outro caminho, o caminho da Dança Contemporânea.

Hoje quando leio as doces palavras de Roger Garaudy sobre Ruth Saint Denis que ela fazia “as piruetas, battements e as elevações. Tudo, exceto a ponta” (GARAUDY, 1980, p. 74), imagino Ruth pensando nisso, falando isso, e vejo Ruth em mim! Faço aulas de balé clássico como uma técnica de preparação corporal, porém o desejo de dançar na ponta não sinto mais. E *cá pra nós*: eu nunca sonhei em ser bailarina clássica, mas isso é outra história... **1ª Pista!**

Quando eu comecei a disciplina de Montagem Cênica, eu não tinha o desejo de aprofundá-la em uma pesquisa de conclusão de curso, contudo os imprevistos circunstanciais rodearam minha vida acadêmica, e felizmente, decidi fazer do meu processo criativo *Há Outros*, uma monografia.

Enquanto eu andava na rua ou na sala de laboratório (vou te apresentar depois) ou até mesmo quando eu ia dormir, inquietações vinham e não iam embora, eram dúvidas e questionamentos sobre: Como se estrutura um espetáculo em Dança Contemporânea? O que caracteriza uma obra em Dança Contemporânea? Quais técnicas, métodos e/ou sistemas um bailarino utiliza? Existe algum critério para ser bailarino contemporâneo? Se existe, quais são? A montagem cênica *Há Outros* é caracterizada como Dança Contemporânea?

Essas dúvidas vieram como um furacão quando me deparei com o meu processo criativo *Há Outros* (2018). Confesso que há, também, em mim um desejo de uma auto-afirmação em saber qual é o meu estilo de dança. Assim, tomando emprestadas as palavras da autora Jussara Xavier “o contemporâneo na dança reflete uma visão particular de mundo e não se restringe a um único modo de composição no corpo e na cena. [...] Se ocupa em perguntar, conhecer e escolher”. (XAVIER, 2011, p. 35). Eis a **2ª Pista!**

Com as palavras citadas acima, apresento, portanto, a necessidade desta pesquisa, e como toda pesquisa tem sua pergunta problemática norteadora, eis a minha: Quais as possibilidades de criação em Dança Contemporânea?

Aqui vamos refletir um pouco sobre os termos: Dança Contemporânea, processo de criação e processo de criação em Dança Contemporânea. Não queremos definir o que é Dança Contemporânea, pois não é uma tarefa simples, pelo contrário, é bem complexa, “localizada num território sem leis fixas, modelos e convenções imutáveis, a dança contemporânea desenha linhas que antes de dividir, apontam outros caminhos de pesquisa e significação”. (XAVIER, 2011, p. 35). Ainda concordando com Jussara Xavier, sobre Dança Contemporânea, a autora afirma que:

A dança aqui compreendida como contemporânea tem vida na experiência e, sobretudo, existe no acontecimento. Está na ordem de um fazer que produz efeitos de estranhamento em relação ao familiar, da ação que gera deslocamentos, que suscita desvios, que provoca a percepção. O acontecimento é vibração que reside na contemporaneidade. Assim, a dança contemporânea enquanto acontecimento oferece uma experiência em que a vida é intensificada, é transformada num tempo e espaço que lhe são únicos. Arte suspensa, sem começo, meio e fim, num tempo em que passado, presente e futuro se atravessam. Pensar a dança contemporânea como experiência e acontecimento é tomar distância de qualquer cálculo ou modelo. Pois tal dança não brota da aplicação de uma fórmula, receita ou lei qualquer, mas inventa-se como imprevisto que nos alcança e transforma, num jogo intenso de completude e sentido que contrasta a insuficiência de qualquer tradução e explicação verbal. (XAVIER, 2011, p. 44).

A priori, na primeira vez que assisti a um espetáculo de Dança Contemporânea, confesso que causou um “estranhamento em relação ao familiar” (XAVIER, 2011, p. 44), porque era diferente de tudo que eu já tinha visto. E isso se deve ao fato de eu estar em um mundo fechado, no meu mundo (igreja e balé). Todavia, hoje percebo que o mundo da Dança Contemporânea é mundo de infinitas possibilidades, uma área com um amplo campo de conhecimento, vivo e aberto para ser explorado e experimentado.

Refletindo sobre processo de criação, Cecília Almeida Salles em seu livro *Gesto inacabado processo de criação artística* (2013), afirma que:

Por necessidade científica, mas recentemente, alguns pesquisadores vêm avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, levando a princípios que norteiam uma possível morfologia ou teoria da criação. [...] os estudos de processos específicos mostram que essas características gerais apresentam seus modos singulares da manifestação. (SALLES, 2013, p. 30-31).

Comprendemos, portanto, processo de criação como um conjunto de etapas onde cada artista/criador realiza tarefas e faz suas observações, e surge a partir de uma necessidade do próprio artista/criador em comunicar-se, seja por meio de palavras, música, dança, dentre outras linguagens.

Na perspectiva de Louppe (1997) citado por Soter (2012):

Em dança, o termo “criação” está ligado, ainda, à idéia de “composição”: quando uma obra se dá a ver – seja em um palco, nas ruas, numa galeria ou em algum outro espaço ou mídia (a escolha da situação em que a obra será partilhada já implica algumas escolhas e decisões) –, isto significa que já atravessou um processo de “se colocar

junto” e, também, que é fruto de um ato intencional e autoral, individual ou coletivo de dispor “os elementos, uns em relação aos outros, de maneira a constituir um todo que faça sentido”. (SOTER, 2012, p. 02).

E aqui já faremos um link com processo de criação em Dança Contemporânea. É interessante percebermos que Dança Contemporânea e processo de criação casam-se muito bem, pois a Dança Contemporânea como um oceano de possibilidades, podendo se articular com outras linguagens artísticas, abraça e abarca os artistas/criadores que durante seus processos criativos fizeram várias seleções, percorreram diversos caminhos, questionaram e se questionaram sobre suas escolhas, entre erros e incertezas, na busca de dizer, o que muitas vezes é indizível.

Entendo, portanto, que Dança Contemporânea e processo de criação em Dança Contemporânea são palavras que andam juntas, estão muito bem articuladas uma na outra, de forma que separadas têm suas singularidades e juntas têm sua pluralidade.

Agora, nossa próxima parada é no *Mundes*, deixamos o trem e pegaremos um ônibus, e analisaremos os procedimentos que experimentei durante quatro anos e você encontrará outras pistas.

2. Método, técnica e/ou sistemas: trânsito entre as estratégias de criação.

Antes de subirmos para o ônibus, aconselho vocês a tomarem um pouco de água e se espreguiçar um pouco, pois nesta viagem há um trânsito constante, e procurarei fazer poucas pausas.

Dito isso, podemos continuar? Pois bem, com os cintos de segurança bem colocados, vamos para o *Mundes* – o **MUN**do das minhas **D**escobertas e **E**Scolhas – aqui você conhecerá novas pessoas e reencontrará outras do mundo da Dança Contemporânea. Ah! Se liguem nas pistas, elas também andaram por aqui.

Começaremos apresentando os métodos, técnicas e/ou sistemas (de vários autores) e quando utilizados por mim, intérprete-criadora, na construção do processo criativo *Há Outros*, os chamo de procedimentos ou estratégias. **3ª Pista!**

Não nos aprofundaremos nos termos citados acima os abordando em caráter filosófico, tomaremos como ponto de partida o texto da autora Cássia Navas, *Técnica, sistema, método em dança* (2012). Tentarei de forma objetiva apontar o que cada termo diz e como eu os utilizei.

Contudo justifico a escolha por este único texto: acredito que Navas faz a separação dos termos puramente pelo caráter didático e penso que isto seja pertinente para mim como

futura docente, e, o texto citado acima é pertinente por dialogar com o capítulo anterior quando faço uma abordagem histórica da dança, destacando os principais precursores da Dança Contemporânea e, sobretudo, como esses agentes da dança foram atravessando meu caminho de artista-docente. Desta forma, a autora nos afirma que a:

Observação em permanência de artistas em seu trabalho de ensinar em compasso com suas atividades de criação/produção de arte e da reflexão sobre aspectos históricos da formação em dança, sobretudo aqueles que apontam para uma superposição e convivência de várias lógicas de ensino da atualidade- em traçados, grafias que apontam para o passado e para o futuro. (NAVAS, 2012, p. 02).

Dito isto, por sistema, entendo uma junção de elementos interligados de modo a formar um corpo híbrido, que dialoga com várias artes e outros meios de treinamento “da qual podem congrega propostas de trabalho corporal fundadas em uma visão universalista” (NAVAS, 2012, p. 4).

Durante a construção da Montagem Cênica *Há Outros* continuei desenvolvendo a prática do trabalho de consciência e organização corporal, aprendidos nas disciplinas Consciência corporal e exploração do movimento 1 e 2⁹ (2015, 2016) por meio dos exercícios de alongamento a partir da perspectiva da educação somática¹⁰.

Concordamos com Navas (2012, p.04) quando afirma que técnica é um “conjunto de procedimentos” que nos possibilita uma preparação corporal contribuindo na expressividade artística.

Para o processo criativo *Há Outros* utilizamos o princípio de movimento presente na Técnica Humphrey-Limón - Queda e Recuperação, aqui acredito que devo ressaltar que para a autora Cássia Navas a Técnica Humphrey-Limón, bem como a Técnica de Martha Graham “partiram do indivíduo como centralidade da expressão, a subjetividade relacionada a uma topologia expressiva específica a um tempo e lugar e portanto histórica, dentro de um mundo que se moderniza” (NAVAS, 2012, p. 04); e a Sistematização da Técnica de Klaus Vianna¹¹,

⁹Essas disciplinas tinham como objetivos: em consciência corporal e exploração do movimento 1: Desenvolver a compreensão sobre a importância do trabalho de conscientização corporal para o professor de dança a partir da perspectiva da Educação Somática; Proporcionar o contato com os princípios de algumas técnicas de consciência corporal em uma abordagem teórico-prática; Trabalhar a pesquisa do movimento e a percepção dos sentidos. Já em consciência corporal e exploração do movimento 2: Desenvolver a consciência da respiração como mecanismo de base para a conquista do fluxo do movimento; Percepção da conexão entre as partes do corpo e a interação com o espaço/ambiente; Investigar e explorar criativamente a relação entre corpo e espaço. Ambas as Ementas não são informadas. Fonte: Plano de Curso /2015.

¹⁰ Técnica Klaus Vianna - Processo Lúdico: acordar o corpo; Organização corporal para exercícios de alongamento a partir dos temas estudados; Direcionamentos ósseos - processo dos vetores. Fonte: Plano de Curso/2015.

¹¹ Ressalto que para Cássia Navas os estudos de Klaus Vianna estão voltados para um viés da educação somática, ou seja, pelo sistema, pois a autora afirma que “debaixo do pálio da educação somática podem estar abrigadas

sobretudo os temas corporais Articulações e Apoios como âncoras para criação de movimentos em tempo real (**4ª Pista!**), pois:

O reconhecimento das articulações é feito por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas. Primeiro elas são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. Exploramos as articulações mediante a pesquisa de movimento. [...] Os apoios são utilizados ativamente, ou seja, mediante o uso da força da gravidade [...] (MILLER, 2007, p. 62 e 67).

Por sua vez, o método é quando o bailarino é o próprio intérprete criador, é aquele que, com a quebra de padrões pré-estabelecidos, cria a sua própria dança possibilitando sua liberdade de criação, mas sem perder suas referências (**5ª Pista!**). Desta forma, a autora afirma que:

Ligadas a criadores específicos, que ensinam “a sua dança” aqueles que deles se acercam não somente em busca de formação, mas também de construção originais formas de linguagem, mesmo quando estas também possam ser encaradas como a recomposição de elementos presentes em outros modelos. A partir dessas ações, presenciamos o aparecimento de métodos, que se circunscrevem dentro do campo da construção de poéticas próprias a cada criador em dança. (NAVAS, 2012, p. 05).

A primeira estratégia escolhida por mim foram os procedimentos criativos utilizados no LUME–Teatro¹² - o *Trabalho com Objetos* (bastão de madeira e tecidos), a *Mímesis Corpórea* e *O Trabalho com o Texto*. Conforme nos mostra Ferracini em sua dissertação de mestrado:

O trabalho tem início com um simples “sentir” o objeto: sua espessura, seu peso, sua temperatura. Logo depois passa-se para a manipulação. Nessa segunda fase deve-se pesquisar as possibilidades espaciais que o objeto propõe, sua relação com o peso/gravidade e as dinâmicas propostas por ele no espaço/tempo. É importante ressaltar, nesta fase, que o ator não deve manipular ativamente o objeto. Deve-se deixar que o objeto “o conduza”, sendo, portanto, uma relação, em primeiro nível, menos ativa. (FERRACINI, 1998, p. 182).

O trabalho com os objetos me proporcionou uma exploração de movimentos que foram surgindo a partir das improvisações. No primeiro momento criava-se uma frase coreográfica com os objetos e depois se experimentava a mesma frase, com a omissão dos mesmos.

Já o trabalho com as imagens tem o objetivo de retratar, ao máximo possível no nosso corpo as figuras escolhidas.

A mimesis corpórea é um outro meio particular do LUME para a apreensão de matrizes. [...] Ela possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, através da imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação física de ações estancadas como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. (FERRACINI, 1998, p. 185)

abordagens como as de Moshe Feldenkrais [...] ou mesmo [...] Klaus Vianna, posteriormente desenvolvido por membros de sua família [...] e discípulos mais próximos” (NAVAS, 2012, p. 04).

¹²Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, localizado em Campinas (SP), neste núcleo é oferecido oficinas, intercâmbios e espetáculos teatrais.

A sugestão da professora na disciplina de Composição Coreográfica 1¹³ foi que levássemos algumas figuras metade gente metade animal. Como tenho fascínio pela Mitologia Grega escolhi *Équidna*¹⁴ (imagem A) que tinha da cabeça até a barriga corpo de mulher e a outra metade em forma de serpente e, *Sereias*¹⁵ (imagem B) que tinha rosto de mulher e o restante do corpo de pássaro. Ambas as imagens foram da revista Super Interessante, São Paulo: abril de 2013. Ressalto isto porque, ao colocar na plataforma de busca *Google*, as imagens que aparecem são totalmente diferentes das que eu escolhi.

Imagem A: Équidna.
Fonte: Revista Super Interessante.

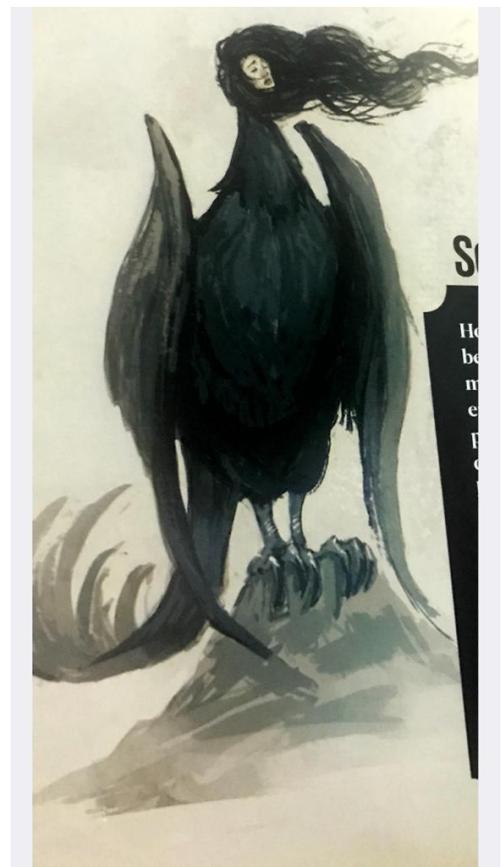


Imagem B: Sereias.
Fonte: Revista Super Interessante.

¹³ Os objetivos desta disciplina são: Adquirir embasamento teórico-prático sobre composição coreográfica; Conhecer diferentes técnicas, metodologias e/ou experiências de composição em dança; Reconhecer e experimentar as possibilidades de utilização de Processos Compositivos diversos. Reflexões acerca de Processos de Criação; com ênfase em Processos Compositivos em Dança; Estudo e Vivência de estruturas de composição coreográfica e tessitura dramáticas em dança. Ementa não informada. Fonte: Plano de curso/2017.

¹⁴ “Na Grécia mitológica, as sereias eram monstros com corpo de pássaro e rosto humano” Fonte: revista Super Interessante (2013, p. 76).

¹⁵ “Conhecida como a Mãe dos Monstros, Équidna tinha metade do corpo em forma de serpente e a outra metade na forma de mulher”. Fonte revista Super Interessante (2013, p. 74).

Em 2018 dando continuidade ao processo criativo, na disciplina de Montagem Cênica¹⁶, seguindo o método de *Mímesis Corpórea*, eu observava as pessoas nas ruas e decidi acrescentar cinco ações físicas do cotidiano, que serão mais detalhadas no próximo capítulo. São elas:

- Um homem andando e lendo um livro;
- Mulheres fumando;
- Pessoas olhando para o celular;
- Pessoas de braços e pernas cruzadas.

Já o Trabalho com o Texto consistia basicamente em criar uma sequência coreográfica referente a cada frase, depois um gesto para uma palavra e, dessa palavra escolher apenas uma sílaba. Essa sílaba escolhida era reproduzida pela voz, como um sussurro, enquanto se construía e dançava a frase coreográfica. Como nos coloca o autor:

O trabalho com o texto dá-se através da sobreposição/colagem do próprio texto dentro da ação vocal previamente codificada ou de algum ressonador. Aqui, é importante ressaltar, o texto é sobreposto á musicalidade, vibração, energia e intenção proposta pela matriz vocal ou ressonador. Esquece-se, a partir daí, o caráter semântico do texto, não importando, nesse caso, o significado das palavras em si, mas sim, a organicidade das matrizes. Dessa forma, a intenção de cada palavra pronunciada pelo ator será dada pela corporeidade e fisicidade da matriz vocal ou do próprio ressonador, e não pelo contexto sígnico da palavra ou da situação dramática proposta pelo texto. (FERRACINI, 1998, p. 223).

Ao reler meus diários de bordo (2017), vi que esse foi o método que eu senti mais dificuldade de fazer, pelo fato de não falar quando estou dançando. Porém não é um método desnecessário, pelo contrário, tornou-se de grande importância para mim não só como artista, mas também como docente.

No processo criativo *Há Outros*, o uso da voz está presente, só que não é reproduzindo uma palavra ou uma sílaba, e sim, lançando perguntas à plateia. Essas perguntas foram construídas a partir da leitura de três livros: *A Bíblia – SBB (2008)*, *No Escuro de Elizabeth Haynes (2013)* e *Armadilhas da Mente de Augusto Cury (2013)*.

¹⁶Os objetivos gerais: Concepção e concretização de um processo de montagem cênica. Objetivos específicos: Pré-Produção; Produção e Compartilhamento (pós-produção) de um processo de montagem cênica; Estudos dramaturgicos da Dança; Operacionalização do Produto Cênico com o universo educacional em dança. Ementa não informada. Fonte: Plano de Curso/2018.

Aproveito para dar ênfase ao livro *No Escuro* de Elizabeth Haynes (2013), pois este livro, eu utilizei como uma estratégia que contribuiu para a construção da cena intitulada “No Escuro”, que será descrita no capítulo 3.

Caro leitor (a) estou aqui lançando algumas pistas que talvez te deixem curioso, ansioso e talvez até um pouco confuso, mas respire, guarde essas informações. Vá colecionando-as junto às pistas já lançadas e vá aumentando sua bagagem com curiosidades e indagações.

A segunda estratégia para criação que eu escolhi foi a Eucinéctica do Sistema Laban para potencializar a criação do movimento e refinar a construção dramatúrgica do processo criativo.

Eukinéctica é o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo do ritmo e dinâmicas do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinéctica é parte integrante da Teoria dos Esforços. A Eukinéctica levou Laban á conceituação da palavra esforço e dos quatro fatores de movimento (RENGEL, 2001, p.69).

Os quatro fatores de movimento seguem a seguinte ordem:

- Fluxo
- Espaço
- Peso
- Tempo

Todo e qualquer movimento carrega em si os quatro fatores, embora em alguma movimentação, seja andar, correr, rastejar e etc., um fator será percebido como mais intensidade do que outros.

Voltando ao meu diário de bordo, lembro que em uma das aulas de composição coreográfica 1, após a exploração de movimentos simétricos e assimétricos, movimentos parciais e totais das articulações, peso e exploração dos níveis espaciais, em uma roda de conversa, a professora lançou algumas perguntas que contribuiriam no processo criativo: “Como eu uso o espaço? Como eu uso o tempo? Minha tendência é rápida ou lenta? Qual o fluxo dominante na minha movimentação? Existe algum foco motor no meu movimento? Se tem, quais são eles?” Essas perguntas serviram e servem como um norte para mim, e a partir delas comecei a refletir sobre a minha idiossincrasia. Essa maneira de lançar questionamentos me fez lembrar de Pina Bausch:

Método das perguntas: criado pela coreógrafa Pina Bausch [...] Por meio de perguntas que visam revelar em sua subjetividade o sentimento humano, a estrutura coreográfica vai sendo construída por meio de respostas que, selecionadas pela coreógrafa são desenvolvidas, tornando o que é singular em algo de natureza geral (LENORA apud FERREIRA; FALKEMBACH, 2012, citado por KLACEWICZ, 2016, p.69).

De modo geral, penso que os termos técnica e sistema abordados por Navas acabam se entrelaçando, nos fazendo pensar, que apesar da separação didática entre os termos, na contemporaneidade todos eles se entrecruzam na construção do fazer artístico que não dicotomiza técnica de criação.

Dito isto, teremos nossa primeira pausa. Respire, tome água e se espreguice. Podemos continuar? Vamos falar dos principais modos de criação de alguns agentes da dança da dança contemporânea que eu escolhi (eles já foram apresentados no capítulo anterior, lembra?).

2.1 Os modos de criação de Outros

Neste capítulo, mencionaremos alguns dos principais agentes da Dança Contemporânea escolhidos pela intérprete - criadora para o processo criativo *Há Outros (06 Pista!)*. A escolha por Bausch, Cunningham, Graham, Laban e Vianna, tem muito a ver pela maneira que eles foram abordados nas aulas durante a graduação e, principalmente, desde o momento que conheci seus trabalhos, suas formas de pensar e fazer dança que despertaram em mim grande admiração, cada um (a) com um jeito peculiar de coreografar.

Na disciplina de Composição Coreográfica 2¹⁷ foi proposto que experimentássemos três modos de criação em dança: repetição, o acaso e oposição à música, improvisação e acumulação, a partir de seus respectivos criadores: Pina Bausch, Merce Cunningham e Trisha Brown.

Para o processo criativo *Há Outros* escolhi, além dos nomes mencionados acima, Martha Graham (torção e contração), Doris Humphrey (queda e recuperação) e Klauss Vianna (articulações e apoios)

É interessante perceber que apesar de cada um dos criadores terem em seus modos de criação um jeito particular, todos dialogam harmoniosamente no enredo de *Há Outros*.

Como já abordamos no capítulo anterior cada um dos nomes citados acima e como eles foram criando, pensando e repensando seus modos de criação em dança, acredito que por aqui, para este momento, já falamos o necessário sobre eles. Acredito que este capítulo é mais sobre as minhas escolhas e o próximo capítulo é sobre o meu caminho, o caminho que percorri durante algumas estações.

¹⁷Os Objetivos gerais: Aprofundamento em relação aos conhecimentos teórico-práticos acerca da composição coreográfica; Relações entre Composição Coreográfica e Dramaturgia da Dança. Desenvolvimento de Processos Colaborativos de composição coreográfica. Objetivos específicos: Reflexões acerca de Processos Compositivos em Dança por meio da contextualização histórica, apreciação e vivência. Estudo e Vivência de estruturas de composição coreográfica e tessitura dramáticas em dança. Ementa não informada. Fonte: Plano de Curso/2017.

Acredito que todos esses métodos, técnicas e sistemas foram me atravessando ao longo da minha formação acadêmica, reverberaram em mim, dentro e fora da universidade. Durante esses quatro anos da graduação fui colecionando-os para em Montagem Cênica me aprofundar nos aspectos dramaturgicos específicos de um solo, culminando, portanto, em uma produção artística.

2.2 Técnicas e métodos, artista – docente: um amálgama em construção

Para finalizar este capítulo, acredito ser pertinente falar que os métodos e técnicas apresentados acima, são utilizados por mim na minha práxis enquanto professora de dança. Na universidade aprendi que desde 1996 o ensino de arte é disciplina obrigatória na educação básica, aprendi que arte e educação são pés e mãos que devem caminhar juntos. Assim sendo, Márcia Strazzacappa nos mostra que:

Os cursos superiores de dança, além de auxiliarem na formação técnica em dança, ou seja, na formação do bailarino, propiciam a formação do criador, do pesquisador e do professor. Isso tem possibilitado uma reflexão muito maior a respeito do papel da dança na sociedade e diversificando o campo de atuação dos profissionais da área. (STRAZZACAPPA, 2006, p. 90-91).

À vista disso, compreendemos que nossa sociedade contemporânea é um campo amplo e diversificado que nos leva a refletir sobre propostas pedagógicas e abordagens didáticas que possam contribuir, por meio da dança, para a construção do conhecimento, proporcionando aos indivíduos atividades lúdicas, no qual eles experimentem e vivenciem situações para o seu processo de aprendizagem no ambiente educacional. Ainda concordando com Márcia Strazzacappa:

O professor de dança nas escolas não necessita ser um exímio dançarino, pois o seu enfoque se concentra na sala de aula e não no palco. Porém, a autora enfatiza a necessidade de ele possuir sensibilidade para a dança, de ter visto, sentido e exercitado a criação em dança. “o professor não precisa vivenciar a dança profissionalmente, mas precisa dançar para compreender seus conteúdos, sua importância e sua expressão”. (STRAZZACAPPA, 2001, p. 65, STRAZZACAPPA, 2006, p. 88-89).

E quando penso na justificativa desta pesquisa, penso nessa sociedade contemporânea, penso nos possíveis modos de criação, e criações em Dança Contemporânea. Acredito que esta pesquisa se justifica porque entendemos que esses processos de criação em Dança Contemporânea devem estar cada vez mais presentes no âmbito educacional.

Logo, entender esses processos possibilita ao artista-docente uma melhor compreensão do seu fazer artístico enquanto intérprete-criador e, contribuirá de forma significativa no processo de ensino-aprendizagem nas suas futuras práticas como docente; “poderíamos

idealizar uma “lenta e sábia transferência do artista para o professor. No universo da arte, forma-se primeiro o artista e o tempo formará o professor”. (STRAZZACAPPA, 2006, p. 36)

Portanto, acreditamos que os procedimentos/estratégias utilizados pela intérprete – criadora podem ser compreendidos como uma junção de várias técnicas e métodos de escolhas pessoais resultando em um material idiossincrático seja para a formação artística ou/e para a formação da artista-docente.

Finalizamos mais uma parte da nossa viagem, finalizaram-se também as pistas, acredito que vocês já têm suas conclusões, seus palpites. Topam continuar a viagem comigo? Ninguém disse não. Gratidão! Podes descer do ônibus, puedes tirar os sapatos, ou puedes ficar com eles nos pés, nas mãos, fique à vontade. Não precisaremos de nenhum transporte, faremos uma caminhada.

3. Entre mim e você Há Outros: Descrição e compreensão dos procedimentos utilizados no processo criativo *Há Outros*

Estamos chegando quase no fim da nossa viagem, desde já eu te agradeço por chegar até aqui. Você pode dar uma pausa, respirar e apreciar o novo lugar. Se quiseres puedes ir com os pés descalços, posso te garantir: o caminho é seguro por aqui.

Neste capítulo posso me despir, descreverei o caminho que percorri, os mundos que visitei, olhares que cruzei, vidas que guardei. O que há dos outros em mim? O que há de mim em mim? Faz sentido essa pergunta?

3.1 Prelúdio para andarilhar em *Há Outros* e dançar-se outramente

Quando mergulhei nessa aventura chamada Montagem Cênica eu decidi ter em mãos uma bússola, tracei rotas, pesquisei e pensei onde eu queria chegar. Devaneios sobrevoaram minha mente-coração. Todavia, uns dos elementos importantes para uma viagem que não dei muita atenção foi o tempo.

Cinco dias depois que apresentei *Há Outros*, eu estava conversando com um professor sobre a apresentação *Há Outros*, sobre... O tempo! Ele falava sobre o músico Mozart. Usando o exemplo de Mozart, aprendi com esse professor que o artista sabe quando deve começar e terminar uma obra. Essas palavras repousaram em meus olhos e meu coração, e sorri. Guardadas aqui, permanecerão eternamente. E confesso que fiquei curiosa sobre a vida de Mozart. Segundo Nobert Elias:

Em seus objetivos e anseios pessoais, em sua concepção do que fazia ou não sentido, ele antecipou as atitudes e os sentimentos de um tipo posterior de artista [...]. Mas a estrutura de sua personalidade era a de alguém que desejava, acima de tudo, seguir

sua própria imaginação. Em outras palavras, Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo e em sua inspiração individual. (ELIAS, 1995, p. 34).

Mozart (Áustria: 1756-1791), O “artista livre”. Lembro-me de Isadora Duncan com sua dança livre, uma artista livre. Ele, o som, ela, o movimento, ambos contemporâneos para suas épocas.

Nobert Elias (Breslau: 1897-1990), um sociólogo polonês, em seu livro *Sobre o Tempo* (1998) nos diz que:

Considerado do ponto de vista sociológico, o tempo tem uma função de coordenação e integração [...] os sacerdotes quase sempre foram os primeiros especialistas da determinação ativa do tempo [...] aquilo a que chamamos de “tempo” constitui uma rede de relações, amiúde muito complexa, e que a determinação do tempo representa, em essência, uma síntese, uma atividade de integração. (ELIAS, 1998, p.45 e 47).

Depois de ler seu livro, ainda saboreando suas palavras, comecei a refletir sobre o Tempo. O tempo (duração) do meu processo criativo; o tempo da escrita do meu trabalho de conclusão de curso; o tempo sobre as coisas que estavam acontecendo na minha vida, os atravessamentos. Assim, comecei a filosofar. O tempo é algo curioso, não é mesmo? Tempo e esperas é um casal inseparável.

Esperar requer tempo. Requer paciência e ouvidos sensíveis para ouvir o silêncio. Esperar é movimento constante, contínuo, sem pressa. Não se espera parado, espera-se caminhando, viajando em mares turbulentos, ventos atemporais, pisando em desertos. Quais desertos tu tens pisado? Quais mares tu tens navegado? O que buscas? O que esperas?

A espera pode ser calma. Será? Talvez. Depende. Depende de um coração entregue, depende de uma alma leve, depende da forma como você enxerga profundamente as coisas. E o talvez? Talvez se mergulharmos para baixo da ponta do iceberg e, olhar o que ninguém viu, apreciar os detalhes, a beleza da simplicidade, encontraremos aí uma infinita riqueza...

O que buscas? Quais riquezas queres encontrar? Quanto tempo ainda resta para ti? Queres ir ou queres ficar? Tempo, tempo, tempo. Amigo, inimigo, abrigo. O que queres de mim? Queres que eu seja tua serva? Como poderia ser se ando sem pressa? Ah tempo! Eu sei esperar. Eu sei te esperar. Espero o momento de ir e de ficar. Eu espero! Aprendi a esperar e, mesmo que tu demores, ainda sim eu te espero. Tempo eu te espero. Certa de que encontrarei oásis nas esperas... (Diário de bordo, 16 de janeiro de 2019).

Agora, neste próximo capítulo, e fim da nossa viagem, você terá acesso ao meu diário (diário de bordo como chamamos no mundo acadêmico). Neste sentido, concordando com Cecília Salles que: “um diário, [...] não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação” (SALLES, 2013, p. 29).

Então, pensando em organizar a descrição do processo criativo *Há Outros* de forma pedagógica, faremos a descrição da seguinte maneira: procedimento utilizado + relato poético + imagens. Não quero de forma alguma dizer que essa é a fórmula adequada, afinal, na Dança Contemporânea não existe fórmulas, todavia essa maneira citada acima é a que mais me identifiquei, norteando, portanto, a sistematização dos meus devaneios.

Dito isto, agora sim podemos dar continuidade ao final da nossa viagem!

Como você viu no capítulo anterior, eu escolhi alguns métodos, técnicas e modos de criação que chamei de estratégias de criação, elas foram as minhas ferramentas.

Quando eu tive a primeira conversa com a professora Kamilla, orientadora deste trabalho, eu falei que queria dar continuidade ao trabalho que comecei em 2017 na disciplina Composição Coreográfica. Em 2017, o trabalho tinha apenas 12 minutos e foi construído a partir dos experimentos com os bastões, tecidos e das imagens mitológicas que citei no capítulo anterior. Eu tinha o desejo de potencializá-lo e aumentá-lo sem me preocupar com o tempo, se seriam 30 minutos ou 1 hora, eu apenas queria fazer, construir e produzir, pois sabia da importância que esse trabalho teria na minha formação de artista-docente.

Pensei muito sobre a dramaturgia cênica, sobre os diálogos que queria construir e como o meu corpo iria expressar tudo que estava na minha mente. Neste processo criativo além do corpo cênico, há também a escrita cênica. Meus diários foram escritos após cada cena que eu ia experimentando e criando. Corpo cênico e escrita cênica andam juntos em *Há Outros*, assim como o piano e a melodia, a flor e o beija-flor, a noiva e o noivo, a noite e as estrelas.... Esses enlaces são inseparáveis!

Adentrando no meu laboratório de criação que é a chamada sala preta do Espaço Cultural (prédio onde acontecem as aulas dos cursos de graduação das Licenciaturas em Dança, Teatro e Música e a Escola Técnica da Ufal, digamos que é uma extensão da universidade, embora muitas vezes seja esquecido pela comunidade acadêmica), enfim, esta sala, que me recebeu de chão aberto, é o meu laboratório de criação, no qual muitas vezes estive sozinha, outras vezes com a orientadora Ariel (é como, imageticamente, eu costumo lembrar da professora Kamilla. Ela também foi minha “espectadora particular” [SALLES, 2013, p. 52]) e, algumas vezes com a presença de estranhos que batiam na porta pensando que estava acontecendo alguma aula.

Esses estranhos, de forma alguma me incomodaram, pelo contrário, só contribuíram para que eu acreditasse mais e mais que em *Há Outros*, realmente há outros...

A parte mais difícil para mim, quando vou começar uma coreografia é escolher um título. Durante minha vida acadêmica, vários teóricos têm me influenciado nas minhas criações

de trabalhos cênicos (dentro e fora da universidade). Diante de tantos nomes, sou influenciada por eles, pelas literaturas que leio, por pessoas próximas a mim, pela minha visão pessoal, por minhas observações do cotidiano.

Penso na importância do processo de crescimento e desenvolvimento do ser humano que está se construindo. Não nasci pronta, o sujeito é um ser inacabado! A Angélica que sou/estou hoje foi construída pelas vivências, que internalizei, tem um pouco de “Outros”.

Há em mim uma diversidade de “Um” que se tornam muitos em mim. “Somos resultado de múltiplas vozes que formam nosso modo de ser, agir, falar, pensar. Essa multiplicidade de influências também forma nosso modo de dançar”. (TRAVI, 2013, p.03) E o que me define?

Quando eu internalizo o "Outro", em todos os aspectos: culturais, sociais, históricos e afetivos, a partir disso eu crio um novo sentido e isso me leva de um plural para um singular - o eu. Sou um corpo híbrido, deixo-me impregnar pelo outro. Sou influenciada e também influencio. Vivo em um constante devir. O Outro sempre nos atinge em diferentes sentidos, momentos e contextos.

Pegando emprestada a frase de Maria Tereza Travi (2013, p. 03) “no corpo você tem o que você põe”, finalizo este prelúdio com as últimas palavras ditas na noite de 04 de outubro e no dia 05 de outubro de 2018: Eu faço e me refaço, nada por acaso, apenas o inacabado, “no corpo você tem o que você põe”.

3.2 Primeira Cena: Enraizando

O procedimento usado foi o uso dos apoios e articulações como âncoras para criação de movimentos de improvisação em tempo real:

[...] uma obra de arte improvisada é aquela que se forma em “tempo real”, ficando visível e/ou audível nela, ao constituir-se o seu corpo, a expressão direta de todos os “passos dados” pelo(s) artista(s). É, portanto na forma como lida com o tempo que a obra de arte improvisada difere das restantes obras de arte (DUARTE, 2007, s/p. apud SANTINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 10).

Quando pensei em aumentar o trabalho coreográfico de 12 minutos, eu queria começar por algo que remetesse ao nascimento, algo que estava nascendo. E sim, *Há Outros* estava nascendo. Nascer e crescer, eram essas as palavras que falavam na minha mente. Eu queria mostrar que para chegar à última cena (que era uma sequência de 12 minutos) houve um nascer, um desabrochar de um ser, houve um processo.

Então, a primeira cena eu chamei de Enraizando: eu começo de costas para a plateia, na posição fetal e, aos poucos, faço movimentos parciais com os pés e pernas; movimentos parciais

com as mãos e braços, sobretudo as escápulas, explorando “as articulações mediante a pesquisa de movimento” (MILLER, 2007, p. 62). Segundo Miller:

O isolamento e a independência das articulações são trabalhadas por meio do estudo do movimento parcial, quando enfocamos uma articulação específica, enquanto as demais permanecem em repouso. Assim, começamos a diferenciar o que é movimento de ombro do que é movimento de braço; podemos perceber o movimento de perna, e que ele pode ser independente do movimento da bacia; e, com diversas experimentações, vamos tomando consciência das articulações: coxofemoral, escapuloumeral etc. A atenção às articulações é dada tanto à exploração de sua mobilidade, quanto para a conquista da estabilidade do corpo. (MILLER, 2007, p. 63).

Depois de explorar cada uma das articulações mencionadas acima, o movimento chega até a coluna, fazendo com que o meu corpo se mexa e se vire da posição de costas para plateia, para a posição de frente para a plateia, permanecendo ainda em posição fetal. A exploração das articulações do início continua, podemos dizer que é a mesma sequência, o que muda é o ângulo do qual que se vê. Toda a cena ocorre sem música, apenas com o som do silêncio “como paisagem sonora” (PORPINO; RIBEIRO, 2011, p. 04)

Aos poucos, essas mãos e pernas serpenteiam pelo chão, as chamo de raízes. Os movimentos vão crescendo e reverberando por todo o corpo, a semente quer crescer...

Saio de onde nasci e para onde voltarei. Saio da quietude para o turbulento caos. Preciso crescer, mas antes preciso germinar. No solo das incertezas vou enraizando, buscando novos ares, novos caminhos. O crescer pode doer. O desabrochar pode demorar. O sair pode assustar. Mas o viver é espetacular. É desafiar.

Toda terra precisa ser regada com lágrimas, risos, abraços e doçura. Terra molhada traz perfume às narinas e a brisa massageia as folhas em um doce delírio. Dos troncos saem raízes aéreas, outras raízes se fixam no chão. Uns querem ir, outros querem ficar. O que nos faz avançar? O que nos faz parar? Quais climas a sua árvore enfrentou?

Mesmo que a tempestade insista em se eternizar, o orvalho surgirá pela manhã. Sol, chuva e cortes são necessários para elevar a árvore da vida. Sem eles não se frutificam doces frutos. Se a semente germinar cresce uma nova árvore. Deite sobre suas raízes, saboreie sua textura, aprecie sua beleza, ouse se contaminar. E em seu corpo, a raiz da árvore se formará.

A semente sai do ninho, quer experimentar o que as raízes falaram para ela. O que as raízes falaram? Ela sai. As raízes as seguem... Tranquilas. E todas bem devagar, numa espécie de um baile em harmonia andam tranquilamente. Andam, serpenteiam, respiram, vivem. A luz ilumina seus passos. O oxigênio é aspirado, mas falta-lhe o ar. Elas vagueiam, tateiam, sem pressa. Estão saindo em busca da liberdade. Será que é possível achar um oásis? (Diário de bordo, 20 de julho de 2018).

Espetáculo *Há Outros*

Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

3.3 Segunda Cena: O Primeiro Encontro Com Um “Outro”

Quando termino a primeira cena, faço um trajeto pelo chão em linha diagonal até chegar à ponta do palco (lado esquerdo do espectador). No meio dessa trajetória há quedas e recuperações dos membros superiores e inferiores, pois “a queda e recuperação do equilíbrio, tem sua gênese na força da gravidade, e permite ao bailarino ricas possibilidades de trabalhar ritmicamente estas mudanças de peso e eixo do corpo” (NUNES, 2002, p.93).

Penso os braços e as pernas como raízes que desejam farejar o ar, o ambiente. Quando os membros tocam o ar, por alguns segundos, eles caem no solo. Repito este movimento três vezes, em seguida, vou para a posição fetal e faço uma pausa. “Pausas e silêncios são, realmente, a rede de sustentação sobre a qual se desenvolve o ritmo. Não há ritmo se não há consciência de silêncios e pausas” (SAVARESE, 1995, p.211 apud OLIVEIRA, 2014, p. 38).

Quando toca a música *Lily's theme*, eu saio desta posição e rastejo com o corpo reto (movimento simétrico) “no palco é o contato íntimo com o chão até a reptação: esmagamento ou retomada de contato com a terra mãe” (BOURCIER, 2001, p. 298) e vou ao encontro de um

objeto que, para mim, é mágico. Nesta ação de rastejar uso uma das características de Mary Wigman.

Quando eu encontro este objeto mágico (uma saia), começo a tocá-la com: mãos, olhos, nariz e boca, até sentir seu cheiro e seu sabor. Sondando este “Outro” desejo vesti-la e descobrir o que há ali. Encantada com sua magia, lentamente, entro por suas bordas e ela possui meu corpo. Ela me leva a arejar o ar. Caminho em rodopios, ando em desequilíbrio, paro e respiro. Com a saia cobrindo toda parte de cima do meu corpo, para quem está assistindo, ver apenas o contorno da minha boca abrindo e fechando.

Eu escolhi uma saia verde por dois motivos. Primeiro, que pela cor ela lembra a parte inferior de *Équidna* (caso queira rever a imagem ela está no capítulo 2). Segundo, porque uma saia, aqui no Brasil, está associada a uma vestimenta feminina. Então, acredito que a saia caracteriza a minha feminilidade, assim como o uso do batom vermelho.

Das raízes que serpenteavam um novo ser surgiu. Aquilo que a vestiu tinha o poder de transforma – lá e leva – lá a adentrar em outros horizontes, em outras habitações. É preciso sair do casulo para correr em céus de brigadeiro. (Diário de bordo, 25 de julho de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

3.4 Terceira Cena: Andando Hipnotizada

Termino a segunda cena e volto para o lugar onde a saia estava. Inquietação e transformação. Movimentos de repetição: joelhos dobrados, cabeça e tronco descem até eu tocar o chão. Faço esses movimentos cinco, seis vezes (não posso afirmar de maneira categórica, acredito que depende do momento), pauso e, de frente para a plateia, mostro minha respiração. “O ritmo do universo é composto de expansão e recolhimento. Somos, também, expansão e recolhimento, cada célula é expansão e recolhimento. Temos todos um ritmo comum e universal [...]” (VIANNA, 2005, p. 79).

Aos poucos, me viro, e ando lentamente pelo proscênio “a linha perpendicular unindo a terra ao céu” (GARAUDY, 1980, p. 101). Martha Graham disse “ande como se você andasse pela primeira vez” (GARAUDY, 1980, p. 100), todavia eu digo para mim mesma: ande como se estivesse andando pela primeira vez só que hipnotizada. Caro leitor (a) você já experimentou andar assim?

Ando até chegar à parede, e lá, na imensa escuridão, repito os mesmos movimentos que fiz na segunda cena, movimentos de queda e recuperação, porém, agora, só com os braços. Em seguida, começam as corridas de um lado para o outro do espaço cênico. As corridas foram pensadas como uma ação de fuga e de incerteza, no momento que estava tudo muito tranquilo e que eu não sabia o que fazer.

Duas ações que tentei dar mais ênfase para esta cena foi: andar e correr, ambas no nível alto; andar lento e correr acelerado. Quando se encerram as corridas, encerra-se também a música *Lily's theme*, paro e respiro. Deixo a respiração ser evidente para quem assiste. Da cabeça aos pés, só respiração. Cabelo, pele e órgãos dançando ao som da respiração. “De fato, viver é respirar, dilatar as costelas e depois comprimi-las” (BOURCIER, 2001, p. 279).

Começam-se as pausas. Uma pausa, segundos depois queda e recuperação somente do meu tronco, de costas para a plateia. Essas ações se repetem por três vezes. Acredito que nesta sequência penso como Cunningham “a dança se torna aparentemente um movimento natural, sem finalidade específica, o menos estilizado possível” (BOURCIER, 2001, p. 284).

E como se estivesse hipnotizada atravessou a escuridão. Pousou sem medo. E por que teria medo se eles são irrelevantes? Ela é alma viajante que adentrou na escuridão. E dentro do vazio ficou sem saber o que fazer. Parada. Mergulhada no mar de incertezas. Para onde irei? O que devo fazer? Como (re) começar? Tudo ao redor está muito tranquilo, mas dentro de mim há uma tempestade de dúvidas, solidão, desespero. Parada eu ando, vagueio, toco. Nada sai do lugar. Respiro. Respiro, e tudo em mim começa a se movimentar. Coração,

pulmão, costelas gritam: precisamos nos movimentar! Vejo o sol, ele sai voando. Percebo os ruídos, eles me chamam. Ouço vozes. Sinto-os. Eles estão aqui sussurrando... Desejando ser tocados e percebidos. Veja-me! Toque-me! Beba um pouco de nós e deixe um pouco de ti. Saio da ilha e corro sobre as águas. Entre as montanhas, o céu perguntou: qual o remédio tu queres para curar as tuas feridas? Queres que eu te moldes? Suas palavras despiram-me, elas foram como um bálsamo... Mas um ser atravessou o meu caminho e a noite revelou seu rosto. Adormeci sob seu encanto. (Diário de bordo, 10 de agosto de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

3.5 Quarta Cena: As Quatro Em Mim

Esta cena se inicia ao som de instrumentos de percussão. Quando termino a terceira pausa (da cena anterior) me viro para a plateia e fico parada, em pé com os olhos abertos, pousados e fixos. Mais uma pausa. Aos poucos eu começo um movimento de passar os dedos da mão direita sobre o braço esquerdo: ação de deslizar “sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada” (RENGEL, 2001, p. 26). Depois de repetir esta ação várias vezes, eu altero o tempo, que sai do sustentado para o tempo súbito (RENGEL, 2001, p. 79) ainda na mesma sequência.

O procedimento utilizado para a próxima sequência foi a Equivalência – um dos elementos mencionados por Eugênio Barba dentro da Antropologia Teatral. Segundo Oliveira:

“Equivaler” significa “ter o mesmo valor e ainda assim ser diferente”. Sendo assim, equivalências são uma constante no universo das artes, porém o diferencial das artes

da cena é que essas equivalências são realizadas no e pelo corpo do ator-bailarino. Não se trata de uma imitação, mas de uma capacidade de transferência de realidades: um ator-bailarino não imita uma flor, um pássaro ou uma divindade, mas simbolicamente, recria a realidade daquele ser no seu próprio corpo. Algumas dessas equivalências do universo cênico podem, inegavelmente, ter suas origens em equivalências comuns na vida cotidiana. (OLIVEIRA, 2014, p. 40).

Começa as cenas das quatro ações do cotidiano: um homem andando e lendo um livro; mulheres fumando; pessoas olhando para o celular; pessoas de braços e pernas cruzadas. As três últimas ações são as mais comuns, claro. Entretanto um homem andando na rua e lendo um livro é meio fora do comum, principalmente nos dias de hoje com os modernos aparelhos tecnológicos. Eu vi este homem (a ação) numa manhã de verão, dia 23 de janeiro de 2017, escrevi o que vi no meu diário, e mais, eu desejei um dia fazer uma coreografia com esta ação. Pois bem, esse dia chegou!

Na cena coreográfica as ações ocorrem na seguinte ordem: primeira ação, mulher fumando; segunda ação, olhando para o celular (aqui a mão representa, imagicamente, o celular); terceira ação, lendo um livro (mãos juntas e abertas, representando a imagem de um livro aberto); quarta ação, braços e pernas cruzadas. Gestos com as mãos “possuem um grande vocabulário de possibilidades de movimento e criação de equivalências. Com as mãos, é possível criar imagens com significâncias inteligíveis a qualquer humano de qualquer cultura” (OLIVEIRA, 2014, p. 43).

Cada ação tem uma pausa de oito segundos, depois a ação se desfaz e, com o tronco inclinado para baixo, no nível médio, giro o corpo para a próxima ação. Este é o elo de uma ação para a outra. Repito esta sequência duas vezes, uma vez de costas para a plateia e a segunda de frente para a plateia. O som dos instrumentos de percussão pára.

Terra, céu e toda a natureza bateram palmas para mais um belo amanhecer. Havia árvores de braços abertos, montanhas serenas, ventos tranquilos, rios sorridentes. Cortejei o belo dia, até a tristeza saltou de alegria. O sol me convidou a sentar-me à mesa naquela manhã.

E sem demora outros viajantes chegaram e, como um anfitrião, a brilhante estrela da manhã os convidou e acalmou os ânimos dos novos visitantes. Ouvimos o silêncio. A mente de alguns constrói castelos, a minha decidiu ir habitá-los. Criei pontes com os outros. E como um deserto, eles estavam sedentos. Dá-nos um pouco de ti e leva um pouco de nós. Decidi interiorizá-los. E como toda alma viajante, decidi partir. (Diário de bordo, 31 de agosto de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

3.6 Quinta Cena: Brincando com tecidos

Eu confesso que essa foi uma das cenas mais difíceis de compor coreograficamente, pois eu não sabia, claramente, o que eu queria fazer com os tecidos. Eu quis manter a ideia de usar os tecidos, só que de forma diferente da apresentada em composição coreográfica 1, todavia não sabia onde, em que lugar do espaço cênico eles ficariam e como eu os pegaria para dançar.

Quando eu comecei a experimentá-lo era muito complicado girar com ele, não difícil, mas meio “sujo”, os movimentos não tinham clareza. Eu me via sozinha, desesperada, sem saber o que fazer. Na semana seguinte relatei de forma um pouco confusa e ainda desesperada à professora Kamilla o que aconteceu. Ela deu a sugestão de pendurar os tecidos nas varas de iluminação e imaginar o tecido como um “*partner*”.

Voltando para o meu laboratório de criação, decidi cortar o tecido ao meio e começar por um “viés investigatório” (PORPINO; RIBEIRO, 2011, p. 03) sem uma preocupação excessiva em ver um resultado e sem ser extremamente racional. Como afirma Klauss Vianna “não adianta entendê-lo, racionalizar cada gesto – é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu”. (VIANNA, 2005, p.73).

Fiz meu experimento girando, correndo, me senti leve, feliz. Eu estava sorrindo, o que vinha a minha cabeça era a infância: andar e correr com os pés descalços na terra, tomar

banho de chuva, subir e brincar na árvore. Outra coisa que veio á minha cabeça foi um amigo, parceiro, um par. Acatei a sugestão da professora, e foi legal. Dançamos. Eu ainda estava sorrindo. Curtimos o momento, o breve momento. Para esta cena escolhi como passagem sonora, uma música instrumental de piano e o som de chuva. (Diário de bordo, 31 de agosto de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

3.7 Sexta Cena: No Escuro

Um dos princípios da técnica de Graham que utilizei como procedimento para compor esta cena foi pensar em movimentos de contrair e relaxar, pois, “tanto o movimento de contração quanto o de relaxamento se manifestam como impulsos bruscos, convulsivos, projeções violentas do corpo inteiro” (GARAUDY, 1980, p. 99).

Quando eu compus esta cena eu estava lendo o livro *No Escuro* de Elizabeth Haynes (2013) e o escolhi como uma estratégia de criação. Este livro me estimulou a compor a cena que nomeei com o próprio título do livro. Resumidamente, o livro conta a história de uma moça que depois de anos divorciada do marido, este volta para sequestrá-la e a mantém em cativeiro. E você já pode imaginar as atrocidades que ele fazia com ela... Essa história ficou formigando na minha cabeça e reverberando por dias. Decidi, então, colocá-la na montagem cênica. A cena acontece toda no silêncio.

Depois que danço com o tecido, com o “*partner*”, eu lanço o tecido para cima, corro e ele cai. Paro e olhando para ele, caído no chão, ando até seu encontro. Agora, não é apenas uma

vida, são outras vidas. Imaginei que o tecido representava as dores de várias mulheres que sofreram. No chão, elas estavam sozinhas com suas dores, lutas e guerras. “Através desta dança não ouço apenas o grito de um indivíduo, mas, em toda sua grandeza, o discernimento profético sobre o que está morrendo e o que está nascendo em nosso século”. (GARAUDY, 1980, p. 101). Assim como Martha Graham “realizou movimentos espasmódicos e violentos, impulsos bruscos em que o corpo parece projetar-se num abismo, tudo isto representando meios dramáticos para exprimir o terror, a agonia” (GARAUDY, 1980, p. 91), eu quis nesta cena representar dor e agonia.

Eu carrego o tecido em meus braços e ando até o fundo do palco (sem perder a centralidade deste), o ponho no chão e começo a tateá-lo, ora de forma delicada, ora de forma brusca (é o mesmo tatear que fiz com a saia no início). Aos poucos, me debruço sobre ele, eu faço movimentos de torção e contração. O som da agonia e do sofrimento saiu de minha boca, e lágrimas pousaram em meu rosto, fazendo-me ver que há outras ali...

De repente uma nuvem escura me cobriu. O riso se dissipou. O sofrimento estava no chão, eu quis carregá-lo, estava escuro, coloquei-lhe em meus braços. Quais são as suas dores? Tateei até senti-las em mim. No escuro: dor, sofrimento e perdas.

Negras, brancas, brasileiras, americanas, africanas, entre outras. Quantos sofrimentos sentiram? Quantas dores suportaram? Quantas perdas tiveram?

Dor, sofrimento e perdas estavam tudo ali mergulhados no oceano de lágrimas e silêncio, no escuro. E agora eu me pergunto quanto há de cura em mim? Qual o remédio para as suas feridas? Qual o bálsamo para o seu coração? No escuro, entre o silêncio e a pausa, há a dor. Há vidas sofridas, há medos numerosos no tenebroso mar da vida.

Há assombros escondidos em nossas almas. Há medos e angústias em baixo da ponta do iceberg, no fundo, bem profundo. Os dias tornam-se sombrios, vazio. No escuro enxergamos o abismo que estamos. Vemos os vales cinzentos e frios que passamos, vemos as covas. Será que, às vezes, não somos que nem cadáveres? Será que, às vezes, somos que nem os sepulcros caiados? (Diário de bordo, 24 de agosto de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto: Igor Capelatto

3.8 Sétima Cena: Perguntas Entre As Montanhas

Esta é uma cena de transição do chão para o nível alto. Aqui, eu começo a lançar perguntas. Essas perguntas eu construí a partir da leitura da Bíblia e do livro *Armadilhas da Mente*, de Augusto Cury. Na Bíblia existem alguns textos poéticos, embora algumas pessoas não vejam isto. O livro de Habacuque, por exemplo, foi o que me estimulou durante este processo criativo a criar essas perguntas.

Saio do chão lentamente, e entre um movimento de torção e uma pausa, faço as perguntas. Sigo andando até o proscênio, paro e deixo cair o tecido que envolvia meu corpo e cobria minha face. Eu começo a andar pela plateia e continuo lançando as perguntas, ao som da música *Petricor de Ludovico Einaudi*.

Embriagada pelas cores e sabores, desejei entrar nos porões da mente. Quais são as armadilhas da mente? É contra os rios que estais irado? É contra o mar que estais furioso? Cortaram as raízes da sua alma? Quais são as suas dores? Quanto há de cura em ti? O que há do outro em ti? Conte-me! Conte-me! O que se é? Conte-me! O que se ver? Conte-me! A solidão te convida à loucura? Conte-me! Conte-me! Tu queres pisar a tempestade?

Deixei a mente respirar... E assim como o vento dissipa a chuva, ela se foi. Em busca do impenetrável. Fotografei o horizonte com os olhos. Há lugares que guardam fontes de mistério. (Diário de bordo, 10 de agosto de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

Entre a plateia estava um pote de argila feito por mim, dentro dele havia tinta verde. A tinta verde era para representar a parte inferior do ser mitológico *Sereia*. Infelizmente, este pote quebrou depois da apresentação de quinta-feira à noite, por isso, na apresentação da manhã de sexta-feira eu tive que substituir o pote de argila por um de vidro. Com um acordo prévio, eu escolhi duas pessoas para segurarem esses potes, uma na quinta e outra na sexta.

Quando “encontro” o pote, paro e olho com um olhar curioso, de alguém que encontrou algo misterioso, mágico. Minhas mãos o pegam, trazem-no para perto de meu peito, apreendem-no e o carregam-no para o palco. Ando para lá e para cá repetidas vezes no tempo súbito, em seguida eu paro, afasto o pote do meu peito e começam movimentos de oposição, pois, segundo Vianna:

Todo resultado de um gesto, ou de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos. Seu gerador é sempre par, ainda que essa ligação se faça por meio de um aparente distanciamento. É a lei da harmônica incoerência da vida: todo trabalho corporal, se analisado sob um só ângulo, é incoerente. Mas, unido ao todo, surge a harmonia. Duas Forças Opostas geram um conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. (VIANNA, 2005, p. 93).

Nesta cena imagino que a mágica que está dentro do pote deseja sair e habitar em mim.

Nuvens silenciosas pincelam o espaço a minha frente. Agora sou eu quem sussurra entre as montanhas, vales, terras estranhas. Querem que eu me cale? Querem isolar meus pensamentos? Se tens medo dos cortes, tu não frutificarás.

Pego o mar desconhecido. Que segredos ele guarda? Flutuo entre as estrias de luzes e, como uma árvore ansiosa, ando pra lá e pra cá. Não se puna, sem dores não há flores. (Diário de bordo, 17 de agosto de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

3.9 Oitava Cena: Metamorfoseando

No nível alto, no tempo súbito, eu ando com o pote nas mãos até o proscênio e, na parte central do palco, de frente para a plateia, eu me abaixo e ponho o pote no chão. Debruçada no chão, movimento meus braços, meio que serpenteando pelo chão em volta do pote, “o centro do palco é o local onde se concentram as forças; a descida do ator ao *proscenium* traz uma nota intimista” (BOURCIER, 2001, P. 271). Este movimento é o mesmo das raízes da cena inicial.

Em seguida, sento-me e mergulho minha mão direita no pote e pinto meus pés e metade da perna esquerda. Faço a mesma movimentação com a mão esquerda pintando os pés e metade da perna direita.

Viro-me, fico de costas para a plateia e aos poucos vou subindo, subindo, metamorfoseando lentamente. Corpo curvado, há movimentos de torção e contração, até ficar

no nível alto. Subo a saia até a altura dos joelhos. Paro e começo a andada da Gueixa. Sobre imitar uma Gueixa, o autor Renato Ferracini afirma que:

O ator, nesse trabalho, está livre para criar sua própria gueixa, partindo, somente, da imagem que a figura mítica de uma gueixa possa sugerir. Deve, principalmente, pesquisar, em seu corpo, a fluidez de uma energia muito suave. À medida que for encontrando ações dentro desse parâmetro, o ator pode fixá-las, formando um vocabulário de uma gueixa pessoal. (FERRACINI, 1998, p. 161).

Eu criei a minha Gueixa. Com o olhar fixo para frente, flutuo, ando cruzando os pés (este andar lembra, um pouco, a 5ª posição dos pés do balé), coluna alongada e mãos pousadas sobre os dois ossos ilíacos. Faço esta sequência numa linha diagonal até o fundo do palco, depois, viro-me para a plateia. A música *Petricor* cessa.

Penso nesta cena como um ser que está em metamorfose, sendo embriagada pelas cores e perfumes dos seres míticos, pois, “em todas as grandes épocas, metamorfosear um ritmo biológico em um ritmo voluntário, e que é tarefa da arte concentrar numa obra – e, no caso da dança, no corpo do dançarino – um núcleo mais denso da realidade” (GARAUDY, 1980, p. 99).

Paro, respiro e começo a me embriagar com seu perfume. Descubro o segredo nas pequenas coisas. Eles se fixam em mim, eles beijam-me. Eis que um novo mundo nasce, cheio de outros mundos.

Atrás de mim as águas rugem, as ondas caem do céu, a tempestade marcha sobre o mar, mas agora nada importa. O meu andar é firme como os da corça, forte como o leão e suave como o beija-flor. Repousarei segura na mais alta montanha... (Diário de bordo, 17 de agosto de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira



Espectáculo *Há Outros*
Foto do vídeo de registro do espetáculo: Geferson Oliveira

3.10 Nona Cena: Seres Míticos

Lembra da sequência de 12 minutos que falei lá no prelúdio? Pois bem, eis aqui. Ela teve algumas modificações, porém a essência desta sequência permanece a mesma: os seres míticos. Acredito que é a cena mais complexa de descrever devido às mudanças constantes de tempo, fluxo, peso, níveis e eixos. Tentarei ser o mais objetiva possível para que não fique uma leitura cansativa.

Nesta cena assim como Graham, busquei eliminar “maneirismos artificiais, a emoção se exterioriza em paradas bruscas, mudanças inesperadas de direção e distorções agressivas” (GARUDY, 1980, p. 100).

Quando termino a andada da Gueixa, solto a saia e caminho até o centro do palco, me viro, me abaixo e fico de costas para a plateia. Esta é a posição *Sereia* (ver imagem no capítulo 2), posição esta que será repetida várias vezes ficando congelada por alguns segundos.

O segundo ser mitológico que está presente nesta sequência é a *Équidna* (ver imagem no capítulo 2). Para dar ênfase à representação desta imagem, faço a mesma coisa que fiz com a imagem da *Sereia*, repito várias vezes ficando congelada por alguns segundos, desta forma, acredito que “definindo a “atitude” como “o instante de imobilidade aparente em que o corpo está pronto para a ação mais intensa e sutil, no seu momento de maior eficácia potencial” (GARAUDY, 1980, p. 101).

Na posição da *Sereia*, viro-me para a plateia. Começo os movimentos das mãos, reverberando pelo braço (este movimento me faz lembrar raízes). Saio do nível baixo e vou para o nível alto, a imagem da *Sereia* se desfaz, mas deixa seus resquícios, “a força do gesto acontece em função da força da emoção” (BOURCIER, 2006, p. 279). No nível alto os movimentos assimétricos dos braços chegam até a cabeça e vão se espalhando por todo corpo. Sabe o abrir e fechar de asas dos pássaros? Pois bem, é este o movimento.

Subitamente volto para o nível baixo, para a posição da *Sereia*, pausa durante alguns segundos. Subo para o nível alto, os movimentos agora são simétricos. Pés paralelos, quem conduz o movimento são os braços que estão estendidos para frente, palmas das mãos uma de frente para outra (para melhor ilustrar, imagine-se segurando um bastão), desço e subo repetidas vezes. Esta sequência foi criada na disciplina de composição coreográfica 1, quando eu experimentei a omissão do bastão (falei sobre isso no capítulo 2, lembra?).

Esta é mais uma das cenas que uso como estratégia compositiva os princípios de queda e recuperação de Humphrey:

Cair e se refazer (*fall-recovery*) constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo ser vivo, até em suas partes mais ínfimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação vertical, descobre-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda do corpo no espaço. Ao efetuar uma série de quedas e voltas à posição, fazemos aparecer tempos fortes que se organizam em seqüências rítmicas (BOURCIER, 2001, p. 271).

Em seguida movimentos de torção e oposição por todo o corpo, a representação da *Équidna* aparece em meu corpo, mais uma pausa. Esta sequência: torção, oposição, representação da *Équidna* e pausa, são repetidas várias vezes até a música *Life* (de Ludovico Einaudi) terminar.

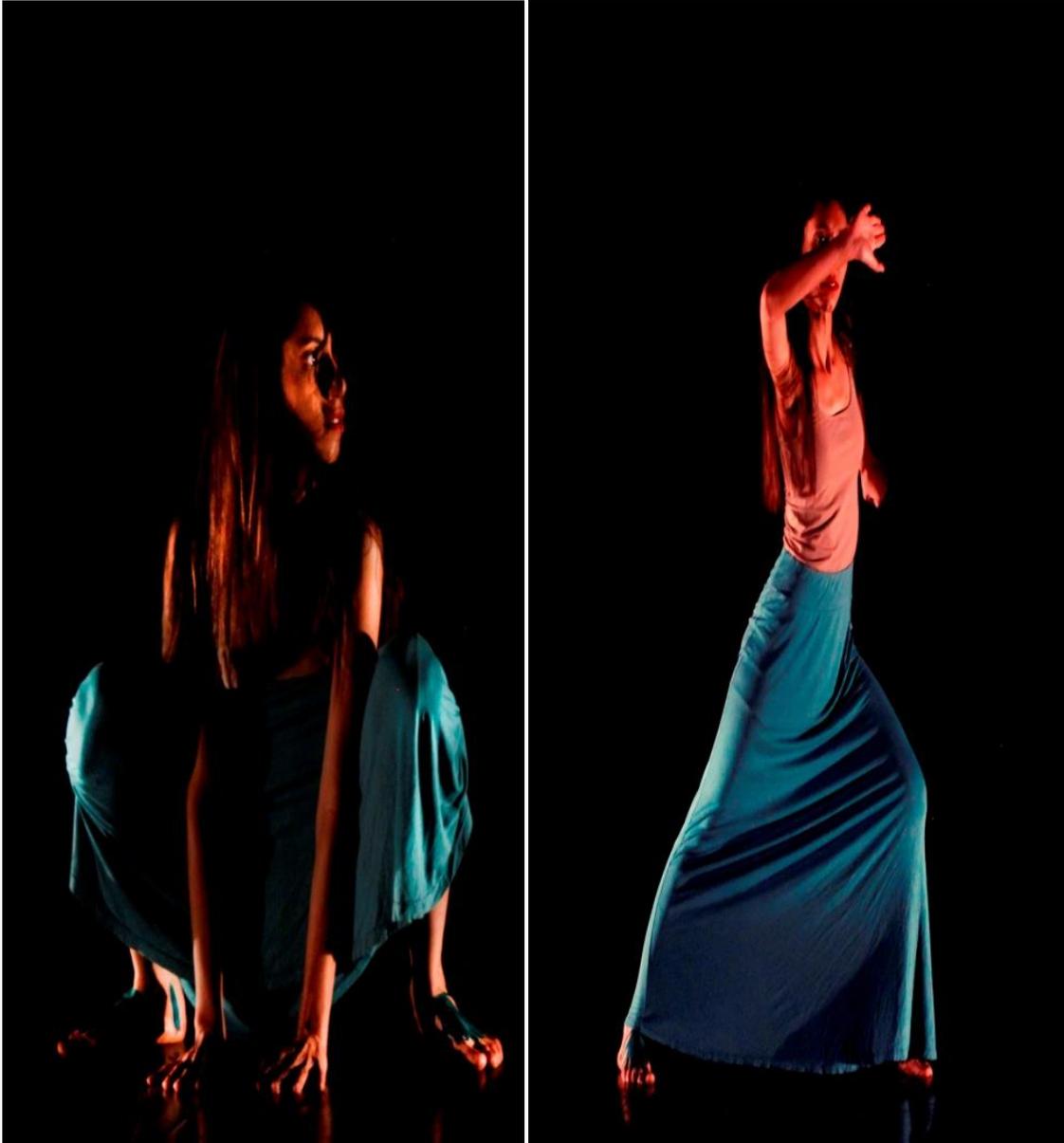
Um dos modos de criação de Pina Bausch que utilizei como estratégia compositiva foi o elemento da repetição, pois, como nos afirma Fernandes:

Em várias formas de técnica de dança, no entanto, a repetição é usada como um instrumento de composição, criando uma narrativa abstrata que pressupõe a comunicação de sentimentos, de um conteúdo ou tema. Na dança-teatro de Bausch, a repetição é usada como um instrumento auto-reflexivo, explorando a própria natureza repetitiva da arte do Simbólico. (FERNANDES, 2007, pg. 57 e 58).

Toda esta última sequência é ao som da música *Life* e quando ela termina, a sequência também termina. Por último para encerrar todo o processo criativo *Há Outros*, andando de costas para o fundo do palco, repito três vezes a frase: Eu faço e me refaço, nada por acaso, apenas o inacabado, “no corpo você tem o que você põe”.

Somos sufocados e esmagados pelas palavras irônicas do redemoinho, mas somos feitos de sonhos, de dores e do pó. Dos abraços vividos, dos sorrisos verdadeiros. Da chegada e da partida. Das pegadas que não apenas foram deixadas para trás, mas que foram necessárias para construir as trilhas percorridas para chegar até aqui. Elas são cicatrizes, marcas não só corpóreas. São marcas da alma. Quais são suas cicatrizes? Consegues olhar para trás e amar-te ou lamentar-se?

Almas sofridas carregam flores, transbordam aroma suave, são ricas, resplandecem na escuridão. Lutam contra leões em meio á furacões. Sobreviveram! Caem mas não se prostram, perdem, mas não se entregam. Recolhem suas lágrimas e se fortalecem em suas perdas. Sobrevivem! Escalam montanhas, cruzam desertos em silêncio e sozinhas. Deixam seus rastros... Sobreviverá! (Diário de bordo, 26 de julho de 2018).



Espectáculo *Há Outros*
Foto: Igor Capelatto

3.11 Posfácio de quem andarilhou em diversas estações

Caro leitor (a) chegamos ao fim na nossa viagem, espero que ela não tenha sido cansativa e enfadonha para você. Talvez algumas dúvidas estejam pairando sobre seus pensamentos, eu te entendo, já estive muitas vezes assim.

Talvez você se pergunte como será para outros leitores que não assistiram *Há Outros* em tempo real? Bem, eles podem clicar neste link

<https://www.youtube.com/watch?v=wsl5bLSouVk&feature=youtu.be> e assistir de forma digital. Eu sei que não será a mesma coisa, mas por enquanto é o que eu posso sugerir.

Desde o princípio eu não tinha a pretensão de que as descrições fossem dar conta do acontecimento presencial, pois de fato palavra e corpo têm naturezas diferentes e o acontecimento cênico se faz inenarrável, acredito que o essencial se faz presente, e você, caro (a), leitor (a) pode penetrar na sua própria lógica de criação. Baseio-me no pensamento de Ciane Fernandes quando afirma que:

O importante é a natureza dinâmica, que de fato pode estar presente tanto em palavras descritivas, quanto em símbolos ou desenhos. Então a questão não é mais a de “Como fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1975), mas sim “Como ser dinâmico com palavras”. E vale ressaltar que dinâmico significa a variação relacional e gradual entre ação e pausa, e não simplesmente o movimento incessante. (FERNANDES, 2008, p. 03).

Palavras, corpo, processo e criação, substantivos chaves para a minha monografia. Quando pensei e reestruturei *Há Outros* era finzinho de outono. Entre ensaios, experimentos, dúvidas, e o desejo de apresentar um solo em dança contemporânea, surgiu também o desejo da obra coreográfica tornar-se o meu Trabalho de Conclusão de Curso. E como no outono o vento leva as folhas, assim foi comigo: o vento soprou para o meu coração este desejo, o desejo de registrar este processo, com suas nuances, “a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa” (FERNANDES, 2008, p. 02), e com toda a minha sinceridade, revelando a Angélica que dança – escrevendo e escreve – dançando. Já a culminância da montagem cênica foi na primavera de 2018.

Passei pelo outono e inverno, esperei a primavera chegar. Todavia a escrita da monografia começou, de fato, no inverno de 2019. Olhando para trás, vejo quantas estações passei: invernos, outonos, primaveras e verões. Cada uma delas trouxe o ar de sua graça e beleza, seus perfumes, mas também trouxe noites frias e escuras, mas não fiquei parada na bruma do vale. Decidi subir as montanhas e saborear o orvalho, lá nas montanhas, o ar é mais fresco. Como foi rica a visão do alto do monte! O que se ver no alto monte? Ah caro (a) leitor (a) você precisa experimentar!

Sabe? Hoje entendo tudo que vi e vivi. Eu precisava passar por esses períodos para compreender assuntos que estavam além do meu conhecimento. Assim como se mudam as estações, eu também mudei. Acredito que com as estações você vai se transformando, crescendo, metamorfoseando. De um ser que antes estava no casulo, hoje virou borboleta, criou asas, fez escolhas, decidiu voar...

Se eu pudesse voltar no tempo, no outono de 2018, eu diria para a Angélica : vai dar tudo certo! Os desejos do seu coração serão realizados, você só não pode desistir, você precisa

acreditar. Tente e tente quantas vezes for possível, faça e se refaça, experimente, nada será por acaso, você é um ser inacabado. E você verá que no seu corpo, você só tem aquilo que você põe.

Ah! E por fim, talvez você queira saber como eu escolhi o título do processo criativo. Bem, eu fui vendo que tudo que eu lia, ouvia, e que acontecia ao meu redor me fazia refletir na forma como o outro pode influenciar nas nossas vidas. O Outro é um ser curioso, eu gosto de observar. Acredito que é importante ouvir o outro e ver de que forma ele pode te contaminar.

Certa vez, ouvi dizer que somos influenciados pelas cinco pessoas com quem mais convivemos. Vamos adquirindo seus costumes, seus modos de falar e até mesmo o de pensar. Interessante. Acredito que o Outro é um complemento de mim, e vice-versa.

Talvez você discorde de mim, mas sugiro que após essa viagem você comece a observar se isto faz sentido para você.

Pois bem, eu fui observando que nas minhas composições coreografias Pina Bausch e Martha Graham eram as mulheres que mais me fascinavam pela maneira de pensar e fazer dança. Elas foram me influenciando... Tem também os livros, autores, músicos, professores e amigos. Contudo a certeza dessas influências ainda não estava clara para mim, foi quando então, eu li o texto *Dançar-se: Processos de criação em dança contemporânea* da autora Maria Tereza Travi (2013). As palavras de Travi permaneceram na minha mente “Somos resultado de múltiplas vozes que formam nosso modo de ser, agir, falar, pensar. Essa multiplicidade de influências também forma nosso modo de dançar. (TRAVI, 2013, p. 03).

O outro, os outros foram me atravessando. Decidi, portanto, falar dessas influências e atravessamentos fora e dentro do meu processo criativo. Acredito que *Há Outros* é sobre outros, sobre atravessamentos, que na cena, o plural torna-se singular – o meu eu, mostrando assim, a maneira como eu organizo, dramaturgicamente, os atravessamentos.

Considerações Finais

Chegamos até aqui! Quero te apresentar os possíveis resultados da minha pesquisa. Academicamente falando, buscando responder às dúvidas que surgiram lá no início da minha montagem cênica, aqui, retomarei as perguntas e mostrarei as respostas dialogando com alguns autores. Então, olhando para as minhas pegadas, posso dizer que:

Quais técnicas, métodos e/ou sistemas um bailarino utiliza? Penso que não precisa ter apenas um método, ou uma técnica específica, pois, “à medida que o treino técnico do dançarino tem relação com se fazer escolhas, com o desenvolvimento de versatilidade, a diversidade de treinamento é certamente uma dádiva.” (MONTEN, 2015, p. 122). Ou seja, em dança contemporânea, quanto mais disposto e aberto o (a) bailarino (a) estiver para experimentar, melhor será seu desenvolvimento artístico.

Existe algum critério para ser bailarino contemporâneo? Penso que Jussara Xavier dialogando com Laban me fez entender que o (a) bailarino (a) precisa aprender a sabedoria do sentir, “aprendizado que deve ocorrer tanto no nível biológico quanto cultural. [...] o bailarino deve aprender a perceber.” (XAVIER, 2011, p. 41).

Quais as possibilidades de criação em dança contemporânea? Jussara Xavier me apresenta a seguinte afirmação:

Dado o caráter híbrido e transformador desta dança, não me parece adequado procurar seu núcleo duro, ou seja, defini-la como uma substância ou como uma fronteira delimitada ao lado de outras. Trata-se de um mapa movediço, que não cessa de mover-se e expandir-se. Então, do que falamos quando tratamos da dança contemporânea? O campo nomeia uma infinidade de realizações artísticas, muitas próximas a experimentação e sem formas de existência conceituadas a priori. São tempos-espacos potenciais para manifestações artísticas elaboradas e extremamente heterogêneas que entrelaçam corpo e ambiente, modificando-os. Mundos que evidenciam o desejo de explorar com radicalismo opostos aparentes como vazio e cheio, mobilidade veloz e imobilidade, perfeição e erro, interior e exterior, realidade e ficção, ação e percepção. A dança é confirmada como possibilidade desimpedida que preserva e enaltece a indeterminação e o risco, caminhos importantes para descobridores obstinados. (XAVIER, 2011, p. 35-36).

Penso que dialogar com Agamben e Xavier me fez entender que:

A contemporaneidade na dança diz respeito a uma atitude, um modo de percepção e existência, não limitada a uma produção técnica inovadora no tempo histórico presente. Tal entendimento nos permite a aproximação com realizações de dança datadas no passado, mas que continuam contemporâneas hoje, porque percebidas como acontecimentos. (XAVIER, 2011, p. 38).

Por último, respondendo à pergunta se *Há Outros* é caracterizado como dança contemporânea? Acredito que sim, pois como nos afirma Xavier:

A dança aqui compreendida como contemporânea tem vida na experiência e, sobretudo, existe no acontecimento. Está na ordem de um fazer que produz efeitos de

estranhamento em relação ao familiar, da ação que gera deslocamentos, que suscita desvios, que provoca a percepção. O acontecimento é vibração que reside na contemporaneidade. Assim, a dança contemporânea enquanto acontecimento oferece uma experiência em que a vida é intensificada, é transformada num tempo e espaço que lhe são únicos. Arte suspensa, sem começo, meio e fim, num tempo em que passado, presente e futuro se atravessam. Pensar a dança contemporânea como experiência e acontecimento é tomar distância de qualquer cálculo ou modelo. Pois tal dança não brota da aplicação de uma fórmula, receita ou lei qualquer, mas inventa-se como imprevisto que nos alcança e transforma, num jogo intenso de completude e sentido que contrasta a insuficiência de qualquer tradução e explicação verbal. (XAVIER, 2011, p. 44).

Penso que há em mim uma postura investigativa no processo criativo e um caráter de interprete – criadora, que busca, em minhas escolhas, conhecer meu estilo, produzindo, portanto, um material pessoal, idiossincrático. Posso afirmar, caro (a) leitor (a), que sou uma dançarina contemporânea, eu olho para o futuro sem desprezar o passado.

E com as palavras de Jussara citadas acima, posso dizer que o desejo de uma auto-afirmação em saber qual é o meu “estilo” de dança, foi contemplado.

Agora, olhando para as últimas páginas deste trabalho, têm mais algumas coisas que preciso te falar...

“Seu trabalho é muito bom e você pode pontecializa-lo”, essas palavras foram da professora Kamilla em 2017 quando estávamos finalizando a disciplina Composição Coreográfica 1. E quem diria que *Há Outros* seria meu trabalho de conclusão de curso? Confesso que isso nunca passou pela minha cabeça. *Há Outros* finalizou uma disciplina, hoje finaliza o ciclo de quatro anos na graduação.

Reconheço que houve algumas falhas e se você me perguntasse o que eu mudaria no processo, eu diria que, para este momento, eu não mudaria nada, todavia confesso que repensaria a escolha dos tecidos: onde colocá-los e como explorar mais movimentos com ele. Penso que há falhas no uso do tecido. Mudaria também a cor da vestimenta de baixo da saia e tiraria a sequencia de queda e recuperação nas paredes. E este pensamento só reafirma que estar mergulhada em um processo criativo é isto: mudanças contínuas, novos experimentos, é um devir constante.

Se um dia eu rerepresentar *Há Outros*, eu desejo modificar a ordem das cenas e jogar um pouco com o público. Isto, caro leitor (a) é apenas um “se”, um “talvez”. Por enquanto, acredito que consegui fechar mais um ciclo. O “produto final” para concluir o curso de Licenciatura em Dança foi realizado.

De modo geral, conluo e concordo com Fernandes quando afirma que “o conhecimento com dança é inovador e relevante não apenas para a dança ou para as artes, mas para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo”. (FERNANDES, 2013, p. 23).

O processo de criação coreográfica, a escrita deste trabalho me fez (e faz) refletir dia a pós dia sobre minha postura enquanto artista-docente. Acredito que é pertinente ressaltar que este tema, processos criativos em dança contemporânea, pode ser direcionado a professores, coreógrafos e intérpretes-criadores, com o intuito de estimulá-los a pesquisa e a criação artística. Contribuindo, portanto, como gerador de maior conhecimento em sua formação artística e/ou docente.

Além disso, preciso te contar mais uma coisa... Quando eu estava no finalzinho da tessitura da escrita deste trabalho eu pensei: será que eu deveria ter feito um recorte menor sobre a contextualização da dança contemporânea? Talvez. Porém vejo que eu tenho uma necessidade (gosto) constante de ir para o passado. Palavras como “século”, “Antiguidade”, “época”, etc. fazem meus olhos brilharem. Sabe quando você lê um livro de história (e histórias também) e fica se imaginando naquela época? Você já teve a sensação de ter sido transportada para outro mundo? Pois bem, talvez você leitor (a), me entenda.

Confesso que ainda há algumas dúvidas, perguntas que não sei as respostas, elas pairam sobre meus pensamentos como nuvens nebulosas. Entretanto, talvez essas nuvens escuras me conduzam até a luz.

Por fim, penso que assim como o artista sabe quando deve terminar uma obra (capítulo 3, p. 31), a autora desta monografia acredita que a escrita deve terminar por aqui, certa de que dúvidas e questões sempre irão surgir, afinal, elas são combustíveis para quem deseja mergulhar na aérea das pesquisas.

Talvez essas inquietações me estimulem a descobrir e construir outras histórias. Mas isso é outra viagem... E quem sabe caro leitor (a) você queira viajar comigo novamente, conhecendo caminhos e paisagens, ainda, desconhecidas.

Acredito que chegou o momento de nos despedirmos, gratidão por vir comigo. Esta pausa é apenas um: Até mais!

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Argos. Chapecó, 2009.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COTRIM, Gilberto. **História Global: Brasil e Geral**. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.

ELIAS, Nobert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

———. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FARO, Antonio Jose. **Pequena história da dança**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição - São Paulo: Annablume, 2006.

———. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

———. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

———. **Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação**. **ABRACE**, Campinas, SP, v.9, n. 1, p. 01-04, 2008. ISSN 2176-9516.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. **Cena** – Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas/ Instituto de artes – UFRGS, Porto Alegre, RS, v. 1, n. 7, p. 77-88, 2009. ISSN 1519-275X

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

KLACEWICZ, Ana Carolina. **CORA DECIDE DANÇAR...** Processo de elaboração de material [didático] para composição coreográfica. Porto Alegre, 2016.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa, 1ª Edição portuguesa, 2012.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica de Klauss Vianna**. 2 ed. São Paulo: Summus, 2007.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MONTEN, J. Algo Velho, Algo Novo, Algo Emprestado... Ecletismo na Dança Pós-Moderna. Tradução de Mariana Baruco Machado Andraus e Joana Wildhagen. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 4, n. 2, p. 111–128, 2015. DOI: 10.20396/conce.v4i2.8647667. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647667>. Acesso em: 2 fev. 2021.

NAVAS, Cássia. Técnica, sistema, método em dança. Campinas: UNICAMP; In Anais do Congresso ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, outubro 2012.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. **Urdimento**. Florianópolis, SC., v.1, n. 4, p. 90-99, 2002. ISSN: 1414-5731.

OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. Dança e Teatro: Intersecções e contaminações criativas. Guarapuava: UNICENTRO, 2014.

PEREIRA, Roberto; SALDANHA, Susana. (Orgs). Ao lado da crítica: 10 anos de crítica de dança: 1999-2009. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban** - Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas - SP. Campinas: UNICAMP, 2001.

SANTINHO, Gabriela; OLIVEIRA, Kamilla. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013

SOTER, Silvia. **A criação em dança**. In: Instituto Festival de Dança. (Org.). 1 ed. Joinville: Pdois Editora, 2012.

SOUZA, Eliza Teixeira de. François Delsarte e a Dança Moderna: um encontro na expressividade corporal. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, RS, v. 2, n. 2, p. 428-456, jul./dez. 2012. ISSN 2237-2660.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência**: A formação do artista da dança. (Coleção Ágere). Campinas, SP: Papirus, 2006.

TRAVI, M. T. F. Dançar-se: Processos de Criação em Dança Contemporânea. **Cena em Movimento**. Porto Alegre, RS, v., n. 3, p.01-07, 2013. ISSN 2178-2172.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

XAVIER, Jussara. O que é a Dança Contemporânea? Revista **O Teatro Transcende**. Departamento de Artes – CCE da FURB. Blumenau, v. 16, n. 01, p. 35-48, 2011. ISSN 2236-6644

Referências da Internet

DECHILE.NET. Estilo Etimologia. 2019. Disponível em: <
<http://etimologias.dechile.net/?estilo> > acesso em 15 de junho de 2019.

FERRACINI, Renato. A arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator, Campinas, 1998. Disponível em < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284021>> acesso em 20 de junho de 2019.

INFOESCOLA. Licença Poética. 2020. Disponível em: <
<https://www.infoescola.com/literatura/licenca-poetica/>> acesso em 31 de janeiro de 2020.

LANGENDONCK, Rosana. História da dança. S/D. Disponível em
<http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestao_leitura/historia_danca.pdf>
acesso em 20 de junho de 2019.

RIBEIRO, Cibele; PORPINO, Karenine de Oliveira. A dança pós-dramática do Judson Dance Theater. **Portal Abrace**. Natal, RN, 2011. Disponível em <
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/RIBEIRO,%20Cibele.pdf>> acesso em 02 de outubro de 2019.